

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра народно-инструментальной музыки

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

_____ 2022 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

_____ 2022 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

СПЕЦИНСТРУМЕНТ (БАЯН, АККОРДЕОН)

для специальности

*1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),
направления специальности*

*1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка),
специализации*

1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная

Составитель
Старикова В.В.

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета 27.09.2022 г.
протокол № 1

Составитель

Старикова В.В., доцент кафедры народно-инструментальной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

Рецензенты:

кафедра баяна-аккордеона учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»;

Волоткович В.М., заведующий кафедрой духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой народно-инструментальной музыки (протокол № 1 от 02.09.2022);

Советом факультета музыкального и хореографического искусства (протокол № 2 от 26.09.2022).

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1. Теоретические материалы по темам учебной дисциплины	6
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	135
3.1. Порядок контролируемой самостоятельной работы над музыкальным произведением	135
3.2. Примерный учебный репертуар.....	135
3.3 Музыкальные термины к коллоквиуму.....	142
3.4. Аудио- и видеоматериалы, используемые в классе специального инструмента (баян -аккордеон).....	144
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	145
4.1. Программные требования по освоению курса «специнструмент (баян, аккордеон)» для студентов дневной формы обучения.....	145
4.2 Программные требования по освоению курса «специнструмент (баян, аккордеон)» для студентов заочной формы обучения.....	148
4.3 Перечень рекомендованных средств диагностики компетенции студента.....	150
4.4 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов.....	150
4.5. Требования технического минимума.....	152
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	154
5.1. Учебная программа.....	154
5.2.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на дневной форме получения образования.....	165
5.2.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на заочной форме получения образования.....	166
5.3. Основная литература.....	167
5.4. Дополнительная литература.....	168

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Специнструмент» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка) в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 № 167.

Целью издания является теоретическая и методическая помощь студентам в повышении уровня музыкально-методической компетентности, а именно:

- обеспечить последовательное и всестороннее освоение содержания дисциплины;
- организовать процесс изучения дисциплины, основанный на использовании различных форм и методов обучения, включая самостоятельную работу студентов;
- развить у студентов творческие навыки музыкальной деятельности.

Поэтому основными *задачами* УМК являются:

- обеспечение высокого качества образования в сфере народного творчества;
- определение средств обучения, направленных на наибольшую реализацию образовательных задач, обозначенных в учебной программе по дисциплине «Специнструмент»;
- расширение профессионального кругозора студентов;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами теоретических и практических знаний в области сольного исполнительства на баяне, аккордеоне, методов и средств познания, обучения, самоконтроля для интеллектуального и творческого развития, повышения культурного уровня, профессиональной компетенции.

Система организационных форм обучения включает в себя индивидуальные занятия, а также самостоятельную работу студентов. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся методики повышения исполнительского мастерства исполнителя и репертуарных тенденций, а затем применили способности к обобщению полученного материала в подготовке заданий для самостоятельной работы.

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная, учебно-методическая документация, а также информационно-аналитические материалы,

соответствующие требованиям учебной программы учреждения высшего образования.

В *теоретический* раздел УМК включен теоретический материал, основанный на материалах методического сборника «Баян и баянисты» (1-7 выпуски), работах Ю. Акимова, В.Бубна, М. Имханицкого, Ф. Липса, В.Максимова, А.Мирек и др. В разделе освещаются теоретические аспекты совершенствования исполнительского мастерства, принципов организации самостоятельной работы.

Практический раздел включает в себя порядок контролируемой самостоятельной работы над музыкальным произведением, примерный учебный репертуара, музыкальные термины к коллоквиуму, аудио- и видео-материалы, используемые в классе специального инструмента (баян – аккордеон).

Раздел *контроля знаний* представлен программными требованиями по освоению курса «специнструмент (баян, аккордеон)» для студентов дневной и заочной формы обучения, перечнем рекомендованных средств диагностики компетенции студента, критериями оценки результатов учебной деятельности студентов, требованиями технического минимума.

Вспомогательный раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Специнструмент» и список рекомендуемой литературы, представлены таблицы аппликатурные гамм, а также учебно-методическое пособие О.А. Немцевой «Популярная музыка».

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Введение

Учебная дисциплина «Специальный инструмент» занимает одно из важнейших мест в комплексе учебных курсов, направленных на профессиональную подготовку преподавателей игры на музыкальном инструменте, руководителей оркестров (ансамблей). В курсе «Специальный инструмент (баян, аккордеон)» осуществляется подготовка специалистов к самостоятельной деятельности в области инструментального исполнительства на баяне, аккордеоне и музыкальной педагогики.

Дисциплина «Специальный инструмент (баян, аккордеон)» взаимосвязана с такими учебными курсами, как «Камерный ансамбль», «Инструментальный ансамбль», «Методика преподавания спецдисциплин», «Изучение педагогического репертуара», «Дирижирование», «Оркестровый класс» и др.

Целью курса является развитие и совершенствование исполнительного и музыкально-педагогического мастерства студентов, которые овладевают специальностью «народное творчество (инструментальная музыка)».

К основным **задачам** дисциплины относятся:

- овладение педагогическими и исполнительскими умениями и навыками, необходимыми в практической деятельности;
- формирование навыков свободного чтения нот с листа, транспонирования, игры по слуху и импровизации;
- изучение методической литературы, педагогического и концертного репертуара;
- приобретение опыта концертных выступлений.

В результате обучения студент должен **знать**:

- музыкальную терминологию;
- инструментальную специфику баяна, аккордеона;
- особенности композиторских и музыкальных стилей, жанров и форм;
- принципы работы над музыкальным произведением и задачи репетиционного процесса.

В результате обучения студент должен **уметь**:

- применять теоретические знания, исполнительские и музыкально-педагогические умения и навыки в практической деятельности;
- свободно читать ноты с листа, транспонировать, играть по слуху и импровизировать;
- ориентироваться в методической литературе, учебно-вспомогательном материале;
- создавать переложения музыкальных произведений для баяна, аккордеона;

- интерпретировать нотную запись произведения, творчески переосмысливать и обобщать в исполнительском тексте художественный замысел автора;
- ориентироваться в стилистике музыкальных произведений в историческом аспекте;
- использовать художественные средства исполнения в соответствии со стилем музыкального произведения;
- выразительно и убедительно доносить содержание музыкально произведения до слушательской аудитории в условиях концертных выступлений.

В результате обучения студент должен *владеть*:

- основами посадки, постановки инструмента и исполнительского аппарата;
- комплексом средств исполнительской выразительности;
- педагогическим и концертным репертуаром для баяна, аккордеона и способностью его самостоятельного изучения;
- развитыми эстрадно-исполнительскими качествами.

Работа со студентами в классе специального инструмента строится на основе индивидуального плана на семестр, в котором отражается уровень требований к содержанию и объему изучаемого материала. В числе эффективных педагогических методик и технологий, способствующих вовлечению студентов в поиск и управление знаниями, приобретению опыта самостоятельных занятий, следует выделить: технологию проблемно-модульного обучения, технологию учебно-исследовательской деятельности, коммуникативные технологии.

Тема 1

Основы постановки при обучении игре на баяне (аккордеоне)

Сидеть нужно на передней половинке жесткого стула; если бедра при этом располагаются горизонтально, параллельно полу, то можно считать, что высота стула соответствует росту музыканта. Баянист имеет три основные точки опоры: опора на стул и опора ногами на пол – ноги для удобства опоры лучше слегка расставить. Однако если мы будем почти полностью ощущать свой вес на стуле, то мы обречем грузную, «ленивую» посадку. Необходимо ощущать еще одну точку опоры – в пояснице! Корпус при этом следует распрямить, грудь подать вперед. Именно ощущение опоры в пояснице придает легкость и свободу движениям рук и туловища.

Инструмент должен стоять устойчиво, параллельно корпусу баяниста; мех располагается на левом бедре.

Практика показывает, что наиболее приемлемой подгонкой плечевых ремней следует считать такую, при которой между корпусом баяна и исполнителем можно свободно провести ладонью. В последние годы все более широкое распространение получает ремень, соединяющий плечевые ремни на уровне поясицы. Это новшество можно только приветствовать, поскольку ремни теперь приобретают необходимую устойчивость и не спадают с плеч. Рабочий ремень левой туки также подгоняется с четом того, чтобы рука могла свободно перемещаться вдоль клавиатуры. Вместе с тем при разжиме межа и при сжиме левое запястье должно хорошо ощущать ремень, а ладонь – корпус инструмента.

Основным критерием правильной постановки рук является природная естественность и целесообразность движений. Если мы в свободном падении опустим руки вдоль туловища, то пальцы приобретут естественный полусогнутый вид. Такое их положение не вызывает ни малейшего напряжения в области кистевого аппарата. Согнув руки в локте, мы обретаем исходную позицию для игры на баяне и аккордеоне. Левая рука, разумеется, имеет некоторое отличие в постановке, однако ощущение свободы полусогнутых пальцев, кисти, предплечья и плеча должно быть одинаковым для обеих рук. Плечо и предплечье создают хорошие условия для контакта пальцев с клавиатурой, они должны помогать пальцам и кисти работать с минимальными затратами.

Важно обратить внимание на то, чтобы кисть правой руки не повисала безвольно, а являлась бы естественным продолжением предплечья. Тыльная сторона кисти и предплечье образуют почти ровную линию. Одинаково вредны статичные положения руки с выгнутым или вогнутым запястьем.

Для баянистов и аккордеонистов одной их проблем является умение приспособиться к инструменту. Успешное развитие техники немислимо без правильного выбора посадки учащегося, установки инструмента. Позднее в процессе музыкального развития учащиеся находят каждый «свою» посадку, что связано с их творческой индивидуальностью. «Постановка рук», как и посадка будущего музыканта, формируется в процессе привыкания к инструменту. Под этим термином принято понимать движение рук, изменчивость различных положений их во время игры. Известно, что любое действие требует физического усилия. Из этого следует, что свободное состояние руки можно считать таким, когда она непринужденно двигаясь по клавиатуре, посредством пальцев находит удобные положения для выполнения посильных ей художественных и технических задач. «Рука должна во время работы испытывать физическое удовольствие и удобство, так же как слух должен испытывать все время эстетическое наслаждение» (Н. Метнер). Выработка свободы рук – это сложный процесс, построенный на ощущениях.

Студент должен «хорошо ощущать руку», «ощущать вес пальцев». Отсутствие такого ощущения приведет к зажатости руки. Необходимо научиться находить удобные движения, прислушиваться к своим ощущениям, учиться чувствовать свои пальцы рук во время игры.

В отличие от скрипачей, вокалистов, которые тратят много лет на постановку рук, голосового аппарата, баянисты, на первый взгляд, занимаются постановкой довольно мало. Но правильная постановка игрового аппарата очень важна, ведь от не зависит возможность выразить в исполнении художественный замысел, избежать зажима игрового аппарата, и как следствие – дать толчок к большему развитию и усовершенствованию технических способностей.

Постановка баяниста состоит из трех компонентов: посадки, постановки инструмента, положения рук. При работе над посадкой следует учитывать и характер исполняемого произведения, и психологические особенности, а также анатомо-физиологические данные музыканта, особенно ученика (рост, длина и строение рук, ног, корпуса). В соответствии с возрастом и физиологией конкретно каждого обучающегося должен быть подобран и сам инструмент, т.е. баян или аккордеон.

Правильная посадка такова, что корпус тела устойчив, не стесняет движения рук, определяет собранность музыканта, создает эмоциональную настроенность. Правильной считается та посадка, которая удобна и создает максимальную свободу действий исполнителя, устойчивость инструмента.

Конечно, рациональная установка инструмента еще не все, но баянист и инструмент должны быть единым художественным организмом. Таким образом, в исполнительских движениях баяниста (аккордеониста) участвует все тело: и дифференцированное движение обеих рук, и дыхание (во время исполнения нужно следить за ритмичностью дыхания, т.к. физическое напряжение неизбежно ведет к нарушению ритма дыхания).

Вследствие конструктивных особенностей для извлечения звука требуются два движения – нажатие клавиши и ведение меха. Каждая Школа игры, учебно-методические пособия говорят о взаимосвязи ведения меха и звучания, его громкости. Но опыт показывает, что у баянистов существует ошибка, когда они сильным нажатием клавиши пытаются достичь большего звучания без соответствующего ведения меха, что приводит к закреплению игрового аппарата и сказывается на общем психологическом состоянии организма. Для правильной организации игрового аппарата мы должны иметь в виду эту взаимосвязь. Преимущество баяна и аккордеона в том, что независимость звучания от силы нажима клавиши экономит силы музыканта.

Современная методика преподавания рассматривает постановку как совокупность условий игры на баяне и аккордеоне. К ним относятся: посадка,

установка инструмента и постановка рук. В методических пояснениях известных школ достаточно подробно описаны все три стороны постановки. Авторы этих школ пишут или иллюстрируют рисунками, что баян должен быть слегка наклонен вперед, поскольку такая установка инструмента обеспечивает правильную постановку левой руки, при которой 4-й и 5-й пальцы находятся на основном ряду. Наклон верхней части корпуса инструмента к груди учащегося, по их мнению, лишает его в дальнейшем возможности применять 5-й палец левой руки на основном и вспомогательном рядах.

При этом надо исходить из положения, что какой-то фиксированной постановки правой руки (даже в позициях) вообще не существует, кроме естественного состояния ее во время игры (в динамике). Это означает, что рука находится в таком положении, которое исключает изгиб в лучезапястном суставе как необходимое условие свободы и естественности движений пальцев и кисти в любой момент и в любом направлении. Последнее, в свою очередь, зависит, во-первых, от аппликатуры (насколько она логична, то есть удобна); во-вторых, от правильной координации движений пальцев и движений кисти, а если необходимо, то и всей руки; в-третьих, от максимального использования возможностей смены напряжения и расслабления мышц; в-четвертых, от совпадения скорости игры и возможной скорости мышления учащегося (то есть насколько легко и свободно учащийся может представлять и контролировать свои действия в заданном темпе). Никаких других факторов, приводящих к скованности и зажатости исполнительского аппарата, практически не существует (если не брать во внимание, например, физическое утомление, особенно левой руки).

Перечисленные факторы, разумеется, тесно взаимосвязаны, а разделение их на главные и второстепенные вообще не имеет смысла. Другое дело – выделение ведущего. Таким фактором, по нашему мнению, является четвертый, поскольку от него зависит надежность контроля действий и, как следствие, точность исполнения. Можно контролировать неправильную аппликатуру или неправильную координацию, но нельзя действовать правильно бесконтрольно, неосознанно. В данном случае имеется в виду принцип единства сознания и деятельности, сформулированный психологами. Нарушение этого единства приводит к нарушению деятельности. Если учащийся действует быстрее, чем может представлять и в полном объеме контролировать это действие, то появляется скованность и, как следствие, зажатость. То есть легкость и свобода действий в определенном темпе является следствием легкости и свободы мышления (сознания). Непосильный темп порождает скованность в сознании, в умственной деятельности (внутренняя скованность), которая, в свою очередь, вызывает скованность исполнительского аппарата (внешняя скованность), а в результате – зажатость.

В этой связи особого внимания требует к себе и процесс смены напряжения и расслабления мышц, ибо от этого также зависит состояние исполнительского аппарата.

Психологи установили, что одно только намерение (представление) сделать то или иное движение уже вызывает напряжение мышц, хотя и незаметное для самого человека. Поэтому при игре на баяне напряжение мышц, причастных к тем или иным движениям, является естественным и необходимым следствием. Но известно также, что постоянное напряжение мышц приводит к утомлению. Причем, прекращение движений (например, во время короткой паузы) не освобождает мышцы от напряжения. Секрет заключается в том, что внимание играющего сразу же сосредоточивается на представлении следующих движений, которые осуществляются с участием тех же мышц. Это и является причиной постоянного напряжения, ведущего к скованности и зажатости. Следовательно, чтобы освободить мышцы от напряжения, необходимо переключить внимание играющего на представление такого движения, которое вызвало бы напряжение совершенно других мышц, давая короткую «передышку» напряженным мышцам.

Таким движением может быть, например, снятие пальцев с клавиатуры вместе с кистью движением предплечья с внешним изгибом в запястье (кисть, а затем и расслабленные пальцы как бы следуют за предплечьем).

Таким образом, периодическое освобождение мышц предохраняет их от постоянного напряжения, а, следовательно, от скованности и зажатия. Для осуществления подобных движений можно воспользоваться паузой, цезурой между фразами и т. п. То есть, фразировка музыкальной пьесы определяет «фразировку» мышц (чередование напряжения и расслабления) или, другими словами, «дыхание» мышц должно быть отражением «дыхания» музыки исполняемой пьесы.

В заключение следует подчеркнуть, что требования к учащемуся, исходящие из конечной цели без учета постепенного подхода к ней, не всегда оправданы (а зачастую оказываются даже вредными). Поэтому нет необходимости требовать всё сразу, хотя в некотором смысле это и верно.

Всё – это то, что необходимо для данного этапа обучения. Ведь в начальный период обучения игре на баяне главным для педагога должно быть не исполнительство учащегося, а правильное формирование и закрепление исполнительских навыков - отдельных движений, приемов, действий и т. п. и прочное усвоение необходимых для этого теоретических знаний.

Успехи учащегося зависят так же от формы строения его рук. Однако не следует думать, что по внешней их форме можно определить технические возможности исполнителя. Внешне одинаковые пальцы, одинаково сильные руки могут быть различны по гибкости и ловкости в игре. Это подтверждается

хотя бы тем, что одни исполнители могут играть после длительного перерыва, удовлетворяясь лишь небольшой разминкой пальцев перед игрой, другим же необходимо ежедневно, систематически упражняться.

Практика показывает, что баянисты, работающие ранее без большого пальца, начинают применять его с опаской и недоверием. Но если учесть, что пианисты достигают выдающихся успехов в совершенствовании техники своей игры, работая над развитием всех пальцев, а особенно большого, надо думать, что и выводы баянистов о перспективах работы в этом направлении окажутся более утешительными.

Гаммы – не простое ежедневное занятие, а необходимое условие для успешного технического продвижения вперёд. Гамму нужно исполнять не только для усвоения аппликатуры и развития беглости, но и для владения ритмикой, динамикой и штрихами. Навыки, приобретаемые при игре гамм, необходимо закреплять путём постепенного усложнения перечисленных видов работ.

Тема 2

Музыкальная терминология

История музыкальной терминологии и области ее использования. Итальянские термины обозначения темпа и его изменений, динамики, характера и способа исполнения музыкальных произведений.

Нотная грамота появилась раньше музыкальных инструментов, поскольку пение, искусство вокала, требовали какой-то системности, возможности записывать на бумаге придуманные мелодии и уже потом исполнять их.

Для того, чтобы не запутаться в стилях и направлениях музыки, разнообразных инструментах и приспособлениях, были придуманы **музыкальные термины**. Постепенно все, что имеет отношение к музыке, получило свое название.

Музыкальная терминология - это основа современного исполнительского искусства. Без терминов невозможно записать ноты, а без нот профессиональный музыкант или певец не сможет ни сыграть, ни спеть.

Термины академичны – не меняются со временем и не уходят в прошлое. Придуманные более трехсот лет назад, они по-прежнему актуальны. Музыкальные понятия и термины, к примеру, помогают осмыслить происходящее в концертном зале и глубже понять суть произведения.

Искушенная публика, посещающая концерты, никогда не спутает *adagio* с *andante*, поскольку каждый термин имеет свое определение. Почти в любом нотном тексте есть термины, написанные латинскими буквами. Это

итальянские слова, обозначающие громкость звука, его темп, характер звучания и другие характеристики музыкального произведения.

Италия всегда была музыкальной страной, и неудивительно, что к XVIII веку итальянские термины стали основными в международном языке музыкантов.

Некоторые названия композиций пишутся на французском, немецком или латинском языках, в зависимости от их происхождения. Итальянские музыкальные термины отражают только общую картину и могут подменяться в отдельных случаях другими названиями, аналогичными по смыслу.

До середины XVIII века композиторы не указывали в нотах оттенки, и даже сам темп музыки, полагая, что исполнители сами во всем разберутся и будут играть так, как им нравится. Постепенно число слов-указаний все увеличивалось, и сегодня принято отмечать в нотах буквально все детали, дабы музыкальное произведение исполнялось так, как хочет композитор. Наиболее часто употребляемые термины наверняка многим известны. Например, три основных музыкальных темпа: *adagio* — медленный, плавный, *andante* — умеренный, *allegro* — живой, подвижный. А слова, указывающие на степень громкости музыки, вообще принято писать сокращенно, например, *forte* — громко — в нотах обозначается лишь одной латинской буквой *f* (*piano* — тихо — обозначается буквой *p*). Чтобы указать на постепенное усиление или уменьшение звучания, используют обозначения *cresc.* и *dim.* — это начальные буквы итальянских слов *crescendo* — усиление и *diminuendo* — ослабление.

Изучение итальянских терминов всегда являлось обязательной и важной составляющей в процессе обучения на любом отделении детской школы искусств: исполнение произведения, анализ указанных в нотном тексте музыкальных терминов, изучение их значения и закрепление полученных знаний в рамках проведения технического зачёта. Одной из форм контроля является опрос с использованием списка терминов.

Терминология музыки охватывает различные музыкальные области: в том числе динамику, темп, нотное письмо, характер исполнения, а также способы трактовки произведения... Доминирующим языком музыкальной терминологии является итальянский язык... Интересным фактом стоит отметить то, что даже Моцарт писал иные из своих опер на итальянском языке... До XVIII века не существовало новейшего обилия в определении темпов исполнения... В прошлом темп определялся метроритмом, так как длительность звука (целая, половинная, четвертная и т.д.) почиталась абсолютной величиной... Неточность и субъективность представлений о длительности порою ставило музыкантов в сложное положение... Вполне вероятно, что первые музыкальные термины-понятия появились для более точного определения динамики и темпа... В XIX веке специализация музыкантов резко

возросла, и композиторы постепенно перестали быть исполнителями, как это было в прошлом... Последнее породило увеличение количества терминов, используемых в нотной записи. В начале того же века Мельцель сконструировал метроном, что позволило точно определять темп при исполнении музыкальных произведений... Л. Бетховен, к примеру, пользовался метрономом более охотно, нежели словесной терминологией... В свои последние сочинения Бетховен вводит немецкую речь, дабы более точно определить дух и эмоции музыки... В XX веке в большинстве стран родной язык стал преобладать над итальянским при записи музыки на ноты... На международную музыкальную терминологию громадное влияние оказал К. Дебюсси, изысканные термины которого пленили многих композиторов... А. Скрябин, к примеру, вдохновленный К. Дебюсси, начал применять французский язык, выдумывая новые не менее оригинальные термины... И все-таки, несмотря на прогрессивнейшие веяния последних столетий именно итальянский язык сохранил свое интернациональное значение в музыкальной грамоте... Мы приводим в настоящем разделе наиболее часто употребляемые итальянские термины необходимые в творчестве всякому музыканту...

Термины обозначения темпа и его изменений

Медленные темпы:

lento (ленто) – медленно, слабо, тихо

lento assai (ленто ассаи) – очень медленно

lento di molto (ленто ди мольто) – очень медленно

largo (ларго) – широко, медленно

largo assai (ларго ассаи) – очень широко

largo di molto (ларго ди мольто) – очень широко

largo un poco (ларго ун поко) – немного шире

adagio (адажио) медленно

grave (граве) – значительно, торжественно, величаво, тяжело

Умеренные темпы:

andante (анданте) – шагом, грациозное движение

andante cantabile (анданте кантабиле) – медленно и певуче

andante maestoso (анданте маэстозо) – медленно и величественно

andante pastorale (анданте пасторале) – медленно пасторально

andante vivace (анданте виваче) – живо и пылко

andantino (андантино) – скорее, нежели анданте

moderato (модерато) – умеренно, сдержанно

allegretto (аллегретто) оживлённо

Быстрые темпы:

allegro (аллегро) - скоро

vivo, vivace (виво, виваче) – быстро, живо

Очень быстрые темпы:

Presto, prestissimo (престо, претиссимо) – быстро, в высшей степени
быстро

Иные термины характеризующие музыкальную эмоциональность

abbandono (аббандоно) – удрученно, подавленно

abbandonamente (аббандонаменте) - удрученно, подавленно

accarezzevole (фккарэццеволэ) - ласково

affettuoso (фффеттуозо) - сердечно

agitato (ажитато) – возбужденно, взволнованно

amabile (амабилэ) - приятно

alla... (алля) – в роде, в духе

alla marcia (алля марчъя) – в духе марша

alla polacca (алля полякка) – в духе польского

amoroso (аморозо) - любовно

animato (анимато) – воодушевленно, оживленно

appassionato (аппассионато) - страстно

ardente (ардентэ) – с жаром

brillante (бриллянтэ) - блестяще

buffo (буффо) - комически

burlesco (бурлеско) - комически

cantabile (кантабиле) - певуче

capriccioso (каприччиозо) - капризно

con amore (кон аморе) – с любовью

con anima (кон анима) – с воодушевлением, с оживлением

con bravura (кон бравура) - блестяще

con brio (кон брио) – с жаром

con calore (кон калоре) – с жаром

con dolcezza (кон дольчецца) – нежно, мягко

con dolore (кон долоре) – с грустью

con espressione (кон эспрессионе) – с выражением

con forza (кон форца) – с силой

con fuoco (кон фуоко) – с огнём

con grazia (кон грация) – с грацией

con malinconia (кон малинкониа) - меланхолично

con moto (кон мотто) - подвижно

con passione (кон пассьёне) – со страстью

con spirito (кон спирито) – с воодушевлением

con tenerezza (кон тэнэрецца) – с нежностью
con vigore (кон вигоре) - мужественно
deciso (дэчизо) - решительно
dolce (дольче) - нежно
dolcissimo (дольчиссимо) – очень нежно
dolente (долентэ) – грустно, жалобно
doloroso (долорозо) – грустно, печально
elegante (элегантэ) – изящно, красиво
elegaco (эледжъяко) – жалобно, грустно
energico (энерджико) - энергично
eroico (эроико) - героически
espressivo (эспрессиво) - выразительно
flebile (флебиле) - жалобно
feroce (фэрочче) - дико
festivo (фэстиво) - празднично
fiero (фиеро) - дико
fresco (фрэско) - свежо
funebre (фунэбре) - похоронно
furioso (фурьёзо) - бешено
giocoso (джьёкозо) – шутливо, игриво
gioioso (джьойозо) радостно, весело
grandioso (грандиозо) – пышно, великолепно
grazioso (грациозо) - грациозно
guerriero (гуэрьэро) - воинственно
imperioso (империозо) - повелительно
impetuoso (импетуозо) – стремительно, бурно
innocente (инночентэ) – невинно, просто
lagrimoso (лагримозо) - плачевно
languido (лангуидо) – с изнеможением, бессильно
lamentabile (ламентабиле) - жалобно
leggiere (деджьэро) - легко
leggierissimo (леджьериссимо) очень легко
lugubre (люгубре) - мрачно
lusingando (люзингандо) - льстиво
maestoso (маэстозо) – торжественно, величаво
malinconico (малинкониико) - меланхолично
marcato (маркато) - подчёркивая
marziale (марчиале) - маршеобразно
marziale (марцьяле) воинственно
mesto (мэсто) - печально

misterioso (мистериозо) - таинственно
parlando (парляндо) - речитативно
pastorale (пасторале) - пастушески
patetico (патетико) - страстно
pesante (пезанте) – грузно, тяжеловесно
piangendo (пьянджендо) – плачевно
pomposo (помпозо) – великолепно, с блеском
quieto (киэто) - спокойно
recitando (речитандо) - рассказывая
religioso (релиджьозо) - благоговейно
rigoroso (ригорозо) – строго, точно
risoluto (ризолюто) - решительно
rustico (рустикко) – в деревенском стиле
scherzando (скерцандо) - шутливо
scherzoso (скерцозо) - шутливо
semplice (сэмпличе) - просто
sensibile (сэнсибиле) - чувствительно
serioso (серьозо) - серьезно
soave (соаве) - приветливо
soavemente (соавементе) - приветливо
sonore (соноре) - звучно
spianato (спьянато) – с простотой
spirituoso (спиритуозо) - одухотворённо
strepitoso (стрепитозо) – шумно, бурно
teneramente (тэнераменте) - нежно
tranquillo (транкуильлѐ) - спокойно
vigoroso (вигорозо) – сильно, бодро

Некоторые термины, часто встречающиеся в нотной литературе:

a capella (а капэлла) – хором, без инструментального сопровождения
a due (или а 2) (а дуэ) – вдвоем исполнять одну и ту же партию
attacca (аттакка) – переход к следующей части без перерыва
ben (бэн) - хорошо
coda (кода) заключение
col (коль) - с
come (комэ) -как
con (кон) - с
divisi (дивизии) – разделение (однородным инструментам или голосам исполнять разные партии)
e, ed (э, эд) - и

ma (ма) - но
non (нон) - не
poi (пои) - потом
quasi (куази) – как бы
recitative (сокращенно recit.) (речитативо) - речитативно
segue (сегуэ) – одинаково с предыдущим
senza (сэнца) - без
simile (симиле) - одинаково с предыдущим
solo (солё) - один
solì (соли) – множественное число от соло, т.е. больше чем один солист
tace (таче) - молчи
tacet (тачет) - молчит
tutti (тутти) – все (например, весь оркестр)
unisono (унисоно) – в унисон
voce (воче) - голос
voci (вочи) - голоса

Тема 3

Инструктивный материал как основа технического совершенствования баянистов (аккордеонистов)

Проблема аппликатуры – одна из наиболее сложных в исполнительской методике. Большое количество музыкальных стилей и направлений, их непрерывное развитие отразилось на том, что взгляды на аппликатуру постоянно менялись. Казавшиеся некогда незыблемыми некоторые принципы теряли свое значение и заменялись новыми. Не только ряд редакций, но и привычная аппликатура гамм подвергается критике. Возникают и новые предложения по рационализации существующих систем аппликатуры. Принципы исполнительства и технических приемов игры, присущих определенной школе; индивидуальное истолкование музыкального произведения; типовые особенности анатомического строения исполнительского аппарата музыканта все это в немалой степени влияет на выбор аппликатуры и приведенная в эпиграфе мысль Ф.Э. Баха, написанная еще в XVIII веке будет актуальна и сейчас.

Подбор удобной и целесообразной аппликатуры - важная сторона исполнительского искусства. Удобной в плане физического комфорта игровых движений пальцев и руки. Целесообразной – для выявления музыкальных событий. Эти цели часто не совпадают, но учесть все варианты необходимо для того, чтобы найти между ними компромисс для верного аппликатурного решения. Во многом этому помогают типовые аппликатуры, сложившиеся в гаммовом комплексе, так как из их элементов строятся различные пассажи и

фигурации, используемые в классической музыке, а так же в произведениях и обработках написанных в традиционной манере.

Освоение гамм начинается в музыкальной школе и продолжается в вузе. На разных этапах обучения ставятся разные задачи, так как изменяются художественные требования. Причем у каждой музыкальной школы или вуза сложились свои технические комплексы, если не сказать больше, что чуть ли не каждый опытный педагог имеет свой взгляд на изучение гаммового комплекса, целесообразности освоения тех или иных упражнений и этюдов. Это нормальное явление. Но, к сожалению, до сих пор у аккордеонистов не было пособия, где гаммы выписаны во всех тональностях с проставленной над каждым звуком аппликатурой. Особенно такое пособие актуально для педагогов баянистов, которые преподают аккордеон. Оно необходимо как справочник.

Изучать же структуру каждой гаммы, каждого арпеджио или аккорда лучше без пособия, прибегая к нему лишь в качестве проверки, так как именно такое знание наиболее прочное и вырабатывает навык изобретательности аппликатуры, который необходим в силу того, что гаммы не могут охватить все фактурное богатство, встречающееся в музыке. Уже при игре романтической музыки структура мелодических последований и пассажей заметно усложняется, не говоря о современном языке. Но все-таки основа технического мастерства закладывается в классическом гаммовом комплексе.

Аккордеонисты многое переняли в плане аппликатуры для правой руки у пианистов. Это, прежде всего из-за схожести строения правой клавиатуры аккордеона и фортепиано. Аппликатура гамм сложившаяся в фортепианной методике схожа с аккордеонной, однако есть и различия, обусловленные спецификой строения правой клавиатуры аккордеона, звукоизвлечения, постановкой инструмента и рук. Не будем детально вдаваться в различия, так как они очевидны, остановимся лишь на конкретных примерах.

При игре гамм в одну ноту аппликатура на фортепиано и аккордеоне практически идентична. Игра двойных нот уже требует корректировки. Мензура аккордеонных клавиш меньше, да и усилий нажатия на клавишу не требует дополнительного напряжения. Поэтому здесь проще найти повторяющиеся последовательности пальцев, в некоторых случаях упростить аппликатурные формулы. В произведениях требуется изобретательность и часто специфика такова, что аккордеонная аппликатура коренным образом отличается от фортепианной.

На выбор аппликатуры влияет масса факторов:

- стилевые особенности;
- мотивная группировка и фразировка;
- особенности полифонического изложения;

- характер штрихов и артикуляции;
- динамика и метрическая организация;
- ритмическая организация;
- темп;
- технический комфорт;
- индивидуальные особенности исполнительского аппарата.

Иногда ради певучести легато приходится играть разными частями первого пальца (когда аппликатура в кружке, то играется основанием пальца).

Аналогичных примеров бесконечное множество, цель была лишь показать нестандартный подход к аппликатурным решениям. С чего же все-таки начинать работу над гаммовым комплексом?

На первом этапе при работе над гаммовым комплексом важно освоить аппликатурные стереотипы, чтобы они, превращаясь в навыки, позволили использовать стандартные аппликатурные формулы.

Следующим этапом освоения – воспитание аппликатурной гибкости, умения отказаться от привычного порядка пальцев, если того требует игровая ситуация. Этому способствует игра разными аппликатурными вариантами гаммообразных последовательностей. Высшая стадия – умение приспособиться к конкретным ситуациям, используя нестандартные аппликатуры. Особенно это необходимо при чтении с листа и импровизации.

Воспитание аппликатурной дисциплины – это только часть задачи работы над гаммовым комплексом. Работа над гаммами должна быть осмысленной ступенькой на пути к художественной технике. Важным аспектом является воспитание «слышащей» руки, чтобы та или иная гамма воспринималась, как одна из составных частей богатейшей музыкальной палитры. При правильной постановке вопроса, изучая гаммы, исполнитель, кроме того, овладевает основными формулами аккордеонной техники; вырабатывает пальцевую четкость, ровность, беглость; осваивает ладотональную систему; основные способы звукоизвлечения.

Исходя из вышеизложенного, можно вывести основные аспекты, которые должны присутствовать в технических комплексах: метроритм; группировка; штрихи; приемы игры мехом.

Метроритмическая организация при активном слуховом контроле способствует выработке следующих навыков: ощущения организации на уровне гаммы простого и сложного метра, соотношения длительностей и ритма при едином темпе, независимости пальцев и их гибкости при подкладывании и перекладывании, плавной смены позиций руки.

Штрихи приучают к качественной артикуляции, также способствуют развитию независимости пальцев и рук, выработке правильных игровых движений.

Приемы игры мехом помогают организовывать управление звуком на разных его стадиях образования, развивают навыки качественной смены меха и меховых приемов.

Все это возможно при изначально правильной постановке инструмента и рук. Постановочные моменты достаточно подробно излагаются в «Школе игры на аккордеоне» Р. Н. Бажилина (издательство В. Катанского, Москва 2001). Хочется лишь обратить на довольно часто встречающиеся недостатки в постановке правой руки:

- излишняя тряска руки, особенно при игре легато, чаще всего из-за плохой организации игровых движений на уровне соединений звуков в одной позиции;
- неразвитость первого пальца, удар вниз которого подменяется вращательным движением предплечья;
- зависание пятого пальца за клавиатурой, потому как кисть уходит за пределы игрового поля белых клавиш;
- зажим и поднятие правого плечевого сустава, как правило, из-за неправильной подгонки ремней.

Под мягкой атакой мы подразумеваем такое образование звука на аккордеоне, при котором мы его можем поделить на три составляющие:

начало (атака), которое формируется благодаря медленному одновременному нажиму клавиши и эластичной подачи воздуха (возможно и предварительное нажатие клавиши, но как исключение);

основная часть (выдержанная);

окончание (снятие - синхронное мягкое).

Сложность в овладении этим приемом заключается в синхронизации движений рук, участвующих в нажатии клавиши и движения меха.

Жесткая атака состоит из четырех составляющих:

- начало (атака) осуществляется за счет создания предварительного давления в меховой камере (интенсивной подачи воздуха) и последующего удара по клавише;

- стабилизация звука (неуправляемая часть); основная часть (затухание звука);

окончание (как и у мягкой атаки, снятие - мягкое синхронное).

НЕКОТОРЫЕ АППЛИКАТУРНЫЕ ОБОБЩЕНИЯ

Топография клавиатуры + строение руки = аппликатурные формулы

1. Формулы гамм: 3+4; 4+3; 1+3+3; 3+3+1.

2. Формулы аккордов: T3 и t3 = 1235; T6, T6/4, t6 и t6/4 = 1245, различные виды септаккордов и их обращения = 1235 (3 палец меняется на 4 если между двумя последними нотами аккорда на белых клавишах интервал секунда, 5 палец меняется на четвертый, если попадает на черную клавишу).

3. Интервалы в мелодическом движении до м.3 играют соседними пальцами, от б.3 до ч.4 - с пропуском одного пальца (реже двух - 1/3, 2/4, 3/5, 1/4, 1/5, 2/5), от ч.5 до б.6 - с пропуском двух пальцев (1/4, 2/5, встречается 1/3).

4. При игре гамм терциями применяются в основном следующие аппликатуры:

345 34 34 2345 345

123 12 12 1123 123

5. Октавы играют 1 и 5 за исключением, если 5 попадает на черную клавишу.

6. Репетиции играют разной аппlikатурой (наиболее удобно. Когда она позволяет чередовать пальцы от слабых к сильным).

НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОДБОРА АППЛИКАТУРЫ

Художественная задача + топография клавиатуры + строение руки - аппликатурные решения

1. Простота и удобство.
2. Стереотип мышления.
3. Учет вышеизложенных правил.
4. Проигрывание не только вперед, но и в обратном движении.
5. Контролирование процесса необходимости смены позиций.
6. Вычленение мелодического или фактурного рисунка с целью выявления общих моментов (по Ф. Бузони - техническая фразировка).
7. Непримируемость к угловатым движениям и к скачкам одним пальцем.

Тема 4

Средства исполнительской выразительности как основа художественного мастерства баянистов (аккордеонистов)

Как известно, искусство отображает реальную жизнь художественными средствами и в художественных формах. Каждому виду искусства присущи свои выразительные средства. Так, например, в живописи одним из основных средств выражения является цвет. В музыкальном искусстве из всего арсенала выразительных средств мы, несомненно, в качестве важнейшего выделим звук: именно звуковым воплощением отличается произведение музыкального искусства от любого другого, «звук есть *сама материя музыки*» (Нейгауз), ее первооснова. Без звука нет музыки, поэтому основные усилия музыканта-исполнителя должны быть направлены на формирование звуковой выразительности.

Каждый музыкант для успешной исполнительской и педагогической деятельности обязан знать специфические особенности своего инструмента.

Современные баян и аккордеон обладают множеством природных достоинств, которые характеризуют художественный облик инструмента. Говоря о положительных качествах баяна/аккордеона, мы, конечно же, в первую очередь будем говорить о его звуковых достоинствах – о красивом, певучем тоне, благодаря которому исполнителю подвластна передача самых разнообразных оттенков музыкально-художественной выразительности. Здесь и грусть, и печаль, и радость, безудержное веселье, и волшебство, и скорбь.

Процесс звучания каждого извлекаемого звука можно условно разделить на три основных этапа: атака звука, непосредственный процесс внутри звучащего тона (ведение звука), окончание звука. Необходимо иметь в виду, что реальное звучание достигается в результате непосредственной работы пальцев и меха, причем и способы прикосновения пальцев к клавишам, и ведение меха постоянно дополняют друг друга, о чём всегда следует помнить.

Можно привести краткое изложение трёх основных способов такого взаимодействия (по В.Л.Пухновскому):

1. Нажать пальцем нужную клавишу, затем повести с необходимым усилием мех (т.н. «артикуляция мехом» - по терминологии Пухновского). Прекращение звучания достигается остановкой движения меха, после чего палец отпускает клавишу. В данном случае атака звука и его окончание приобретают плавный, мягкий характер, который, разумеется, будет меняться в зависимости от активности работы меха.

2. Повести мех с нужным усилием, после чего нажать клавишу. Звучание прекращается снятием пальца с клавиши и последующей остановкой меха (пальцевая артикуляция). Пользуясь этим приёмом звукоизвлечения, мы достигаем резкой атаки и окончания звука. Степень резкости здесь будет определяться наряду с активностью ведения меха скоростью нажатия клавиши, другими словами – особенностью туше.

3. При мехо-пальцевой артикуляции атака и окончание звука достигаются в результате одновременной работы меха и пальца. Здесь опять следует подчеркнуть, что характер туше и интенсивность ведения меха будут непосредственно влиять и на начало звука, и на его окончание.

Нажим применяется баянистами обычно в медленных разделах произведения для получения связного звучания. Пальцы при этом располагаются очень близко к клавишам и могут даже к ним прикасаться. Кисть мягкая, но не разболтанная, в ней должно быть ощущение целенаправленной свободы. Делать замах нет никакой необходимости. Палец мягко нажимает на нужную клавишу, заставляя её плавно погружаться до упора. Каждая последующая клавиша нажимается так же плавно, причём одновременно с нажатием очередной клавиши предыдущая мягко

возвращаются в исходную позицию. При исполнении нажима пальцы как бы ласкают клавиши.

Баянисту крайне важно следить за тем, чтобы во время связной игры пальца применяли силу, необходимую лишь для нажатия клавиши и фиксации ее в точке упора. Давить на клавишу после ощущения «дна» не следует. Это приведет лишь к ненужному напряжению кисти. Очень важно, чтобы это положение учитывалось всеми педагогами на начальном этапе обучения - ведь зажатые руки возникают не вдруг в училищах и в консерваториях.

Толчок, как и нажим не требует замаха пальцев, однако, в отличие от нажима, «палец быстро погружает клавишу до упора и быстрым кистевым движением отталкивается от неё (эти движения сопровождаются коротким рывком меха)». С помощью этого способа звукоизвлечения достигаются штрихи типа *staccato*.

Удар предваряется замахом пальца, кисти или того и другого вместе. Этот вид туше применяется в отдельных штрихах (от *non legato* до *staccatissimo*). После извлечения нужных звуков игровой аппарат быстро возвращается в исходное положение над клавиатурой. Этот быстрый возврат является ничем иным, как замахом для последующего удара.

Скольжение (*glissando*) – ещё одна разновидность туше. *Glissando* сверху вниз играется большим пальцем. Вследствие того, что клавиши у баяна на любом ряду располагаются по малым терциям, однорядовое *glissando* звучит по уменьшенному септаккорду. Скользя же по трем рядам одновременно, мы можем добиться хроматического *glissando*, которое имеет свою привлекательность. *glissando* вверх по клавиатуре исполняется с помощью 2-го, 3-го и 4-го пальцев. Первый палец, прикасаясь к подушечке указательного пальца, создает удобную опору (получается как бы скольжение пучком пальцев). Для того, что добиться не случайного скольжения, а именно хроматического, пальцы рекомендуется располагать не параллельно косым рядам клавиатуры, а несколько под углом и опережающей позицией указательного пальца.

Приёмы игры мехом

Основными приёмами игры мехом являются разжим и сжим. Все остальные в своей основе построены на различных сочетаниях разжима и сжима.

Одним из важнейших качественных показателей исполнительской культуры баяниста является умелая смена направления движения или, как сейчас принято говорить, *смена меха*. При этом необходимо помнить, что *музыкальная мысль во время смены меха не должна прерываться*. Лучше всего производить смену меха в момент синтаксической цезуры. Однако на практике далеко не всегда удаётся сменить мех в наиболее удобные моменты: например,

в полифонических пьесах иногда приходится менять мех даже на тянущемся тоне. В таких случаях необходимо:

- а) дослушивать длительность ноты перед сменой меха до конца;
- б) мех менять быстро, не допуская появления цезуры;
- в) следить за тем, чтобы динамика после смены меха не оказалась меньше или, что случается чаще, больше, чем необходимо по логике развития музыки.

Думается, что небольшие движения корпуса исполнителя влево (при разжиме) и вправо (при сжиме) также могут способствовать более четкой смене меха, помогая работе левой руки.

В академическом музицировании меховедение должно быть строгим, при разжиме мех разводится влево и слегка вниз. Некоторые баянисты «разводят меха», описывая левым полукорпусом как бы волнистую линию и ведя его влево-вверх. Кроме того, что это эстетически выглядит малопривлекательно, нет еще и никакого смысла поднимать тяжелый полукорпус. Менять мех лучше перед сильной долей, тогда смена будет не столь заметной. В обработках народных песен часто встречаются вариации, изложенные шестнадцатыми длительностями, где еще иногда приходится слышать смену меха не перед сильной долей, а после нее. Очевидно, баянисты в данных случаях увлечены доведением пассажа до логической вершины, но забывают, что сильную долю можно извлечь рывком меха в противоположную сторону, избежав при этом последующего неестественного разрыва между шестнадцатыми.

Известно, что игра на баяне требует больших физических усилий. И, если Г. Нейгауз постоянно напоминал своим ученикам, что «на рояле играть легко!», то по отношению к баяну мы вряд ли можем воскликнуть нечто подобное. Баянисту трудно играть громко и долго, так как ведение меха отнимает много сил, особенно при игре стоя. Вместе с тем, подойдя к афоризму Нейгауза творчески, мы придем к мысли, что при игре на любом инструменте необходимо ощущение удобства, если хотите комфорта, более того - удовольствия. Надо постоянно ощущать свободу, причём свободу, если можно так выразиться, направленную на реализацию конкретных художественных задач. Усилия, которые требуются при работе мехом, иногда, к сожалению, вызывают зажатие рук, шейных мышц или всего корпуса. Концертмейстеру необходимо научиться отдыхать во время игры; при работе одних мышц, скажем на разжим, надо расслаблять мышцы, которые работают на сжим, и наоборот, причем следует избегать статических напряжений игрового аппарата в процессе исполнения, причем даже тогда, когда приходится играть стоя.

Виртуозной игрой мехом издавна славились на Руси гармонисты. Некоторые разновидности гармоник при нажатии одной и той же клавиши издавали на разжим и сжим различные звуки; игра на таких инструментах требовала от исполнителей большого мастерства. Существовало ещё такое

выражение: «трясти мехами». Тряся мехами, гармонисты добивались своеобразного звукового эффекта, который предвосхитил появление современного тремоло мехом. Любопытно, что в зарубежной оригинальной литературе тремоло мехом обозначается английскими словами - *Bellows Shake*, что в буквальном переводе означает: «трясти мехом». В наши дни в среде баянистов стало модным сравнивать роль меха с ролью смычка у скрипача, так как их функции во многом идентичны, а скрипичное искусство во все времена располагало массой характерных штрихов, исполняемых именно смычком.

Штрихи и способы их исполнения

Музыкальное исполнительство включает в себя целый комплекс штрихов и различных приемов звукоизвлечения. Среди баянистов до настоящего времени еще не сформировались единые определения штрихов и приемов игры, существует путаница в том, есть ли разница между способом игры и приемом, между приемом и штрихом. Иногда даже ставят знак равенства между этими понятиями. Не претендуя на категоричность, попробуем определить понятия штриха, приема и способа. Штрих – обусловленный конкретным образным содержанием характер звучания, получаемый в результате определенной артикуляции.

Рассмотрим характерные особенности основных штрихов и способы их исполнения.

Legatissimo – высшая степень связной игры. Клавиши нажимаются и опускаются максимально плавно, при этом следует избегать наложения звуков одного на другой – это признак невзыскательного вкуса.

Legato – связная игра. Пальцы располагаются на клавиатуре, поднимать их высоко нет необходимости. При игре *legato* (и не только *legato*) не следует с излишней силой давить на клавишу. Баянист должен запомнить с первых шагов обучения, что сила звука не зависит от силы нажатия клавиши. Вполне достаточно той силы, которая преодолевает сопротивление пружинки и удерживает клавишу в состоянии утора. Играя кантилену, очень важно чутко осязать поверхность клавиш кончиками пальцев. «Клавишу нужно ласкать! Клавиша любит ласку! На нее только отвечает она красотой звука!» - говорил Н.Меттнер. «...кончик пальца должен как бы срастись с клавишей. Ибо только так может возникнуть ощущение, будто клавиша – продолжение нашей руки» (Й.Гат). Колотить жесткими, твердыми пальцами не нужно.

Portato – связная игра, при которой звуки как бы отделяются друг от друга лёгким пальцевым толчком. Этот штрих применяется в мелодиях декламационного характера, исполняется чаще всего лёгким пальцевым ударом.

Tenuto – выдерживая звуки точно в соответствии с указанной длительностью и силой динамики; относится к категории отдельных штрихов. Начало звука и его окончание имеют одинаковую форму. Исполняется ударом или толчком при ровном ведении меха.

Detache – штрих, использующийся как в связной, так и в несвязной игре. Это извлечение каждого звука отдельным движением меха на разжим или сжим. Пальцы при этом могут оставаться на клавишах или отрываться от них.

Marcato – подчёркивая, выделяя. Исполняется активным ударом пальца и рывком меха.

Non legato – не связно. Исполняется одним из трёх основных видов туше при ровном движении меха. Звучащая часть тона может быть различной по продолжительности, но не менее половины указанной длительности (т.е. звучащее время должна быть, как минимум, равно незвучащему). Этот штрих приобретает ровность именно в том случае, когда звучащая часть тона будет равна искусственной паузе (незвучащей части), возникающей между звуками мелодической линии.

Staccato – острое, отрывистое звучание. Извлекается, как правило, замахом пальца или кисти при ровном ведении меха. В зависимости от музыкального содержания этот штрих может быть более или менее острым, но в любом случае реальная длительность звучания не должна превышать половины ноты, указанной в тексте. Пальцы легкие и собранные.

Martele – акцентированное стаккато. Способ извлечения данного штриха сходен с извлечением *marcato*, однако характер звучания более острый.

Штрихам *marcato* и *martele* следует уделять больше внимания в работе, поскольку они являются важными выразительными средствами для баяниста. К сожалению, часто приходится слышать ровное, маловыразительное меховедение, а мобильность при игре мехом различных штрихов и приемов отсутствует.

Staccatissimo – высшая степень остроты в звучании. Достигается лёгкими ударами пальцев или кисти, при этом необходимо следить за собранностью игрового аппарата.

Регистры

Следует всегда помнить, что регистры – не роскошь, а средство для достижения более впечатляющего художественного результата. Пользоваться ими нужно разумно. Некоторые баянисты переключают их буквально через каждые один-два такта, при этом дробится фраза, мысль, регистровка превращается в самоцель. Всем известно, насколько умело подбирают японцы прелестные букеты из нескольких цветков, что выглядит гораздо привлекательнее, нежели безвкусное соединение множества цветов в один

букет. Думаю, что в какой-то степени можно сравнить искусство составления букетов с искусством регистровки.

Некоторые баянисты все время пользуются регистрами с октавными удвоениями (чаще всего – «баян с пикколо»). Однако, когда играет певучая народная мелодия или тема речитативного склада, уместно воспользоваться одноголосными регистрами, а также унисоном.

Регистр «тутти» следует приберечь для кульминационных эпизодов, для патетических, торжественно-героических разделов. Производить смену регистров лучше всего в какие-либо важные или относительно важные узловые моменты: на гранях раздела формы, при увеличении или уменьшении количества голосов, изменении фактуры и т.д. особая строгость должна быть при подборе регистров в полифонии. Тема фуги в экспозиции, как правило, не играет на регистре «тутти». Лучше использовать следующие тембры: «баян», «баян с пикколо», «орган».

Динамика

Почти каждый музыкальный инструмент обладает сравнительно большим динамическим диапазоном, который простирается условно в пределах *ppp* – *fff*. Некоторые инструменты (орган, клавесин) не обладают способностью к гибкой динамической нюансировке. Ряд духовых инструментов в определенных тесситурах в динамическом отношении неповоротливы, поскольку могут извлекать звуки только, к примеру, при нюансе *f* или только *p*. Баяну в этом плане повезло. В нем прекрасно сочетается относительно большая динамическая амплитуда с тончайшей звуковой филировкой в пределах всего диапазона.

Как известно, в процессе звукообразования на баяне важнейшая роль принадлежит меху. Если провести аналогию между музыкальным произведением и живым организмом, то мех баяна выполняет как бы функцию легких, вдыхая жизнь в исполнение произведения. Мех, без преувеличения, является главным средством для достижения художественной выразительности. А все ли баянисты знают до тонкостей динамические возможности своего инструмента, все ли достаточно гибко, мобильно владеют меховедением? Вряд ли мы сможем ответить на этот вопрос утвердительно. Чуткое, бережное отношение к звуку необходимо прививать учащимся с первых шагов обучения. Каждый баянист обязан знать все тонкости своего инструмента и уметь пользоваться динамикой в любом нюансе, начиная с *pp* и до *ff*. Если мы, нажав клавишу, поведем мех с минимальным усилием, то сможем достичь такого режима меховедения, при котором мех очень медленно расходуется (или сходится), а звук отсутствует. В соответствии с меткой терминологией Г. Нейгауза, мы в данном случае получим «некоторый нуль», «еще не звук». Слегка усилив натяжение меха, мы ощутим, услышим зарождение звука на

баяне. Вот это ощущение грани, после которой появляется реальный звук, необычайно ценно для баяниста. Очень многое в данном случае зависит от требовательности слухового контроля, от умения музыканта слушать тишину. Если у художника фоном для рисунка является чистый лист бумаги, холст, то у исполнителя фоном для музыки является тишина. Музыкант с чутким ухом может в тишине создавать тончайшую звукопись. Здесь важно также умение слушать паузы. Наполнить паузу содержанием - высочайшее искусство: «Напряженная тишина между двумя фразами, сама становясь музыкой в таком соседстве, дает нам предчувствовать нечто большее, чем может дать более определенный, но потому и менее растяжимый звук»¹. Умение играть *pianissimo* и держать при этом публику в напряжении всегда отличает настоящих музыкантов. Необходимо добиваться полетности звука при минимальной звучности, чтобы звук жил, неся в зал. Стоячее, мертвенное звучание в *piano* мало кого будет трогать.

В аккордовой фактуре надо следить за тем, чтобы при минимальной звучности отвечали все голоса. Особенно это касается последнего аккорда в какой-либо медленной пьесе, который должен звучать *morendo*. Баянист должен услышать окончание аккорда целиком, а не тянуть его, пока звуки умолкнут один за другим. Приходится часто слышать несоразмерно долгое звучание последнего аккорда в пьесах, причем как на *f*, так и на *p*. Заключительные аккорды необходимо «тянуть ухом», а не в зависимости от запаса меха.

Усиливая натяжение меха, мы получим постепенное нарастание звучности. При нюансе *fff* также наступает грань, после которой звучание теряет эстетическую привлекательность. Под воздействием чрезмерного давления струи воздуха в резонаторных отверстиях металлические голоса приобретают излишне резкое, визгливое звучание, некоторые из них начинают даже детонировать. Эту зону Нейгауз охарактеризовал как «уже не звук». Баянист должен научиться ощущать звуковые пределы своего инструмента и добиваться полного, насыщенного, благородного звучания в *fortissimo*. Если требовать от инструмента больше звука, чем он может дать, - природа баяна, как уже говорилось, будет «мстить». Полезно внимательно проследить за звуком с момента его зарождения и до *fortissimo*. В процессе усиления звучности мы сможем услышать огромное богатство динамических градаций (общепринятые обозначения: *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *fff* -ни в коей мере не дают полного представления о разнообразии динамической шкалы).

Надо научиться пользоваться всей динамической амплитудой баяна, а учащиеся часто пользуются динамикой только в пределах *mp* – *mf*, обедняя тем

¹Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства,— Спб., 1912, с. 35-36.

самым свою звуковую палитру. Типичным также является неумение показать разницу между *p* и *pp*, *f* и *ff*. Более того, у некоторых учащихся *f* и *p* звучат где-то в одной плоскости, в усредненной динамической зоне - отсюда серость, безликость исполнения. В аналогичных случаях К.С. Станиславский говорил: «Хочешь играть злого – ищи. Где он добрый!» Иными словами: хочешь играть *forte* – покажи для контраста настоящее *piano*.

По данному поводу Г.Нейгауз говорил: «Нельзя путать Марию Павловну (*mp*) с Марией Фёдоровной (*mf*), Петю (*p*) с Петром Петровичем (*pp*), Федю (*f*) с Фёдором Фёдоровичем (*ff*)».

Весьма важным моментом является также умение распределить *crescendo* и *diminuendo* на необходимый отрезок музыкального материала. Наиболее типичные недочёты в этом плане следующие:

1. Необходимое *crescendo* (*diminuendo*) исполняется настолько вяло, безвольно, что оно почти не ощущается.
2. Усиление (ослабление) динамики выполняется не *росо* а *росо* (не постепенно), а скачками, чередуясь с ровной динамикой.
3. *Crescendo* играется ровно, убедительно, однако отсутствует кульминация, вместо горной вершины нам предлагают созерцать некое плоскогорье.

Необходимо всегда помнить о цели (в данном случае – о кульминации), ибо стремление к ней предполагает движение, процесс, что является важнейшим фактором в исполнительском искусстве.

Мы часто пользуемся выражениями: «хороший звук», «плохой звук». А что подразумевается под этими понятиями? Передовая педагогическая мысль в музыкальном искусстве уже давно пришла к выводу, что абстрактно, вне связи с конкретными художественными задачами, «хорошего» звука быть не может. По словам Я. И. Мильштейна, К. Н. Игумнов говорил: «Звук - средство, а не самоцель, наилучший звук тот, который полнее всего выражает данное содержание». Сходные слова и мысли мы встречаем у Нейгауза и у многих музыкантов. Отсюда вывод, который необходимо сделать каждому: надо работать не над звуком вообще, а над соответствием звучания содержанию исполняемого произведения.

Главным условием в работе над звуком является развитое слуховое представление - «предслышание», постоянно корректирующееся слуховым контролем. Существует тесная взаимосвязь между звукоизвлечением и слухом. Слух контролирует извлекаемый звук и дает сигнал к извлечению последующего звука. Очень важно постоянно слушать себя, не отпускать внимание ни на мгновение. Ослабил внимание, слуховой контроль - потерял власть над публикой. Слух музыканта формируется в работе над звуком, ухо становится более требовательным. Здесь существует и обратная связь: чем

тоньше слух, тем ухо требовательнее к звуку, тем, соответственно, выше исполнитель как музыкант.

О фразировке

Любое музыкальное произведение можно ассоциативно представить себе в виде архитектурного сооружения, отличающегося определенной соразмерностью своих составных частей. Перед исполнителем встает задача объединить все эти части, включая мелодику вокала, в единое художественное целое, выстроить архитектуру всей песни. Отсюда следует, что исполнение мотива, фразы и т.д. находится в зависимости от общего контекста произведения. Нельзя отдельно выхваченную фразу сыграть убедительно, не учитывая того, что было до неё и что будет после. Грамотная фразировка предполагает выразительное произношение составляющих музыкального текста, исходя из логики развития в целом. Существует большое сходство между разговорной фразой и музыкальной: в разговорной фразе имеется опорное слово, в музыкальной - мы имеем аналогичные компоненты: опорный мотив или звук, свои знаки препинания. Отдельные звуки объединяются в интонации и мотивы также, как буквы и слоги в слова, причем эти слова (слово) можно произнести с множеством различных интонаций: утверждающей, жалобной, умоляющей, восторженной, вопросительной, радостной и т.д., и т.п. То же самое можно сказать и о произношении мотивов, из которых состоит музыкальная фраза. Каждую фразу нельзя мыслить локально, обособленно: исполнение данной конкретной фразы зависит от предыдущего и последующего музыкального материала и, вообще, от характера всей пьесы в целом.

Мотив, фраза - это лишь минимальная часть общего развития в произведении. Слушать себя заставляют те исполнители, которые играют с ясным ощущением перспективы, цели. Без видения (слышания) перспективы исполнение стоит на месте и наводит невыразимую скуку. Никогда не следует забывать общеизвестную истину: музыка как вид искусства представляет собой *звуковой процесс*, музыка развивается *во времени*. Однако при постоянном стремлении к объединению музыкальной речи следует добиваться и её естественного логического расчленения при помощи цезур. Правильно осознанные цезуры приводят музыкальные мысли в порядок.

Музыкантам-инструменталистам полезно слушать хороших певцов, поскольку фраза, исполненная человеческим голосом, всегда естественна и выразительна. В этой связи баянистам (да и не только им) полезно пропевать голосом некоторые темы в произведении. Это поможет выявить логичную фразировку.

Техника

Что же мы вкладываем в понятие «техника»? быстрые октавы? Ажурность, легкость? Но мы знаем, что бравурность сама по себе никогда не гарантирует высокохудожественного результата. Напротив, имеется много примеров, когда музыкант, не проявляющий себя рекордсменом в сверхбыстрых темпах. Производил неизгладимое впечатление на слушателей. В нашем словаре есть такое понятие - ремесло. В это понятие входит весь комплекс технологических средств-навыков музыканта-исполнителя, необходимых для реализации своих художественных намерений: различные приемы звукоизвлечения, пальцы, моторика, кистевая репетиция, приемы игре мехом на баяне и пр. Когда же мы говорим о технике, мы имеем в виду *одухотворенное* ремесло, подчиненной творческой воле музыканта-исполнителя. Именно вдохновенностью интерпретации отличается игра музыканта от игры ремесленника. Недаром по поводу хотя и быстрой, но бездумной, пустой беготни по клавишам, не организованной ясными и логичными художественными намерениями, говорят «голая техника».

Высшее проявление технического совершенства в музыкально-исполнительском искусстве, равно как и в любой сфере человеческой деятельности, именуется *мастерством*.

Тема 5. Самостоятельная работа как основа успешной исполнительской деятельности баяниста (аккордеониста)

В профессиональной подготовке педагога-музыканта особо актуальным является усиление роли самостоятельной работы. Воспитанию самостоятельности и творческой активности студентов в инструментальном классе уделялось немало внимания (преподавателями-музыкантами), однако многие вопросы требуют конкретизации в своем решении.

Самостоятельность – одна из основополагающих психолого-педагогических категорий, которая присуща всем видам человеческой деятельности. Некоторые ученые-психологи – К.Г. Ковалев, К.К. Платонов, С.Л. Рубинштейн - определяют самостоятельность как «волевое свойство личности, как способность систематизировать свою деятельность без постоянного руководства и практической помощи извне», настойчиво преодолевать трудности и преграды, исходя из собственных знаний и убеждений. Комплексный подход к этой проблеме дает возможность рассматривать самостоятельность многопланово и в динамике развития, например в контексте повышения творческой активности, готовности к самообразованию и т. д.

Различные аспекты развития самостоятельности в процессе профессиональной подготовки учащегося-музыканта нашли свое отражение в работах многих музыкантов-педагогов (Л.А.Баренбойм, Т.Д. Беркман, К.Н. Игумнов, Б.Л. Кременштейн, Г.Г. Нейгауз, А. Шнабель, Г.М. Цыпин и др.).

В контексте нашего исследования самостоятельность понимается как личностное качество студента-музыканта, которое проявляется в стремлении, способности и умении без посторонней помощи преодолевать трудности в творческой работе над музыкальным произведением. Самостоятельность опирается на высокий уровень сознательной регуляции, настойчивости критического отношения и честности к самому себе.

Активность и самостоятельность являются высшими проявлениями человеческой жизнедеятельности, детерминированными духовными потребностями, сочетающими в себе как утилитарные, так и социальные характеристики. Активность и самостоятельность музыканта приобретают значимый импульс, когда они направлены на ценностно-познавательную, творческую деятельность (Г.С. Тарасов). Одним из главных условий проявления активности и самостоятельности является высокий уровень саморегуляции.

Среди преподавателей существует мнение, что заставить студента работать активно и самостоятельно можно и с помощью организационных методов (вызов на кафедру, сообщение родителям, воздействие коллектива и т. д.). Отчасти это так, однако, как показывает практика, такая внешняя «стимуляция» не находит должного отклика у студентов. В таких случаях занятия музыкой превращаются в выполнение тяжелых обязанностей, требующих сверхволевых усилий.

На наш взгляд, в педагогических воздействиях должны доминировать методы, побуждающие эмоционально-ценностную сферу личности, стимулирующие субъективную значимость самостоятельной работы, направленной на познание самой музыки, интереса к музыкальной деятельности. Осознание музыки как ценности является внутренним регулятором отношений к ее изучению. Таким образом, преподавателю необходимо искать внутренние причины активности и самостоятельности студента в самой музыкальной деятельности.

Как известно, самостоятельная работа над музыкальным произведением, равно как и другая деятельность, может рассматриваться как процесс решения множества задач и вместе с тем преодоления многих трудностей. Преодоление посильных трудностей приводит к развитию – это один из главных принципов развивающего обучения (Л.Б. Занков).

Однако трудности в самостоятельной работе могут выполнять как позитивную, так и негативную функцию.

Трудность в процессе ее зарождения осознается индивидуумом как некое противоречие, как фактор напряжения и неудовлетворенности, связанный с препятствием и активизацией волевых усилий. Например, может возникнуть нервная реакция и напряженность в работе над трудным пассажем или каким-либо сложным эпизодом в музыкальном произведении, которые не получаются при их неоднократном повторении. При этом у студента часто не хватает выдержки, терпения, и он прекращает самостоятельные занятия. «Иногда сидишь и учишь какой-нибудь пассаж или просто отрабатываешь то или иное место в произведении, и когда ничего не получается, хочется бросить и идти делать другую работу» (студентка II курса М.В.). Возврат к повторению подобных усилий и снова неуспех переживаются как трудность, с которой справиться невозможно. Такое состояние может сопровождаться заниженной самооценкой и привести к депрессии. Хотя в большинстве случаев студенты, мобилизовав свои резервные возможности, выходят из трудной ситуации.

Чаще всего трудности играют позитивную роль. Решающим фактором здесь являются волевые усилия студента. Успех в преодолении трудностей вызывает удовлетворенность собой, уверенность в собственных действиях, сопровождается ощущением радости, что ты справился с задачей. Преодоление трудностей становится стимулятором дальнейших музыкально-познавательных и исполнительских действий, творческой активности, готовности и дальше самостоятельно решать сложные задачи музыкально-исполнительской деятельности. Этот процесс обусловлен диалектической взаимосвязью невозможного и возможного. Переход невозможного в возможное открывает путь для возможностей следующего, более высокого уровня.

Таким образом, трудности в самостоятельной работе музыканта - это психологическое состояние тяжести, напряженности, связанное с конкретной задачей по выполнению музыкально-исполнительских действий. Преодоление трудностей, в случае их оптимальной меры, приводит к успеху, и тем самым обеспечивается активизация личности к самостоятельному поиску решений, к новым возможностям, стимулируется творческая инициатива. Наоборот, при чрезмерном завышении задачи и ее неосуществлении трудности могут играть негативную роль. Поэтому следует очень осторожно прибегать к методу «сверхтрудностей». Искусство преподавателя заключается в том, чтобы прогнозировать, что полезно студенту на данном этапе его развития.

Известно, что одним из принципов работы Г. Нейгауза по изучению репертуара со студентами было преодоление трудностей в связи с его «требованием максимума». Однако это требование больше касалось

исполнительской художественной задачи, а не слишком трудных для ученика произведений. Установка на высокую цель повышала активность студента, направляла его профессиональные поиски, развивая творческую инициативу. Г.Г. Нейгауз не только показывал и объяснял сущность задания, он помогал найти формы самостоятельной работы по преодолению технических трудностей. Технику, как средство воплощения содержания, он учил подчинять художественной задаче.

Укажем на следующие трудности в самостоятельной работе над музыкальным произведением:

1. Не «выработана» привычка заниматься систематически.
2. Часто во время самостоятельной работы над произведением плохо понимаешь, каким должен быть конечный результат.
3. Не хватает терпения работать над деталями, часто эту работу не довожу до конца.
4. Я плохо запоминаю музыкальное произведение, особенно полифонического характера.
5. Несмотря на уверенность в том, что произведение выучено, чувствую страх перед выходом на сцену.
6. Не умею самостоятельно работать над деталями. Мне не привили этих навыков в колледже.
7. Не умею гармонизовать мелодию, не чувствую логику гармонических последовательностей.
8. Не умею найти оптимальный вариант аппликатуры.
9. Не владею новыми приемами игры на инструменте (баян, аккордеон).
10. Часто не понимаю логики построения формы музыкальных произведений, а также элементов фактуры.
11. Не могу сопоставить реальное звучание с воображаемым.
12. Не умею регулировать свои эмоции во время исполнения.
13. В процессе исполнения чувствую внутреннюю «зажатость», особенно в быстром темпе.
14. Я редко верю в успех моего выступления.
15. Я всегда откладываю на завтра то, что можно сделать сегодня.
16. Нет надлежащих условий для самоподготовки.
17. Мне бывает трудно отрабатывать сложные места в музыкальном произведении. Я иногда их пропускаю и просто играю текст от начала до конца.
18. Всегда боюсь «потерять» текст, не доверяю выученному, поэтому часто художественный образ уходит на второй план.

19. В колледже я привыкла все делать с преподавателем. Здесь же приходится почти все делать самой.

20. Не умею транспонировать и подбирать по слуху.

Приведенный нами далеко не полный перечень трудностей свидетельствует о том, что большинство студентов недостаточно научены самостоятельным учебным действиям. Многие не обладают соответствующими волевыми качествами, музыкально-теоретическими знаниями, слуховым опытом.

У некоторых наблюдается низкая мотивация. Меньшая половина опрошенных не умеет планировать время. Отдельные студенты указали на трудности внешнего характера (проблемы с аудиторией, инструментом, жилищные условия). Например, студентка говорит о невозможности полноценно сосредоточиться и слушать себя. Многие указали на то, что в университете они попали в несколько иные условия, чем те, к которым привыкли раньше, занимаясь в колледже. «Здесь больше свободы и уже не контролируется, как там, каждый шаг». Они теперь не ведомые во всех мелочах дети, а взрослые люди, способные сами руководить своей деятельностью, организовать ее. Все опрошенные понимают необходимость самоорганизации своей самостоятельной работы, ее планирования и самоконтроля, оценивают свои способности и умения достаточно критично. Наблюдаются *явные* противоречия между ростом музыкально- познавательной активности, жадной приобретения практических умений, пониманием необходимости повышать свой исполнительский уровень и группой причин, зависящих от самого студента (воля, настойчивость, трудолюбие организованность и т. д.), а также сложившимися стереотипами самостоятельной работы. Систематизируя названные трудности, можно выделить основные четыре группы:

- трудности, связанные с волевыми качествами личности и самооценкой;
- трудности, обусловленные опытом музыкального восприятия и развития понятийного компонента в структуре музыкального мышления;
- трудности музыкально-технического характера;
- трудности, связанные с внешними условиями и адаптацией.

Методика педагогического руководства процессом преодоления трудностей в самостоятельной работе студентов обусловлена сложностью самой музыкально-исполнительской деятельности и должна включать комплекс методов. Успешность ее проведения зависит от многих факторов. Необходимо при этом учитывать как внешние условия (качественный инструментальный класс для занятий, удобное расписание), так и внутренние (целеустремленность студента, щ явление активной воли, степень самоорганизации, трудолюбие, культура творческого тру музыкально-слуховой

опыт, музыкально-познавательные интересы). Следует также внимательно и дифференцированно подойти и к возрасту студентов. Ведь на I курс поступают студенты различного уровня профессиональной подготовки и, соответственно, разного возраста (ДМШ, колледж). Как отмечают психологи (Б.Г. Ананьев, Л.С. Выготский и др.), студенческий возраст необходимо учитывать, как максимально важный фактор в процессе становления личности. Он характеризуется как возраст физиологической и психологической перестройки личности со свойственной ей повышенной сензитивностью для большинства высших психических функций, а также переходом ее в устойчивые эмоциональные реакции. Поэтому крайне важно, чтобы учебные нагрузки были оптимальными, но не чрезмерными. Иначе вместо расцвета психических функций может произойти их угнетение.

Самостоятельность как психолого-педагогическая категория очень сложная и емкая. Она может проявляться на различных уровнях. В научных исследованиях самостоятельная работа, как правило, рассматривается по характеристике организации деятельности преподавателя и учащегося. Часто находим ссылки на П. Пидкасистого, В.И. Загвязинского и других исследователей, которые выделяют четыре уровня самостоятельности: репродуктивный, уровень преобразующего воспроизведения, вариативный и творческий. Эти уровни иногда объединяют в две группы как воспроизводящие и творческие, которые исследованы и в работах по отдельным вопросам профессиональной подготовки будущего учителя музыки (Ж.М. Дебелая, А.И. Ковалев и др.). Они характеризуются определенными действиями и знаниями: от действий по образцу преподавателя (репродуктивный уровень) до действий по созданию яркой интерпретации музыкального произведения (творческий уровень).

Однако в широкой музыкально-преподавательской практике достижение творческого уровня является, за редким исключением, лишь добрым пожеланием.

Итак, процесс преодоления трудностей в самостоятельной работе студентов-музыкантов представляет собой сложную многомерную систему, требующую комплексного решения целого ряда задач. При этом решающую роль в педагогическом воздействии и реализации творческого потенциала студентов играет высокая профессиональная компетентность преподавателей. Основные компоненты системы взаимосвязаны, однако условно их можно выделить следующим образом:

<p>Основные компоненты деятельности студента</p>	<p>Задачи по педагогическому руководству</p>
<p><i>Мотивационный</i> Стремление самостоятельно приобретать музыкально- педагогические знания, интонационно-слуховой и исполнительский опыт</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Обеспечение направленности учебного процесса на реализацию внутренних и внешних условий самостоятельной работы студентов; • расширение объема учебного материала для самостоятельного освоения; • проведение соответствующей «репертуарной политики». Высокохудожественный репертуар, а также связь с профессиональными интересами усиливают мотивацию; • учет индивидуальности студента в обучении методам самостоятельного труда
<p><i>Операционно- деятельностный</i> Свободное владение музыкально-испол- нительскими средствами. Умение переносить полученные музыкально-педагогические знания, интонационно-слуховой и исполнительский опыт в новые условия, проявляя при этом творческое мышление, богатую фантазию и волю в преодолении трудностей</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Совместное с преподавателем решение сложных технических затруднений; • распределение «слуховых заданий» в связи с работой над элементами музыкальной ткани. Воспитание слуховой активности; • прохождение в классе упражнений на поэтапное формирование учебных действий (методы работы над отдельными эпизодами и технически сложными пассажами); • моделирование элементов самостоятельной работы на индивидуальных занятиях, создание трудностей, подобных тем, которые возникнут в домашней работе; • выполнение творческих заданий на различных уровнях самостоятельности (репродуктивного и творческого характера); • использование обобщающих указаний преподавателя по преодолению затруднений, постижение связи и взаимозависимости музыкальных явлений; • введение проблемности в связи с анализом конкретной ситуации: <ul style="list-style-type: none"> - Какие трудности Вы видите? - При помощи каких приемов можно достигнуть цели?

<p>Основные компоненты деятельности студента</p>	<p>Задачи по педагогическому руководству</p>
<p><i>Музыкально-интеллектуальный</i> Самостоятельность и глубина музыкального мышления, широкие общие и специальные музыкальные знания, высокий уровень музыкального восприятия</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Научить студента самостоятельно аргументировать художественно-исполнительские задачи по раскрытию драматургии музыкального произведения; • направлять внимание студента на логику музыкальной композиции в целом, на взаимодействие эмоционального и рационального, художественного и технического, общего и частного и т. д.; • осмысление художественной формы как целостной системы; • владение музыкальной терминологией; • научить студента использовать теоретические знания в конкретной ситуации в самостоятельной работе над произведением; • выявление стилевых особенностей
<p><i>Аксиологический</i> Музыкально-эстетические оценки и суждения. Адекватная оценка собственных возможностей</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Умение адекватно оценить собственные возможности, личные и профессиональные (рефлексия); • формирование адекватной оценки собственного исполнительского уровня; • формирование готовности к пересмотру своих оценочных суждений (межличностная рефлексия); • сопоставление оценочных суждений (своих, преподавателя и сокурсников); • формирование музыкально-эстетических оценок в процессе восприятия музыки (концерты, конкурсы и т. д.), выявление эстетической функции музыкального произведения; • выявление педагогической значимости музыкального произведения (его воздействие на школьников); • оценка интерпретации музыкального произведения

Таким образом, в данном разделе рассмотрена проблема развития самостоятельности музыканта-исполнителя; выделены, обобщены и систематизированы основные трудности, возникающие в процессе работы над музыкальным произведением; представлены пути психолого-педагогического руководства по их преодолению. Система педагогического руководства требует своего логического продолжения в плане разработки творческих заданий, направленных на развитие обозначенных компонентов самостоятельности.

Тема 6

Чтение нот с листа и транспонирование

«Чтение нотного текста с листа - это спонтанное, без предварительного разучивания исполнение музыкального произведения по нотам» дает в своем исследовании данного вида музыкально-исполнительской деятельности А. Ковалев. Выдающийся музыкант педагог Д. Ойстрах настоятельно рекомендовал один день в неделю целиком отводить проигрыванию новой, незнакомой музыки, то есть чтению листа. К сожалению, на практике в учебном процессе таким рекомендациям не всегда уделяется достаточно внимания. Можно выделить две основные причины. Первой из них является стремление педагогов максимально уделить внимание запланированной программе, тщательно ее отработать за счет «второстепенных», других видов музыкально-исполнительской деятельности. Вторая причина заключается в недостаточном знании методики чтения с листа, игры по слуху, транспонирования и импровизации. Поэтому прежде, чем приступить к этой работе, настоятельно рекомендуем углубленно изучить сущность и методику развития этих навыков.

Чтобы процесс чтения нот с листа был осознанным, ему должна предшествовать подготовительная работа, в результате которой необходимо выработать навыки быстрого узнавания нот на нотоносце и такого же быстрого нахождения соответствующих клавиш на инструменте. Материал для начального чтения нот с листа должен отвечать следующим требованиям: мелодии должны быть вписаны в тональностях До мажор и ля минор без случайных знаков альтерации (возможно лишь их эпизодическое появление); отличаться Простейшей ритмической организацией; поступательным движением (без Каких-либо скачков), использованием основных штрихов; исполнением в умеренных темпах. На таком учебном материале можно решать одну из важнейших задач чтения с листа: научиться играть не отдельные ноты, а группы нот, объединенные мотивом, со своим ритмическим рисунком. Этот процесс не простой и довольно длительный. Параллельно с выработкой

навыков чтения нот с листа мелодии следует вести работу по чтению нот с листа аккомпанемента к этой мелодии.

Контроль качества чтения нот с листа у аккордеониста осуществляется на основе сравнения полученных в данный момент результатов с тем общим, который был им задуман. Ориентировочная реакция у него должна проявляться в непрерывном поиске выбора движений в соответствии со своими исполнительскими возможностями. Поиск происходит на основе музыкально-слуховых представлений во взаимосвязи с двигательными-аппликатурными представлениями, которые создают оптимальную основу и определенную настроенность в движениях. Этот процесс позволит студенту заранее выбрать определенный тип движений, соответствующий предварительно поставленной цели, для достижения необходимого качества звучания.

Слуховая программа действий, контролирующая звуковой результат, способствуют своевременному налаживанию соответствующей координации между музыкально-слуховым представлением и исполнением. Музыкально-слуховые представления (звуковой образ) - это своеобразная модель будущего, от которой исходит вся дальнейшая двигательная программа, поэтому важно работать с учениками над тем, чтобы в его сознании сложились совершенно ясные звуковые представления исполняемой музыки. Г. Гинзбург писал, что на первых порах знакомства с произведением он не стремится к максимальной его точности, а представляет себе то, что должно получиться. Аналогичным образом описывает данный процесс М. Гринберг: «Прежде всего, я знакомлюсь с тем, что играю, в смысле содержания, общего замысла, ищу черты образа. Следовательно, я не начинаю учить, я просто играю - с фальшивыми нотами, грязью, чтобы только представить себе, чем это должно стать». Э. Гилельс также отмечал, что «очень важно ощутить всю вещь целиком».

Качественное воспроизведение музыкального материала, связано со звуковыми представлениями, что способствует возникновению правильных и рациональных игровых движений. Поэтому исполнение музыки должно рассматриваться в отдельности от них, иначе формировании навыка чтения нот будет осуществляться механически: Звуковой результат воплощения должен быть не предметом пассивного созерцания, средством активного воздействия на совершенствование и видоизменение замысла исполнителя». Соответственно «музыкальный замысел» и «звуковой образ» лежит в основе процесса освоения чтения нот, поэтому и играет определяющую роль в формировании этих навыков. Е. Эфрусси по этому поводу пишет, что необходимо стремиться к тому, чтобы не «когда-нибудь», «но может быть», а с самого первого момента работы над исполнением произведения звуковой образ помогая исполнителю и стимулировал его действие».

А. Готлиб связывает качество освоения навыков чтения с листа организацией процесса обучения учащихся игре на музыкальном инструменте, а также отношением к данному виду музыкально-исполнительской деятельности. «Обычно не умеют читать с листа исполнители, воспитанные педагогами, стремящимися только «отделать» заданную программу и ставящие превыше всего успешность немногих зачетных выступлений. О том же пишет С. Е. Фейнберг, указывая, что исполнителе отдающий много сил только твердому, окончательному заучиванию заданной программы «не привык культивировать умение непосредственно читать с листа». В прежние времена эта способность была неотъемлемым качеством пианиста». В музыкально-исполнительской практике встречаются примеры, когда осуществляется неверный подхода заучиванию музыкального произведения. С самого начала ученики стараются непременно выучить на память только ноты, текст, а только потом лишь работать над его художественно-образным содержанием. При там методе работы у ученика отсутствует музыкально-слуховые представления о конечном звуковом результате произведения, что приводит к тем недостаткам, которые обычно мы наблюдаем в практике обучения.

Интересны исследования Т. Г. Егорова по поводу чтения вообще; согласно которому рассматриваемый процесс основан не на повторении заучивании, а на «смысловой» логической догадке. «Опытный чтец, - отмечает Т. Г. Егоров, - следит прежде всего за развитием мысли автора и уже под этим углом зрения воспринимает слова текста». При этом: «Глаза движутся не только вперед, но иногда и назад (обратные движения или регрессии); само движение осуществляется в виде быстрых скачков от одной точки фиксации к другой. Количество точек фиксации глаз, как правило, не соответствует количеству не только букв, но и слов в тексте». Обратные движения глаз возникают тогда, когда восприятие не получает законченности и появляется необходимость вернуться к прочитанному. В этом проявляется одна из особенностей процесса чтения с листа, выражающаяся в том, что «чтение не есть простое присоединение, склеивание, так сказать, слов читаемого текста друг с другом».

Приведенные высказывания имеют прямое отношение к выработке навыков чтения нот с листа, расширение диапазона которых осуществляется по разным путям: развитие чувства ритма как важного условия для чтения с листа; с помощью аккомпанемента; разграничения различных видов и форм чтения. В. И. Шарабуров в своем исследовании выделяет основные компоненты, необходимые для воссоздания музыкального материала в процессе чтения нот с листа. «Мы принимаем во внимание степень точности и полноты, с которой воспроизводится исполняемый текст. Говоря о полноте его воссоздания, следует учитывать такие компоненты:

- временные характеристики (темп, метро - ритм);
- строение вертикали (фактура, ткань);
- характер произнесения (динамика, образно-содержательные штрихи и нюансы)».

В функциональном отношении чтение нот с листа является сложным музыкально-исполнительским процессом, в котором в едином комплексе объединяется одновременное выполнение исполнителем различных действий и операций.

А. Ковалев пишет, что «эмоционально-образное мышление выстраивает логическую «цепочку»: отзвучавший материал - актуальное звучание - перспективное звучание, которое и является механизмом их сцепления». Важную роль при этом выполняет внимание учащегося. В этом процессе, отмечает автор, «оно выполняет три основные функции:

- 1) избирает значимые для оперативного исполнения комплексы музыкального материала;
- 2) удерживает отзвучавший материал в кратковременной памяти;
- 3) контролируют и корректируют деятельность идеомоторного акта».

Одной из основных задач по чтению нот с листа заключается в том, чтобы, исходя из реального уровня общемузыкального развития студентов, найти эффективный путь, обеспечивающий достижение положительных результатов работы в классе аккордеона за короткий срок обучения. Как справедливо утверждает А. Ковалев, в «психологическом аспекте скорость и качество чтения нот с листа зависят от:

- быстроты и полноты восприятия нотного текста;
- быстроты двигательных реакций и степени их адекватное поступившим перспективным сигналам;
- степени распределяемости внимания;
- способности логически предвидеть перспективу развития музыкального материала, т. е. способности к антиципации;
- того, насколько тесно коррелируют между собой зрительные (перцептивные), слуховые и двигательные представления».

Формировать исполнительские навыки по чтению нот с листа можно по следующим направлениям: разборе текста (I тип творческих заданий) и непосредственно чтение нот с лист специальных упражнений, пьес (II тип творческих заданий). Разбор текста означает проигрывание его в очень медленном темпе знакомство с фактурой, с возможными небольшими остановками с целью тщательного просмотра текста.

Чтение с листа предполагает исполнение специальных упражнений, а также пьес от начала до конца в темпе, без остановок, с возможностью некоторых упрощений, но при сохранении их характера. Поэтому да заданий

второго типа (чтения с листа) необходимо подбирать музыкальный материал облегченного плана по фактуре изложения. Очень важно отмечать для себя в новом тексте определенные ориентиры аккордеонной фактуры: «технические формулы», гаммообразные пассажи, арпеджио разных видов и т. п. Это во многом способствует формированию умений читать как бы «сквозь ноты», решать аппликатурные проблемы с помощью ранее приобретенных исполнительских навыков.

Важно также научиться читать ноты с листа «вслепую», так как этого требует «невидимость» левой клавиатуры аккордеона. Цель чтения с листа заключается в формировании представлений о поэтических образах и идеях сочинения, которые постоянно двигают исполнителя вперед. В этом случае он всегда в определенной мере жертвует многими текстовыми частностями во имя главной цели. При объединении указанных заданий (повторяем, что это необходимо на первоначальном этапе обучения), мы добиваемся не только формирования навыков как таковых, но и живого исполнения в будущем.

Чтение нотного текста характеризуется взаимопроникновением сознания и подсознания, воли и автоматизмов, функционирующих внутри целеустремленного действия, которые позволяют предвидеть и предугадать их результаты. Для выработки умения предвидения и представления важно, чтобы в музыкальном материале трудности группировались с учетом степени сложности. Иначе говоря, при чтении с листа надо систематизировать материал так, чтобы на каждом последующем этапе он был уже знаком обучающемуся. Например, по пассажирам или басовым ходам, выступающим в качестве связок на пути к преодолению все новых технических трудностей (здесь имеются в виду трудности различного характера - интонационного, ритмического и т. п.). В противном случае они (трудности), хотя и могут быть преодолены, но процесс чтения не будет выполнять своего назначения.

Действительно, формирование навыков по контурным очертаниям нотных структур (высоте и ритму) видеть последующие строения песни (на что была направлена наша методика) как бы освобождает от «абсолютной» расшифровки звуков по их местонахождению на нотном стане. Ведь достаточно увидеть нижний звук (по вертикали) какой-нибудь аккордовой последовательности, чтобы интуитивно разложить остальные звуки по относительному расстоянию между ними. Это справедливо и по отношению к видению гаммообразных пассажей, арпеджио разных типов, скрытого хода аккомпанемента в тексте и т. д. В этом плане важную роль играет музыкально-теоретическая подготовка, в результате которой ученик сможет «логически предугадывать перспективу развития музыкального материала». В определенной мере этому успеху сопутствует и умение делать купюры, которые не только возможны, но и необходимы при чтении пьес с листа, но при

этом важно знать, где и что можно сокращать. Таким образом, предвидение и предслышание, умение разглядеть что впереди, и принять соответствующее решение, например, пропусти второстепенное, сосредоточив внимание на главном, все это создает предпосылки к успешному чтению пьес с листа. Важным условием достижения качества чтения нот также является накопление «слуховых двигательных представлений, которое создает возможность оперирования не по отдельным нотам, а их комплексами и конструкциями».

В музыкально-исполнительской деятельности приходится сталкиваться с чтением нот и гармонических цифровок. Наиболее часто этим видом деятельности приходится заниматься при работе с аккомпанементами, переложениями популярной и джазовой музыки, подбором на слух, импровизации и др. В современных изданиях для аккордеона существуют разные системы буквенного обозначения басов и аккордов. Умение чтения с листа буквенных обозначений гармонии способствует формированию всех видов музыкально-исполнительской деятельности: подбору на слух, импровизации, развивает гармонический слух.

Таким образом, в процессе обучения игре на аккордеоне необходимо знать теорию и практику освоения данного вида музыкальной исполнительской деятельности для достижения уверенного и качественного результата.

Под **чтением нот с листа** понимают сквозное проигрывание нового музыкального материала по нотам, основная задача которого – ознакомление с произведением в общих чертах.

А. Мирек считает, что научиться хорошо читать ноты может каждый учащийся, если заниматься этим вдумчиво и систематически. Вырабатывается быстрая ориентация в незнакомом тексте, способность прочитывать и запоминать его, чувство логики мелодического и гармонического развития, предслышание характера и темпоритма звучания, что, в конечном счёте позволяет максимально развить внутренний слух исполнителя и представление звучания без инструмента, в воображении.

«По существу, это этапы, которые готовят к формированию связей «вижу – слышу – осязаю», т.е. прочтению графического нотного знака «сплавом»: зрительно, внутренним слухом и моторно-осязательно».

На практике разделить этапы обучения очень сложно. Они тесно связаны между собой и зависят от каждого учащегося индивидуально. Но главное – чтобы все эти этапы дети осваивали не механически.

1 этап – знакомство с нотами, используя цвет как символ конкретной ноты. Изображение цветной ноты на нотоносце. Постепенный переход к чёрной ноте с цветным штилем;

2 этап – сольфеджирование нот на крупном нотоносце;

3 этап – эскизное чтение с листа в ансамбле с педагогом;

4 этап – складывание из отдельных нот фраз и предложений;

5 этап – эскизное чтение с листа целых произведений.

Ю.Т. Акимов предлагает традиционный подход в чтении нот с листа. Он пишет: «Формирование навыков чтения нот с листа требует от педагога тщательного соблюдения дидактического принципа доступности материала и последовательности его изложения: нотный текст, назначаемый для чтения с листа, должен быть гораздо легче и доступнее основного материала индивидуального плана учащегося».

Первые одноголосные мелодии для исполнения правой рукой должны отвечать следующим требованиям:

- 1) они должны быть написаны в мажорном ладу, в тональности без знаков или с одним знаком;
- 2) содержать в себе гаммообразные последовательности;
- 3) диапазон мелодии должен охватить звукоряд не более 3-4-х звуков;
- 4) мелодия должна начинаться и заканчиваться тоникой;
- 5) включать в себя не более двух видов длительностей;
- 6) исполняться в медленном или умеренном темпе.

Усложнение материала в дальнейшем должно происходить постепенно, но всесторонне:

- 1) появление минорного лада, тональностей с большим количеством знаков, отклонения, модуляции;
- 2) появление скачков на тонику, затем более далёких скачков на другие ступени тональностей;
- 3) расширение диапазона мелодии;
- 4) начало мелодии с любой ступени тональности;
- 5) усложнение ритмического рисунка, появление длительностей с точкой;
- 6) исполнение мелодий в более быстром темпе.

В основе музыкально-слуховых представлений лежат понятия звуковысотности и метроритма. Они тесно связаны между собой.

Необходимо воспитать у себя чёткое ощущение сильной доли, метрической пульсации и соотношения различных длительностей. Поэтому при развитии навыков чтения нот с листа нужно начинать с мелодий, имеющих двудольный и четырёхдольный размер такта (в обоих случаях одной сильной или относительно сильной доле такта соответствует одна слабая).

При чтении нот с листа двумя руками Ю. Акимов рекомендует простой и результативный приём для проведения первых занятий – исполнение тех песен и пьес, которые были использованы в работе отдельными руками. Это сразу вызовет уже сформированные ранее музыкально-слуховые представления и поможет учащемуся сконцентрировать своё внимание на координации движений обеих рук при чтении с листа.

В.Лушников в методике работы по чтению нот с листа, кроме прочих, даёт следующие рекомендации:

Навык чтения с листа развивается быстрее, если в произведениях неоднократно встречаются одинаковые звуковые сочетания, ритмические фигуры.

Для лучшей ориентации в тексте необходимо предварительно посмотреть его, отмечая то, что не встречалось ранее.

Необходимо приучать к аккуратному и грамотному чтению – то есть соблюдению всех указаний, имеющихся в нотах.

Очень важна установка - играть непрерывно: это мобилизует внимание учащегося, способствует предслышанию и предвосхищению необходимых движений, делает исполнение ритмичным.

В остальном рекомендации по обучению чтению нот с листа В. Лушникова, аналогичны рекомендациям Ю. Акимова.

Г.Г. Шахов предлагает чтение нот с листа начинать с анализа музыкального материала. Сначала нужно использовать мелодии в объёме трёх нижних звуков с простейшим аккомпанементом. Затем, к 1-3 ступеням прибавляются 4-5, затем – 6, вводные тоны и т.д.

Проводить анализ в двух планах:

- 1) целостный анализ формы, ладотональности, жанровых особенностей и других выразительных средств;
- 2) анализ элементов музыкального языка – интервалов, аккордов, ритмических групп.

Для развития гибкости в чтении с листа полезно, используя различный по степени сложности материал, ставить перед собой различного рода задачи, например сыграть нотный текст в замедленных темпах, но с соблюдением всех авторских указаний; в быстром темпе, независимо от допускаемых текстовых неточностей; с упрощением фактуры; с вычленением заданных голосов и т.д.

А. Басурманов выделяет пять обязательных условий успешного развития чтения нот с листа:

1). Отличное знание названий звуков и их записи на нотном стане. Сюда входит умение определять ноты в скрипичном и басовом ключах на основных и добавочных линейках нотного станца, знание знаков альтерации, длительностей нот и пауз, условные обозначения басов и аккордов в партии левой руки, знание октав нотного станца в скрипичном и басовом ключах.

2). Отличное знание клавиатур баяна. Сюда можно отнести знание порядка расположения белых и чёрных клавиш на правой и левой клавиатурах; знание рядов клавиш, октав в правой клавиатуре; умение сразу определять клавиши, соответствующие повышенным и пониженным звукам.

3). Знание отдельных приёмов игры, наиболее характерных последовательностей звуков, встречающихся в мелодии и аккомпанементе, знание ритмов, характерных для различных жанров (песен, танцев, маршей и т.д.).

4). Умение пользоваться средствами музыкальной выразительности. Соблюдение штрихов, нюансов, темпа. Ритма – всё это поможет баянисту лучше передать характер произведения, правильнее выявить кульминацию, ярче исполнить музыкальные фразы.

5). Проявлять активное внимание к нотному тексту и своему исполнению.

Под **транспонированием по нотам** обычно принято понимать всякую транспозицию, осуществляемую в процессе зрительного восприятия нотного текста.

Рекомендации по транспонированию можно найти у Г. Шахова. Транспонированию по нотам должно предшествовать обучение чтению нот с листа и транспонирование по слуху. Таким образом, обучение транспонированию фактически складывается из двух основных фаз:

- 1) чтение с листа и транспонирование по слуху;
- 2) транспонирование по нотам.

Если учащийся овладел зрительно-слуховым восприятием звуковых сочетаний какого - либо лада и умеет транспонировать их по слуху, то он может приступать к транспонированию примерно таких же сочетаний по нотам.

Усвоение ладов при обучении игре на баяне и транспонированию, в частности, логично осуществлять с учётом прохождения музыкально-теоретических дисциплин, что будет способствовать упрочению связи теории с практикой обучения.

Суть основных положений по изучению звукоряда лада заключается в следующем:

- а) следует начинать с развития ощущения устойчивых звуков лада и прежде всего – тоники;
- б) самые первые шаги усвоения звукоряда проще и удобнее начинать с поступенного мелодического движения в объёме I-III ступеней лада;
- в) сравнительно легко воспринимается мелодическое движение в пределах пентахорда от тоники вверх и от квинты вниз;
- г) освоение скачкообразного мелодического движения следует начинать в пределах диатоники: сначала скачки с любой ступени лада на устойчивые – на тонику и квинту, как более лёгкие, позже – скачки на неустойчивые ступени, как более сложные.

Работая над минорным ладом, следует иметь в виду, что для всех видов минора главные ладовые связи в объёме нижнего пентахорда являются одинаковыми. Поэтому начинать изучение минорного лада целесообразно

именно с него. Вслед за натуральным, усвоение гармонического и мелодического минора можно вести параллельно. Однако этому должна предшествовать определённая работа по развитию слуховых представлений звуковых сочетаний, характерных для верхних тетракордов этих видов минора.

Достигнув на первой фазе обучения слухо-двигательного представления и зрительно-слухового восприятия звуковых сочетаний определённого лада, можно приступать ко второй фазе обучения – к транспонированию примерно таких же сочетаний по нотам.

Таким образом, целесообразнее начинать обучение игре на баяне с подбора по слуху и транспонирования по слуху, так как при этом учащиеся накапливают первичные слуховые образы, необходимые для последующего слухового восприятия. Далее, по мере освоения инструмента можно приступить к чтению нот с листа и транспонированию по нотам.

Систематическое и целенаправленное развитие этих навыков способствует воспитанию слуховой активности у учащихся – баянистов.

Тема 7

Игра по слуху и транспонирование. Импровизация

Под **транспонированием по слуху** в широкой музыкальной практике принято понимать всякую транспозицию, осуществляемую на инструменте вне зрительного восприятия нотного текста. Транспонирование по слуху может осуществляться: а) на материале, усвоенном в оригинале также по слуху, то есть исключительно за счёт его музыкально-слухового представления; б) на материале, усвоенном в оригинале по нотам, то есть за счёт конкретных указаний нотного текста.

Взаимосвязь музыкально-слуховых представлений и двигательно-слуховых взаимосвязей в процессе подбора по слуху и импровизации. Совершенствование слухового контроля. Транспонирование как способ развития тональных слуховых ощущений.

Подбор по слуху популярных мелодий с басо-аккордовым сопровождением и их транспонирование. Принципы варьирования: гармонизация мелодии (гармонические фигурации, использование неаккордовых звуков), мелодизация гармонии, аккордовое проведение темы, смена темпа, лада, метра и др. Подбор по слуху, варьирование и транспонирование белорусского фольклорного материала.

Импровизация как особый вид музыкального творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе исполнения. Изучение тонально-ладовых, гармонических, метроритмических, фактурных рисунков народной и эстрадной музыки. Импровизация на заданные темы на основе устойчивых музыкально-языковых конструкций.

Методика музыкального воспитания и обучения опирается на педагогику в определении методов, разработка которых связана со следующими проблемами: взаимосвязью их с содержанием музыкального воспитания; развитием музыкальных творческих способностей учащихся, развитием у них музыкального слуха и голоса, технических навыков; возрастными и индивидуальными особенностями; возможностями различных видов музыкальной деятельности в развитии учащихся.

На протяжении целого ряда лет со стороны известных музыкантов, педагогов и методистов все чаще и настойчивее высказываются мысли о некоторых проблемах в существующей системе музыкального образования и об определённом разрыве между техническим развитием учащихся и воспитанием навыков и умений, необходимых для активизации музыкального слуха, развития их творческой инициативы и самостоятельности.

Отмечая это, педагоги совершенно справедливо видят одну из основных причин указанных недостатков в отсутствии целенаправленного систематического обучения подбору по слуху, чтению с листа и транспонированию.

Надо сказать, что вопросы развития навыков подбора по слуху, чтения нот с листа и транспонирования в разное время достаточно широко освещались в научно-методической литературе. Так, в советской музыкальной педагогике проблема подбора по слуху, чтения с листа и транспонирования разрабатывалась А.Н. Шаповым, С.И. Савшинским, Л.А. Баренбоймом (30-40 годы). Позднее, ею занимались Г.М. Цыпин, А.Д. Алексеев, О.В. Рафалович, В.Мотов, Г. Шахов и другие.

В этих работах в той или иной степени затронуты основные вопросы методики обучения подбору по слуху, чтению нот с листа и транспонированию. Однако, каков главный механизм поэтапного формирования приёмов и навыков этих форм работы, как организовать систему обучения для их развития – эти вопросы остаются открытыми. Иными словами, необходима тщательно разработанная методика обучения каждому из этих навыков; обучения, проводимого столь же последовательно, планомерно и продуманно, как ведётся обучение игре на инструменте, начатого одновременно с ним и продолженного в едином комплексе с ним.

К этому выводу приводит и существующая практика обучения. Не секрет, что уровень профессиональной подготовки выпускников музыкальных учебных заведений оставляет желать лучшего. Умея исполнять определенное количество ранее выученных пьес, большинство из ребят оказываются неспособными к самостоятельному творческому мышлению. Профессор Л.А. Баренбойм в своих статьях справедливо замечает: «Если даже способному ученику, который

несколько лет проучился музыке надо, скажем, присочинить простенький аккомпанемент к песенке, он нередко оказывается совершенно беспомощным».

Возникает вопрос: почему у большинства учащихся музыкальных учебных заведений отсутствуют столь необходимые профессиональные навыки? Причин тому несколько: 1) усвоение технически сложной программы отнимает много сил и времени как у учащегося, так и у педагога в ущерб остальным формам учебной работы; 2) в развитии навыков игры по слуху, чтения нот с листа и транспонирования ученики предоставлены сами себе: активного, методически продуманного руководства нет; 3) в большинстве своём педагоги используют «двигательный» метод обучения, а не «слуховой».

Несмотря на то, что прогрессивная музыкальная педагогика всегда придавала большое значение роли слухового опыта в практике обучения ученика, до сих пор существует два пути, по которым ведётся работа с начинающими обучаться игре на баяне. Один из них – это путь, при котором обучение начинается с ознакомления с клавиатурами, нотной грамотой. Мышление ребёнка загружается абстрактными понятиями, которые не ассоциируются с реальным звучанием музыки. Он не успевает следить за качеством звучания и играет формально, механически перебирая клавиши. Другой метод рекомендует приступать к освоению инструмента по слуху. В процессе освоения инструмента по слуху формируются элементарные музыкально-слуховые представления и вырабатываются двигательные-игровые навыки.

К.Н. Игумнов говорил: «Тренировать ухо гораздо сложнее, чем тренировать пальцы». Поэтому многие педагоги в обучении игре на инструменте идут по пути наименьшего сопротивления, т.е. используют в работе двигательный метод. Если учащиеся и занимаются подбором по слуху, чтением нот с листа и транспонированием, то это чаще всего происходит формально, бессистемно, и в большинстве случаев дети так и не приобретают устойчивых навыков.

О противоречии между теорией и практикой обучения писали в разное время многие видные педагоги-исследователи – Д.Благой, Ф.Брянская, С.Ляховицкая, М.Фейгин, Г.Цыпин и другие.

Проблемы обучения игре по слуху, чтению нот с листа и транспонированию стоят на сегодняшний день особенно остро – от их решения во многом зависит повышение эффективности подготовки баянистов.

К сожалению, в учебном плане детских музыкальных школ очень мало времени отводится на подбор по слуху, чтению с листа и транспонированию. Репертуар учащихся сужен до нескольких пьес в году. Обучение игре на инструменте зачастую идёт в стороне от задач развития слуховой и интонационной культуры, интеллекта, становления музыкального сознания.

Очевиден разрыв между теоретическими разработками и практикой обучения. А между тем, систематические занятия подбором по слуху, чтением с листа и транспонированием на протяжении всего процесса обучения помогли бы развитию музыкального мышления, музыкальных способностей, расширили кругозор учащихся.

Рассматривая методические основы игры по слуху, чтения с листа и транспонирования, я изучила следующую методическую литературу: Г. Шахов «Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна», Пётр Серотюк «Хочу быть баянистом», Т.В Юдовина-Гальперина «За роялем без слёз», Ю. Акимов «Чтение нот с листа», Ю. Акимов «Школа игры на баяне», В. Лушников «Школа игры на аккордеоне», В. Мотов «Развитие первоначальных навыков игры по слуху», Бажилин Р.Н. «Школа игры на аккордеоне».

Анализ работы музыкальных школ показывает, что в классах баяна широко используется двигательный метод обучения: с первых же занятий педагог направляет основное внимание учащихся на усвоение нотных знаков, клавиатур, постановку рук и пальцев, аппликатуру и звукоизвлечение. Нотный материал разучивается без предварительного формирования первоначальных слуховых представлений, необходимых для зрительно-слухового восприятия легчайшего нотного текста. Руководящая роль педагога при этом фактически сводится к системе указаний – нажать такую-то клавишу таким-то пальцем, выдержать её на столько-то, здесь играть – тише, там – громче и т.п. Такая форма занятий не способствует развитию творческой активности и самостоятельности, более того – подавляет их. В процессе обучения большинство учащихся, хотя и овладевает предусмотренным программой художественным и техническим музыкальным материалом, но оказывается не способным к деятельности, требующей слуховой и умственной активности.

Объясняется это обстоятельство формированием первоначальных и двигательных навыков учащихся вне связи со слуховым предслышанием предназначенного для воспроизведения на инструменте музыкального материала; отсутствием деятельности, требующего обязательного проявления слуховых представлений; слабым практическим знанием ладотональностей и их звукорядов; существенным отрывом теоретических курсов от практики обучения в классе баяна.

Вместе с тем перед начинающими учащимися уже на первых уроках по специальности и по музыкально- теоретическим дисциплинам ставится ряд теоретических и практических задач, решение которых требует больших усилий и внимания, как со стороны педагога, так и со стороны учащегося.

Б.М. Теплов, Л.А. Баренбойм, А.П. Щапов рекомендуют начинать обучение игре на инструменте не с нот, а с формирования необходимых для восприятия нотного текста слуховых представлений. «Музыкальный

слух...развивается...лишь в процессе той деятельности, осуществление которой действительно требует проявления слуховых способностей, – пишет Л. Баренбойм. – Такой деятельностью является подбор и транспонирование, которое только и способно наладить связь между слухом и ориентировкой на клавиатуре. Отсюда требование: начинать работу с «донотного периода», в течение которого мелодии и пьесы разучиваются не по нотам, а по слуху».

В классах ведущих педагогов-пианистов музыкальных школ (С. Ляховицкой, М.Лерман, О. Рафалович) занятия на инструменте начинаются с так называемого донотного обучения, которое заключается в следующем: на основе транспонирования по слуху знакомых мелодий учащиеся знакомятся с инструментом, постановкой рук и пальцев, первоначальными приёмами звукоизвлечения. В результате примерно полугодовых занятий у учащихся накапливаются музыкально-слуховые представления, необходимые для начального обучения игре по нотам; налаживается первичная слухо-двигательная взаимосвязь; формируются элементарные игровые навыки.

Среди педагогов-баянистов в последнее время всё больше появляется сторонников слухового метода обучения. Один из них Ю. Акимов. Он пишет: «Полноценно воспринимать музыкальное художественное произведение может лишь человек с подготовленным слухом». И рекомендует приступать к практическому освоению инструмента по слуху. В данном случае ученик усваивает основные постановочные навыки «на тех художественных музыкально-слуховых представлениях, которые формируются не в результате сообщений ученику сведений из музыкальной грамоты или многократных повторений «бессмысленных» (с точки зрения ученика) упражнений, а в процессе исполнений простейших детских песенок, народных мелодий, близких духовному миру ребёнка».

Под **игрой по слуху** понимают исполнение на инструменте музыкального материала, усвоенного (и непосредственно воспроизводимого) на основе музыкально-слуховых представлений без помощи нот.

Ю. Акимов рекомендует следующую последовательность в первоначальном обучении игре по слуху:

- нахождение одного звука на правой клавиатуре;
- нахождение звука вверх и вниз от заданного;
- повторение простых ритмических фигур на одном звуке;
- ритмическая «игра» (ритмоинтонация) на чередовании двух звуков;
- на более позднем этапе – доигрывание учеником мелодии, начатой педагогом;
- подбор простейших знакомых мелодий;
- подбор элементов аккомпанемента к изученным мелодиям;

- транспонирование по слуху.

А также даёт подробные методические рекомендации.

Лучше, на первоначальном этапе, исходить от ученика: попросите его спеть любой звук. Не показывая ученику клавиатуры, сыграйте спетый звук. Если ученик может спеть другой или несколько звуков, повторите их на инструменте. Если может спеть знакомую песенку, то проиграйте напетую им мелодию.

Теперь покажите две ближайшие клавиши (лучше в терцовом соседстве по одному ряду), звук одной из которых им пропет. Задача ученика: нажав поочередно эти клавиши, найти «свой звук». Инструмент при этом остаётся в руках педагога, и мехом управляет он же.

Усложните задачу: сыграйте один звук в той тесситуре, которую ученик может воспроизвести голосом, попросите его спеть этот звук, а затем, указав ему две-три клавиши, среди которых имеется заданная, попросите найти её, поочередно нажимая указанные клавиши.

Передайте инструмент в руки ученику. Повторите предыдущее упражнение в этом положении. Пусть он сыграет упражнение любыми пальцами. Постройте такие же упражнения на других рядах клавиатуры.

На этом этапе не следует требовать выполнения всех правил посадки и постановки. Задача педагога объяснить, что звук на баяне получается в результате двух одновременных действий: нажатия пальцем клавиши и ведения меха левой рукой. Объяснение теоретических понятий, терминов должно быть тесно связано с восприятием музыки и обобщать то, что уже воспроизведено, услышано и осознано учеником. Поэтому название и расположение на клавиатуре некоторых из клавиш уже можно объяснить. Закрепляйте свои объяснения в памяти ученика, например, такими заданиями: «Сыграй такое-то (уже известное упражнение) от клавиши до» и т.п.

Бывает, что попытки ученика спеть ни к чему не приводят. Чаще всего причиной этого является недостаточно развитый слух или отсутствие координации слуха и голоса. И только систематические занятия помогут это исправить.

Постоянно ставьте перед учеником различные вопросы. Например: «Какой из звуков выше (тоньше)? Можно ли найти от исходного звука (ре) более низкий звук? При проигрывании всего упражнения звуки повышаются или понижаются?» и т.п. Это активизирует слух и мыслительную деятельность ученика.

Повторение элементарных ритмических фигур на одном звуке – это следующий этап в освоении инструмента в процессе игры по слуху. Заниматься «выстукиванием», «прохлопыванием» ритма вряд ли целесообразно, так как этот приём приводит к разрыву в сознании ученика понятий высоты и

длительности звука. Поэтому ритмические упражнения надо играть на инструменте, на любой его клавише. Конечно, приступая к ним, не следует стремиться объяснять название длительностей, их арифметическое содержание. Ученик получил представление о разнице звуков по высоте, дайте ему ощутить и самому «произвести» на инструменте различные по длительности звуки.

Сначала метод тот же – повторение упражнения по слуху вслед за педагогом.

Воспринимать слухом различные длительности и воспроизводить их легче в рамках какой-либо метрической организации. При составлении таких первоначальных упражнений педагог руководствуется следующим:

- ритмические упражнения должны включать в себя не более двух видов деятельности (например, половинные и четверти, четверти и восьмые);

- сначала строить упражнения в двух-, затем в четырёх- и лишь после этого в трёхдольном метре. Это вызвано тем, что в двух и четырёхдольном такте каждой сильной (или относительно сильной) доле соответствует одна слабая, в трёхдольном – к каждой сильной доле относятся две слабых;

- построение должно иметь чёткую структуру: двутакт, четырёх-, трёх-, шеститакт т.д.;

- первые упражнения лучше начинать с сильной доли и лишь последующие – с затакта, но заканчивать их следует пока только на сильной доле.

Интересен также метод ритмической словесной подтекстовки. Он особенно результативен с детьми младшего возраста. Для этого удобно использовать хорошо известные ученику стихи.

Дав ученику представление об основных длительностях и их соотношении, можно объяснить ему связанный с этим теоретический материал: название и написание длительностей, их меру, такт, размер, метр, ритм.

Далее переходим к ритмоинтонации на чередовании двух звуков. Попробуйте объединить первые звуковые впечатления и двигательные навыки, полученные учеником, в процессе создания по слуху художественного образа.

Следующий этап – доигрывание учеником мелодии, начатой педагогом. В качестве материала для такой работы выбираются лёгкие мелодии с поступенным движением голоса повторного строения. Подобные мелодии удобны тем в работе, что дают возможность как бы «складывать» поочерёдную игру педагога и ученика в цельную мелодию песни: 1-4 такты играет педагог, 5-8 такты – ученик. Повторив совместное исполнение мелодии несколько раз, можно попросить ученика сыграть всю песню самостоятельно.

Для этого метода можно найти достаточно материала среди мелодий народных или детских песен и танцев.

Если ученик хорошо усвоил вышеизложенный материал, то можно переходить к следующему этапу – подбор простейших знакомых мелодий. Для подбора по слуху мелодии целиком следует, прежде всего, использовать уже сложившиеся в сознании ученика музыкально-слуховые представления, то есть мелодии тех песен, которые хорошо ему знакомы. Слышанная ранее учащимся мелодия доступной его пониманию песни разучивается им со словами – педагог играет, ученик поёт. Педагог обращает ученика на движения мелодии (вверх или вниз), на длительность звуков и их ритмическое соотношение, на ударные и безударные слоги текста (сильные и слабые доли такта). Затем он указывает ученику границы участка клавиатуры, на котором располагаются звуки, входящие в состав избранной мелодии, чтобы внимание ученика не рассредотачивалось.

В своей методике развития первоначальных навыков игры по слуху, В. Мотов предлагает до непосредственной игры по слуху проводить подготовительный период – один из наиболее кропотливых этапов работы, в течение которого ученик получит определённые знания и умения, необходимые для первоначального подбора на баяне мелодий, их гармонизации и аккомпанемента. В результате таких подготовительных упражнений ученик должен научиться:

1. Точно простукивать ритмическую фигуру исполняемой педагогом мелодии, что даст ему возможность определить встречающиеся в мелодии длительности.
2. Распознавать сильные и слабые доли такта и по этим признакам определять размер данной мелодии.
3. Находить наиболее устойчивый – тонический звук мелодии и определять направление её развития.

Весьма любопытна методика обучения игре на баяне посредством слухового развития П. Серотюка. Очевидны достоинства метода, связывающего воедино два предмета – сольфеджио и специальность. Инструмент осваивается на основе релятивной системы сольфеджио через наиболее распространённые «интонационные модели».

Преимущества такого подхода заключаются в естественно задействованном пути формирования техники на основе слуховых представлений, в противовес повсеместно распространённому механическому способу освоения клавиатуры.

В предложенной методике формирование исполнительских навыков, развитие ладового слуха и освоение нотной грамоты – единый процесс. При этом идём от музыки к правилам, а не наоборот. Здесь применяются условные обозначения характерные для учебников сольфеджио. Это прежде всего «лесенка» и элементы релятивной системы.

«Лесенка» (вариант болгарской «столбицы») – схематическое изображение лада. Она помогает детям лучше представить себе место ступеней в ладу, развивает представление об их соотношениях по вертикали, наглядно показывает устойчивые и неустойчивые ступени, соотношение тонов и полутонов. Эффективна для формирования звуковысотного ладового слуха и музыкального мышления. Релятивная система (ладовая сольмизация) основана на ассоциациях каждой ступени лада с определёнными слоговыми обозначениями и ручными знаками. Эта система высокоэффективна для развития ладового слуха и музыкального мышления.

Учебное пособие состоит из трёх частей. Наибольшее место занимает вторая часть, в которой четырнадцать разделов. В основе каждого из них лежит одна ладовая попевка – «интонационная модель», которая определяет тематическое содержание раздела. Каждая «интонационная модель» является этапом в развитии ладотонального слуха на релятивной основе в освоении баянной клавиатуры. Состав самих «интонационных моделей» объясняется не только логикой развития ладового слуха, но и логикой изучения клавиатур баяна.

Импровизация, как творческий вид музыкальной деятельности, требует от учащихся одновременного и мгновенного решения сразу двух задач – композиторской и исполнительской, а композиция дает возможность последовательного их решения – сначала сочинить, а потом исполнить. Если в процессе сочинения можно останавливаться, обдумывать, исправлять, переделывать, то в импровизации все это совершенно недопустимо. Поэтому, по мнению педагога Г. Шатковского, желательно работу методически выстраивать так, чтобы композиция предшествовала импровизации.

Импровизация – качество, присущее природе человека. Оно лежит в основе человеческого общения: в разговорной речи, в языке движений, звуков, и поэтому более свойственна человеку, чем деятельность по заранее отработанной программе. Присущее детям непосредственное восприятие окружающего мира – благодатная почва для развития природной способности к импровизации.

По мнению Т. Смирновой, занятия сочинением и импровизацией помогают в работе с начинающими пианистами: облегчают постановку рук, позволяют с первых уроков развивать ритмические способности учащихся, раскрепощают учеников в овладении инструментом, развивают навыки интонирования, сольфеджирования, секвенцирования, способствуют развитию внутреннего гармонического слуха, дают полезные навыки рефлексорного владения инструментом.

Согласно утверждениям Т. Родионовой, не все дети, обладающие творческими способностями, хорошо импровизируют. Но

занятия **импровизацией** полезны, так как развивают фантазию, находчивость, смелость, сосредоточенность, вырабатывают умение свободного владения клавиатурой, что благоприятно воздействует на осмысленную передачу всех средств музыкальной выразительности (фразировка, ритмические особенности, темповые смены, штрихи, динамика, педализация, тембровая окраска).

Занятия **композицией**, по ее мнению, позволяют шире познать музыкальное искусство в целом, тоньше почувствовать специфику музыкальной выразительности, яснее понять содержание музыкального произведения. При этом у учащихся развивается музыкальная активность, фантазия, способность к импровизации, что помогает ученику проявить индивидуальность, свое отношение к искусству.

П. Гельфгат и В. Коган с позиции психологии характеризуют **импровизацию** как «способ спонтанного музыкального мышления, сочинения музыки в момент исполнения, когда результат творческого процесса по времени совпадает с самим музицированием». Они также считают, что «импровизация опирается на принципы многовариантности изложения и основывается на применении алгоритмов, вытекающих из существующей практики музицирования и обобщения опыта изучения теории музыки, сольфеджио, гармонии, анализа музыкальных форм, элементов техники композиции и важнейших стилистических направлений в музыке».

Таким образом, понятие **импровизации** включает в себя, с одной стороны, неподготовленное исполнение сочиненной экспромтом музыки (то есть нового произведения, представляющего собой моментальное воплощение возникающих у исполнителя музыкальных мыслей), с другой – видоизменение, варьирование, дополнение и обогащение композиций уже существующих, вне зависимости от того, записаны ли они полностью нотами или только приблизительно намечены. **Сочинение и импровизация** способствуют развитию и формированию всех предпосылок, необходимых для творческо-исполнительской деятельности: творческой фантазии и музыкального мышления (композиторское мастерство, эмоциональная восприимчивость, внутренний слух), практических навыков (владение композиторскими средствами и техникой игры), чувства формы и стиля, памяти, психических качеств – таких, как способность к концентрации, находчивость, воля.

Тема 8

Полифонические произведения

Слово «*полифония*» греческого происхождения, и в точном переводе оно означает многоголосие (*поли* – много, *фон* – звук, голос). Однако не всякое многоголосие можно назвать полифонией. Полифонией называется лишь такое многоголосие, в котором каждый голос *мелодически самостоятелен* где

сплетаются несколько (не менее двух) таких голосов. Сущность такого полифонического соединения можно определить как *ансамбль мелодий*.

В «чистом» виде полифония присуща только музыкальному искусству.

Существует три вида полифонического изложения – подголосочное, контрастное, имитационное.

Одновременное звучание *нескольких вариантов* мелодий образует *подголосочную* полифонию (иначе — *вариантную*).

В этих случаях многоголосие производит впечатление не столько сочетания разных мелодий, сколько расслоения главной мелодии на варианты разветвляющиеся и вновь сливающиеся. Суть подголосочной полифонии в том, что одновременно выявляется мелодическое *вариантное многообразие*.

В подголосочной полифонии происходит то слияние голосов в унисон (и движение параллельными унисонами), то расхождение их в иные интервалы. Чем богаче различия основного напева и его вариантов, тем больше подголосочная полифония подходит к разнотемной (контрастной) полифонии, которая стоит на сочетании различных мелодий.

Подголосок может вступать одновременно с мелодией, а также с опозданием во времени. Он может быть простым интонационно и развитым, сложным за счёт ритмических преобразований, всевозможных украшений. Вариант мелодии может звучать над основным напевом, выполняя функцию *надголоска*. Одновременное звучание различных мелодий образует *контрастную* (иногда говорят — *разнотемную*) полифонию.

Мелодии бывают настолько индивидуальны, что каждая из них может звучать в качестве самостоятельной темы с тем или иным гармоническим сопровождением. А бывают и заметно неравноправными – одна из них главная, вторая сопутствующая. В обоих случаях суть соединения состоит в том, что свойства мелодических линий выявляются в их одновременном сопоставлении, в их контрасте или взаимном дополнении.

Контрастное соединение можно представить партитурной схемой:

Наконец, неодновременное, последовательное вступление голосов, проводящих одну мелодию (или ее близкие варианты), — это *имитационная* полифония.

В некоторых чертах имитационная полифония сходна с подголосочной: она выявляет свойства мелодической темы через её многочисленные варианты (регистровые, ладовые, тональные).

Но главная особенность имитационной полифонии состоит в том, что проведение тем происходит не параллельно, а последовательно. При этом в момент вступления имитирующего голоса первый голос продолжает своё развитие, сопровождая новый голос *противосложением*.

Таким образом, полифония позволяет показать одновременно несколько мелодических линий.

Это либо различные варианты одной мелодии (подголосочность), либо различные мелодии (контраст), либо различные стадии развития одной мысли (имитационность). Такое совмещение в одновременности разных мелодий наиболее ярко проявляется именно в полифонической музыке и составляет одну из ее характерных особенностей.

Возможно взаимодействие нескольких видов полифонии. Например, подголосочное расслоение на фоне контрастного голоса. В имитационной полифонии противосложением может быть подголосок к мелодии и т. п.

ПОДГОЛОСОЧНАЯ ПОЛИФОНΙΑ

В русской, украинской, белорусской народной музыке сложился тип хорового многоголосия, в котором основная мелодия разветвляется на варианты-подголоски. В русских хоровых песнях голоса двигаются не в зависимости от сочетания созвучий (как в аккордовом изложении), а, напротив, сами созвучия появляются в результате одновременных ходов (попевок) в отдельных голосах. Поскольку подголосочная полифония берёт свои истоки именно из *народной* песенности, она часто применяется в написании обработок народных или сочинённых в стиле народных мелодий.

Нередко после мелодии, звучащей гомофонно (одноголосно), следует её подголосочное проведение или же оно может звучать в репризе.

Наибольшее сходство подголосков встречается в скорых песнях, а в песнях протяжных мелодическая самостоятельность голосов значительно ярче и подчас граничит с контрастной полифонией.

Следует иметь в виду, что не всякое песенное двухголосие можно считать подголосочным. Если верхний голос интонационно содержателен и своеобразен, нижний воспринимается как голос гармонический, а не художественно полноценный подголосок. Такой голос называют *гармоническим дополнением*.

Сформировавшись в народной песенной музыке, подголосочная полифония нашла широкое применение и в инструментальных произведениях достаточно далеких от нее по характеру.

Голосоведение

Подголосочная полифония имеет свои закономерности. Из двух одновременно звучащих вариантов мелодии нередко можно указать главный, основной. Дополняющий его подголосок часто расположен несколько ниже, хотя для некоторых мест Беларуси и Украины более типичны верхние подголоски. Однако не всегда возможно разделение подголосков на основной и дополняющие.

Напротив, в типичных случаях художественное значение подголосков достаточно близко. Каждый из певцов исполняет напев не менее важный, чем другие. Доказательством этому служит глубокоеинтонационное родство – вариантность подголосков. Проявляется оно, прежде всего в некоторых особенностях голосоведения.

1. В начале или в конце мелодической фразы подголоски часто тождественны, *опорные звуки совпадают*.

2. Опорные звуки мелодии располагаются обычно в нижней части ее диапазона, и потому в большинстве случаев мелодическое *расслоение* бывает *на подъеме*, а *на спаде* голоса *сливаются*.

3. В подголосочной полифонии *прямого* движения голосов. В частности, чрезвычайнораспространено *параллельное* движение — терциями, секстами, децимами. Движение параллельными квинтами в русских песнях встречается не особенно часто (также, как и параллельными квартами), но все же оно характерно. Иногда встречаются примеры параллельного движения даже секундами. Прямое движение может быть и непараллельным, с переменным расстоянием между голосами.

4. Одновременные подъемы и спады подголосков обуславливают *совпадение* во времени *их мелодических вершин*.

Таким образом, в каждом подголоске наряду с его своеобразными чертами находит выражение общий мелодический профиль напева. Вот почему во многих случаях каждый подголосок может рассматриваться как *равноправный* с другими вариантами песенной мелодии. Наиболее яркопроявляется подобие мелодических линий, если подголоски движутся в терцию. Реже, но также весьма интенсивно используется и параллельное движение в сексту. Господство прямого движения в подголосочной полифонии отнюдь не абсолютно; в подголосочно-полифоническом изложении достаточно часто встречаются моменты и косвенного и противоположного движения голосов, но значение этих видов голосоведения, скорее, дополняющее, оттеняющее. *Косвенное* движение встречается, как правило, в моменты распева какого-либо слога на фоне выдержанного звука в другом голосе, *противоположное* — чаще в каденциях, когда голоса сливаются в унисон или расходятся в октаву.

Гармоническая вертикаль

Вообще, подголосочное соединение может содержать практически все диатонические интервалы. Преобладают, конечно же, *консонансы*. О движении параллельными несовершенными консонансами уже было сказано; встречается и движение совершенными: примами, октавами; о параллельных квинтах тоже говорилось раньше.

Диссонансы в подголосочном двухголосии встречаются достаточно часто, но не акцентируются. Чаще всего они возникают на проходящем движении.

Особого внимания требует *тритон*. Элементарная теория музыки рассматривает его в двух какбы равнозначных видах — увеличенной кварты и уменьшенной квинты. Между тем в народной песнеих места совершенно различны: уменьшенная квинта встречается достаточно часто, тогда как увеличенная кварта — редкое исключение. Одно из объяснений этой «асимметрии» состоит в том, что мелодическая увеличенная кварта — внутренне противоречивый интервал. Как элемент мелодии она представляет собой скачок, и в соответствии с естественной мелодической тенденцией он должен быть хотябы частично заполнен, т.е. после скачка мелодия должна повернуть внутрь интервала. Но увеличенный интервал имеет естественную гармоническую тенденцию к расширению, его разрешение направлено вправо. Народные певцы издавна ощущали это несогласование мелодических и гармонических свойств увеличенной кварты и — избегали ее. С уменьшенной квинтой, напротив, никаких проблем нет: и по мелодической, и по гармонической логике она продолжает движение внутрь себя, и это движение воспринимается органично.

Следует отметить еще одну особенность вертикали в подголосочном двухголосии — это *нетрадиционное разрешение диссонансов*. Например, секунда на IV ступени может разрешиться в тоническую октаву по логике *независимого* движения голосов: и S, и D пошли в Т — каждая в свою.

К вопросам вертикали относится и возможность *недолговременного перекрещивания* подголосков: спускаясь, верхний может несколько звуков пропеть под нижним или (что значительно реже) нижний поднимается над верхним.

Во всех случаях, каковы бы ни были вертикальные отношения подголосков, каждый из них остается мелодически естественным и вокально удобным.

Особенности ритма

1. Наибольшее сходство подголоски имеют при одинаковом ритмическом рисунке (эквиритмическое движение голосов). Это чаще встречается в песнях достаточно подвижных, чем в медленных. В этих последних подголоски больше отличаются друг от друга по ритму. Однако важная особенность подголосочной полифонии в песенном жанре состоит в том, что различия в ритме мелодий совсем (или почти) не вызывают различий в ритме произнесения слов.

2. Ритмическая активизация одного голоса по сравнению с другим, как правило, не связана с увеличением числа слогов в тексте этого голоса, а осуществляется через распевание слога на несколько звуков. Наиболее типично

распевание слога на два или три звука, в то время как другой голос берет наэтот слог лишь один звук.

3. Нередко распевы слогов появляются поочередно в разных голосах: в момент ритмического успокоения одного активизируется другой, и наоборот. Такое явление получило название дополнительной (*комплементарной*) ритмики — голоса поддерживают непрерывность движения, дополняя друг друга.

4. Еще одна особенность ритма многоголосных народных песен заключается в том, что голоса очень часто вступают не одновременно. Во многих песнях первая фраза — одноголосный зачин, а второй голос присоединяется к нему лишь со второй фразы. Продолжительность начальной паузы второго голоса неопределенна, почему это явление и называют *свободным паузированием*. Второй (по времени вступления) голос начинает свою партию в унисон с первым или более самостоятельно, а изредка даже с имитацией. Следует иметь в виду, что свободная пауза может быть только в начале куплета, второй голос произвольно задерживает свое вступление, но, вступив, он уже поет вместе с первым непременно до конца куплета.

Подголосочное трёхголосие

Подголосочное трёхголосие наряду с двухголосием следует рассматривать как типичную фактуру народной песни. Трёхголосие, в котором все голоса ритмически и мелодически сходны, называют *однородным*.

В большинстве случаев между верхним и средним подголосками преобладает терцовый параллелизм, нижний же движется более самостоятельно. В песнях подвижных, скорых нижний голос почти всегда подчеркивает главные ступени диатоники, являясь, таким образом, гармонической основой всей музыкальной ткани. Такое же движение нижнего голоса можно встретить и в протяжной песне, но для неё более типичен мелодический, распевный нижний подголосок, ритмически близкий верхним, хотя и заметно отличный от них своей мелодической линией

Возможно еще одно соотношение подголосков. Два нижних подголоска обнаруживают большое взаимное сходство, тогда как верхний развивается относительно самостоятельно. Это «противоголос» (противогласие) — *дискант*.

Наиболее простой случай противопоставления одного — крайнего (верхнего или нижнего) — голоса двум другим, идущим в основном в терцию, состоит в том, чтобы дать этому третьему голосу выдержанный звук, который создает заметный контраст с другими голосами. Выдерживается обычно тонический или доминантовый звук тональности; для баса, с его гармонической спорностью, это естественно, но также обстоит дело и с дискантом. Фактически этот голос можно было бы обозначить как педаль, а педаль — не мелодический, а гармонический голос. Но в подголосочном складе

фактуры в сочетании с активным ритмическим развитием он всё же приобретает мелодическое значение.

Все приведенные выше примеры ясно показывают, что в подголосочном трехголосии функции подголосков могут быть как очень сходными, так и весьма различными.

Подголосочное трехголосие имеет более широкие художественные возможности по сравнению с двухголосием. Оно позволяет варьировать число голосов.

Возможности «ветвления» основного напева существенно расширяются по сравнению с двухголосным изложением, где можно сопоставить лишь одноголосное (т.е. неполифоническое) звучание с двухголосным.

Отличительной чертой трехголосия является также возможность образования ясной гармонии.

Типичность терцовых соотношений между подголосками предопределяет важную роль трезвучных образований, хотя не исключаются и иные: обращения трезвучий, септаккорды с пропущенной квинтой, а еще чаще терцией, септаккорды из двух кварт и т.д.

Важно учесть, что гармоническая функциональность созвучий проявляется преимущественно в каденциях, тогда как в начале и в середине развития каждого построения главную роль играет мелодическое движение каждого голоса. Отсюда и возникают многие гармонические особенности подголосочного трехголосия — 1) *неполнота аккордов*;

2) *квартовые и секундовые созвучия*;

3) *движение параллельными трезвучиями*.

Нарушения гармонических норм не воспринимаются как антихудожественные, так как продиктованы логикой мелодического движения подголосков, каждый из которых представляет собой достаточно содержательную и завершенную мелодию.

КОНТРАСТНАЯ ПОЛИФОНИЯ

Существует две разновидности контрастной полифонии:

1. Соединение двух мелодий, каждая из которых несёт в себе достаточно своеобразное художественное содержание.

2. Обогащение мелодической темы контрапунктом, который сам по себе не такой яркий, как мелодия, но в качестве элемента полифонического целого играет существенную роль.

Соединению двух достаточно самостоятельных мелодий часто предшествует проведение этих мелодий порознь.

Вообще темы должны контрастировать между собой

а) *ритмически*, т.е. ритмическое движение голосов отличается степенью их подвижности;

б) *мелодически*, т.е. мелодические вершины не совпадают, скачки в одной мелодии противопоставляются постепенному движению в другой, прямолинейная мелодическая линия противопоставляется волнообразной и т. д.

Мелодико-ритмический контраст дополняется *регистровым, тембровым, штриховым* контрастом. Но из всех средств противопоставления в контрастной полифонии главным является *ритмическое* различие.

Мелодия в сопровождении контрапункта встречается гораздо чаще, чем сочетание двух различных мелодий. Здесь также типичным является предварительное проведение мелодии в гомофонном изложении и обогащение мелодии контрапунктом при повторном её появлении (фактурное обогащение).

Контрапункт может использоваться и в сочинении хоровой аранжировки, и в работе над аккомпанементом к песне, и при инструментовке. Если кроме основной мелодии и контрапункта звучит гомофонное сопровождение, то образуется *смешанный* склад фактуры (*гомофонно-полифонический*). При этом важно соблюдать следующие условия:

1. Вступление контрапункта звучит ярче, когда оно дано на качественно иной доле, чем вступление темы: если основная мелодия началась затактом, то контрапункт лучше начать с сильной доли, и наоборот. Впрочем, иногда оба голоса вступают одновременно, это бывает в начале такта.

2. В моменты ритмического торможения мелодии контрапунктирующий голос активизируется.

Это уже знакомое нам явление *комплементарной (дополнительной) ритмики*.

3. Преобладает противоположное и косвенное голосоведение.

4. Исключается параллельное движение совершенными консонансами (примы, октавы, квинты, кварты). Параллелизм лишает контрапунктирующий голос самостоятельности.

5. Параллельное движение несовершенными консонансами (терции, сексты, децимы) возможно, но не более трёх одновременно взятых интервалов подряд, чтобы контрапункт не стал подголоском.

6. При возникновении между голосами диссонирующего интервала необходимо его разрешить

— непосредственно или через вспомогательные звуки.

7. Контрапункт должен полностью согласоваться со всеми остальными голосами в гармоническом отношении. Он не должен противоречить образуемым ими гармоническим комплексам, хотя может не только входить в них, но и расширять их как аккордовыми, так и неаккордовыми звуками.

ИМИТАЦИОННАЯ ПОЛИФОНΙΑ

Имитация – это *повторение мелодической темы другим голосом*, причём сразу же вслед за проведением темы. Мелодия, которую проводит голос,

вступивший первым, называется *темой* (лат. *proposita* – предложение, повод). Повторение темы другим голосом называется *ответом* (лат., итал. *risposta* – ответ, возражение).

Таким образом, *имитация* включает в себя три элемента: *тема, ответ, противосложение*.

Если убрать из той схемы хоть один элемент, имитация не состоится.

Иногда сам *ответ* тоже называют словом *имитация*.

В каждой имитации определяются её параметры:

- *направление* или сторона (выше или ниже ответ, чем тема),
- *интервал* (на сколько сдвинут первый звук ответа по отношению к первому звуку темы),
- *время* (на сколько позже вступает ответ, чем тема).

Приёмы имитации широко используются не только в полифонических формах таких, как канон или fuga, но и в произведениях в целом гомофонных.

Виды имитации

Имитации различают:

а) по степени точности ответа

Точная (реальная) имитация содержит ответ, в котором сохранены все основные ритмические и звуковысотные свойства темы. При соблюдении этих условий ответ также называют точным. Допускаются следующие изменения темы:

1. Ответ может передвинуться относительно тактовой черты: на месте сильной доли может оказаться относительно сильная (но не слабая!), и наоборот.

2. Может измениться тоновая величина некоторых интервалов ответа при сохранении величины ступеневой, если в ответе возникли новые *ладовые* свойства. Интервал имитации практически может быть любым. Главное – если ответ сохранил основные конструктивные свойства темы, имитация остаётся точной.

Тональная имитация представляет собой особый случай. Она похожа на точную имитацию с ответом непременно в доминантовой тональности. Если тема звучала в *D-dur*, то ответ будет звучать в *A-dur*; если тема звучала в *d-moll*, то ответ будет звучать *a-moll*. Зачастую в ответ вносятся некоторые мелодические изменения для того, чтобы более тесно связать его с темой, и притом именно тонально. Для этого есть 2 способа:

1) сделать так, чтобы *начало* ответа (т.е. транспонированной темы) звучало всё ещё в главной тональности;

2) в *конце* ответа снова вернуть главную тональность.

Первый способ допустим, если в начале темы ясно выражена *опора на квинтовый* – доминантовый тон тональности. В точном ответе ему

соответствовал бы квинтовый тон доминантовойтональности, двойная доминанта. Но здесь в тональном ответе его заменяют квартовым, совпадающим с тоникой главной тональности, которая, таким образом распространяется на начало ответа. Все остальные ступени ответа при этом остаются на местах, на которых они были бы в точномответе.

Другой способ тонального сближения ответа с темой уместен, если тема *завершается модуляцией* в доминантовую тональность, что естественно подготавливает начало ответа. Точный ответ к такой теме привёл бы в тональность двойной доминанты. Чтобы избежать столь далёкого ухода от главной тональности, *модулирующее окончание темы сдвигается ступенью ниже*. В этом случае оно приводит обратно в главную тональность.

Преобразованная имитация содержит ответ, закономерно видоизменяющий тему. Типы видоизменения: *ритмическое увеличение, ритмическое уменьшение, обращение* («вниз головой»), *ракоход* («задом наперёд»).

Встречается и сочетание разных способов преобразования ответа, например: в обращении и ритмическом уменьшении, в ракоходном движении и ритмическом увеличении. Естественно, далеко не каждая мелодия может подвергнуться таким преобразованиям. Полифоническая тема сочиняется по специальным правилам.

Свободная (ритмическая) имитация в своём ответе сохраняет некоторые характерные черты темы (обычно лишь ритмический рисунок), свободно изменяя другие (прежде всего – звуковысотные).

Нередко свободная имитация проявляется в заключительном проведении имитируемой мелодии.

Возможности такой имитации безграничны. Единственное условие – узнаваемость темы, т.е. изменения не должны превращать её в новую тему. Сходство с основным образом темы должно ясно улавливаться. Узнаваемость темы зависит от её индивидуальных интонаций. Поэтому в имитирующем голосе должна сохраниться индивидуальная интонация темы (чаще всего – начальная).

Изменения могут быть ладовые, интервальные, тембровые, но с сохранением метроритмических особенностей темы. Так как ритм является самым действенным элементом тематической индивидуальности.

Встречаются примеры имитации *промежуточной* между точной (реальной) и свободной(ритмической), когда имитирующий голос не совсем точно повторяет начальное проведение темы.

а) по времени вступления ответа

Если имитация начинается раньше окончания темы в предыдущем голосе, то она называется *стреттной* (с итал. – сжатая). Этот приём способствует

большой тематической концентрации и уплотнению фактуры. Стретта используется как в полифонических, так и в гомофонных формах.

Стретта может быть *быстрой* или *медленной* в зависимости от того, как скоро она вступает на окончание темы. Если второй голос вступает на середине темы или близко к её началу – образуется *быстрая стретта*. Если же он появляется близко к окончанию темы в первом голосе – образуется *медленная стретта*.

б) по степени точности противосложения

Имитация называется *простой*, если ответ имитирует только ту часть темы, которая успела прозвучать до его вступления. Дальнейшее развитие идёт на основе контрастной или подголосочной полифонии.

Однако нередко имитируется и противосложение, а затем – противосложение к противосложению и т. д. Так возникает *каноническая имитация* или *канон*.

Канон (от греч. *kanon* – прут, линейка, правило, порядок) – это полифоническая форма, основанная на строго выдержанной имитации, при которой каждый голос вступает с некоторым опозданием по отношению к предыдущему. Начинаящий голос канона называется *пропостой* (от лат., итал. *proposta* – предложение), имитирующие голоса – *риспостами* (от лат., итал. *risposta* – ответ, возражение).

Каноны обычно двух-, трёх-, четырёхголосны, хотя число голосов практически не ограничено. Голоса канона могут вступать в различные интервалы (в приму, октаву, кварту и др.) и в различном порядке. Канон может сопровождаться свободным голосом (свободный голос – бас).

В период расцвета полифонии каноны часто представляли собой самостоятельные произведения. Позднее они нередко использовались как отдельные эпизоды в произведениях различных жанров.

Канон может сопровождаться гармоническим аккомпанементом. В этом случае возникает смешанная полифонно-гармоническая фактура.

СТРОЕНИЕ ФУГИ

Фуга (с лат. – бег, бегство) – закономерно построенная имитационно-полифоническая форма. Это высшая из форм, порождённых этим складом.

Фуга строится на многократном, причём в начале обязательно имитационном, проведении во всех голосах *одной* темы (мы будем рассматривать типичное строение однотемной четырёхголосной фуги). Чаще всего в фуге можно выделить *три* основные части: *экспозицию*, *разработку* и *репризу*.

Экспозиция (с лат. – показ) построена наиболее закономерно. В ней все голоса поочерёдно излагают тему. Первый по порядку голос проводит тему в

главной тональности, второй – в доминантовой, третий – снова в главной, и четвёртый – в доминантовой. Порядок вступления голосов может быть любым (S – A – T – B; T – A – S – B; B – T – A – S; A – T – B – S). Однако нежелательно, чтобы последнее проведение было в одном из средних голосов, потому что тема может затеряться во множестве противосложений. Вступления темы на доминанте обычно называются в fugaх *ответами*. Тема и ответ в фуге иногда называются ещё *вождь* и *спутник*.

Противосложение, сохраняемое в других голосах называется *удержанным*. Как между проведениями темы, так и между разделами фуги возможны вставки связующего характера, где основная тема не прослеживается. Они называются *интермедиями*. Интермедия может быть и краткой и широко развёрнутой. В ней может смениться склад фактуры. Развёрнутые по масштабам интермедии, как правило, строятся по принципу *секвенции*.

Средняя часть фуги, как правило, – *разработочная*. Она строится более свободно. Часто от экспозиционной части её отличает новая ладовая окраска, связанная с переходом в тональности, параллельные экспозиционным, а иногда и более далёкие. Для разработки характерно активное полифоническое, гармоническое развитие. Здесь могут применяться всевозможные способы преобразования темы. Протяжённость развивающей части, число проведений темы в ней могут быть очень различны, и это одно из проявлений своеобразия каждой конкретной фуги.

За разработкой следует *реприза*. Это завершающая часть фуги, которая также не имеет строго определённых очертаний. Важнейшая отличительная черта репризы – возврат главной тональности, первоначального облика темы. Этим создаётся ощущение устойчивости, завершённости. Для репризы очень характерно стреттное изложение материала. Реприза не просто возвращает музыкальный материал экспозиции, но и обогащает его разнообразными средствами развития, как уже использованными в средней части, так и новыми. Поэтому реприза фуги воспринимается как *синтетическая*, т.е. объединяющая свойства обеих предшествующих частей, и *динамическая*, т.е. существенно иная, чем экспозиция.

Нередко фуга заканчивается *заключением (кодой)*. Здесь может установиться тонический органнй пункт. Может возникнуть аккордовый тип изложения.

Небольшая, а возможно, и неполная фуга (с очень краткими или отсутствующими развивающей и завершающей частями) называется *фугеттой*.

В произведениях гомофонного склада иногда встречаются эпизоды развития, в которых одна мелодическая тема последовательно проходит в разных голосах и регистрах, периодически меняя свою тональность, подобно

тому, как это происходит в экспозиции фуги. Такой приём развития получил название *фугато*.

Для анализа фуги составляется схема, на которой каждый голос представлен горизонтальной линией («ниткой»). На получившейся таким образом условной партитуре отмечаются проведения темы – **T**, ответа – **O**, удержанного противосложения – **пр.** (неудержанные противосложения на схеме не указываются, чтобы чрезмерно её не загромождать). Интермедии можно обозначать буквой **И**, захватывающей линии всех голосов, занятых в ней. Над схемой обозначают номера тактов, лучше тех, в которых начинается проведение темы или интермедия. Под схемой указываются тональности проведения темы, тональные планы интермедий, а ещё ниже обозначаются разделы формы. Неполное проведение темы обозначается (**T**), ритмически изменённая тема – **Тр** и т.д. Коду можно обозначать буквой **К**, захватывающей все линии голосов.

Тема 9

Произведения крупной формы

Классическая сонатная форма пережила длительный процесс формирования, важным этапом которого явилась старинная сонатная форма в эпоху барокко. Она органически связана с малыми барочными формами сюитных танцев и оперными увертюрами. Одной из областей вызревания сонатного принципа являлась барочная двухчастная форма – уже высотное соотнесение предкаденционных участков – доминантового в конце первой части и тонического в конце второй – создает предпосылку сонатности. В случаях наполнения соответствующих зон одинаковым материалом возникает эффект репризного транспонирования – так называемая «сонатная рифма». А при тематическом и структурном выделении данных участков они начинают претендовать – более или менее обоснованно – на роль побочной партии, что уже непосредственно соприкасается с барочной сонатной формой (типа развертывания).

Классификация старинной сонатной формы основана на трех признаках:

По общему принципу организации материала – старинная сонатная форма полифонической ориентации (барочная сонатная форма) и гомофонно-гармонической (предклассическая сонатная форма);

По числу тем – однотемная и разнотемная;

По числу частей – двухчастная (если развивающий и завершающий раздел объединяются в один крупный раздел) и трехчастная (если развивающий и завершающий разделы автономны).

Барочная сонатная форма типа развертывания полифонической природы, непосредственно контактирует с малыми барочными формами. В ней

сохраняется тематическая однородность и метрическая «мягкость», позволяющая длить построения без четких границ и жесткой структуры. Принцип развертывания отражает свойственную искусству барокко потребность пребывания в одном состоянии. Поэтому в основе развертывания – «длание» этого состояния путем прибавления подобных, но вариантных или очень постепенно обновляемых мотивов. Эта форма представлена в творчестве немецких композиторов-полифонистов И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г. Телемана и встречается в танцах из сюит, прелюдиях, быстрых частях сонат.

В экспозиции барочной сонатной формы главная партия эквивалентна ядру, связующая – собственно развертыванию, побочная партия – кадансу и предкадансовой зоне в уже достигнутой побочной тональности. Несформированность самих тем обуславливает отсутствие масштабного развивающего раздела. В нем лишь продолжается начатое в экспозиции развертывание музыкального материала, плавно переходящее в репризу.

Предклассическая сонатная форма отличается гомофонно-гармонической направленностью – более определенным тематизмом, ориентацией на квадратность, функции разделов более ясны. В ней формируются производный тематический контраст и разработочное развитие. Эта разновидность сонатной формы продвинулась гораздо дальше на пути к классическим формам. Сфера ее применения связана по преимуществу с сонатным жанром. Развитие эта форма получила с творчестве Д. Скарлатти, Тартини, Мартини, Галуппи и др.

Классичность структуры складывалась не сразу. Старосонатная форма – возвращала к репризе только одну вторую (побочную) тему экспозиции, опуская первую, взамен которой шла связующая, прямо вводившая вторую тему в главную тональность. Экспозиция «складывается» из двух крупных областей: главной с примыкающей к ней связующей партией и побочной с примыкающей к ней заключительной партией. Развивающий и завершающий разделы объединяются в одну часть или существуют отдельно (что зависит более всего от строения репризы – неполной или полной).

У Д.Скарлатти написано более 500 сонат (часто носивших назв. *Essercizi* или пьесы для клавесина); они отличаются тщательностью, филигранностью отделки, многообразием форм и типов. В наиболее оформленных сонатах Д. Скарлатти темы главной, побочной и заключительной партий вытекают одна из другой, разделы внутри экспозиции чётко разграничены. Некоторые из сонат Д. Скарлатти находятся у самого рубежа, отделяющего старинные образцы от сонат, созданных композиторами венской классической школы. Основное отличие последних от старинной сонатной формы заключается в чётко оформленных индивидуализированных тем. Большое влияние на возникновение этого классического тематизма оказала оперная ария с её

типичными разновидностями. У К.Ф.Э.Баха устанавливается классическое строение

Сонатная форма — музыкальная форма, состоящая из трёх основных разделов, где в первом разделе (экспозиция) противопоставляются главная и побочная партии, во втором (разработке) эти темы развиваются, в третьем (реприза) повторяется экспозиция. Выделяют 3 основных класса сонатных форм:

1. Форма сонатного *allegro*.
2. Сонатная форма в иных частях цикла и иных жанрах.
3. Разновидности сонатной формы (сонатная форма с двойной экспозицией и сонатина).

Сонатина (итал. *sonatina*, уменьшит. от *sonata*) – небольшая и технически нетрудная соната. Первая часть сонатины обычно пишется в лаконичной сонатной форме с кратко изложенными темами, не подвергающимися существенному развитию. Разработка в ней часто отсутствует или заменяется небольшим связующим переходом от экспозиции к репризе. Для неё характерен малый масштаб и сравнительно «лёгкий» характер.

Круг музыкальных образов фортепианных сонат Й. Гайдна и В.Моцарта самый разнообразный. В них много света, радости, нежной грусти и мягкой задушевной лирики. В музыке Й.Гайдна преобладают настроения безудержного веселья, ведущая роль принадлежит жанрово-бытовым элементам, у В.Моцарта особенно выделяется лирико-драматическое начало, которое нашло своё продолжение в творчестве Л.Бетховена. В сонатах Й.Гайдна очень часто встречаются противопоставления *p* и *f*, подразумевающие смену отдельных групп инструментов.

Динамика сонат В. Моцарта во многом близка творчеству Й.Гайдна. Сам композитор обозначал в нотном тексте чаще всего *p* или *f*, подразумевая под этим два основных типа динамики. Всевозможные градации этих двух обозначений зависят от вкуса и индивидуальности исполнителя, но исходной точкой должно быть изучение данного произведения в целом, его внутреннего содержания. Нужно постоянно помнить о том, что каждый нюанс у В.Моцарта связан с определенным настроением, с выражением чувств. Особенно интенсивно моцартовское форте звучит в местах наибольшего эмоционального подъёма. Контрастность является характерной чертой для стиля венских классиков, *крещендо* и *диминуэндо* встречаются у них гораздо реже. Л.Бетховен идёт дальше. Его контрастность перерастает в конфликтность образов. Для динамики Л.Бетховена характерна внезапность. Напряжённый драматизм, большая ритмическая энергия и острая конфликтность его сочинений требуют расширения диапазона звучания. Если для Й.Гайдна и В.Моцарта были характерны противопоставления *форте* и *пиано*, то у Л.Бетховена эти нюансы

приобретают всевозможные оттенки от *ppp* до *fff*. Л.Бетховен придавал динамике очень важное значение, поэтому тщательно выписывал ее в нотах и требовал точного выполнения. Он часто применяет продолжительные подъёмы и спады, обозначая их не только *крещендо* и *диминуэндо*, но и *дескрещендо*, *ринфорцандо* и др.

Большое значение у венских классиков имеет акцентировка. У В.Моцарта часто встречается знак, соответствующий современному обозначению *сфорцандо*, т.е. звук следует взять резко и внезапно ослабить. В зависимости от общего динамического уровня, а также от того, является ли это ударение на слабой доле или совпадает с вершиной фразы, *сфорцандо* бывает разным. Акценты у Лю Бетховена придавали музыке определенную остроту, усиливали напряжённость развития. Чаще всего, он акцентировал хроматизмы в мелодии, диссонирующие аккорды, слабые доли. Очень часто у Л.Бетховена встречаются динамически-контрастные сопоставления форме диалога между двумя контрастирующими элементами.

Сопоставления *тутти* и *солиста* также воспринимаются как своеобразный диалог, причем надо научить ученика передавать тембровую окрасу различных инструментов оркестра и всего оркестра в целом. Следует помнить, что по силе звучности *тутти* у Л.Бетховена превосходят аналогичные места в фортепианных сонатах Й.Гайдна и В.Моцарта.

При выборе темпа в сонатах венских классиков надо руководствоваться содержанием и характером данного произведения, а также учитывать, что обозначения темпа в те времена не соответствовали нынешним представлениям о темпах. В частности, *Аллегро* первоначально обозначало «бодро, весело», но не слишком быстро. Поэтому более подвижный темп, например, В. Моцарт обозначал словами «аллегро ассаи» или «престо». Никогда не нужно стремиться к слишком завышенным темпам, так как они искажают смысл произведения и лишают его определённой выразительности, кроме того, в быстром темпе невозможно выполнить все артикуляционные и интонационные тонкости. Очень важно добиться равномерного ритмического движения, внутреннего ощущения метра, и в то же время естественности движения и музыкального развития.

Большое значение для художественно-выразительного исполнения сочинений венских классиков имеет артикуляция, верно расшифрованная и точно воспроизведённая. Выразительная, естественная артикуляция достигается путём применения различных приемов звукоизвлечения и штрихов, которые способствуют более глубокому проникновению в авторский текст, стремлению раскрыть характер и смысл произведения. В работе над артикуляцией необходимо различать 2 вида лиг: фразировочные и артикуляционные.

Фразировочные лиги относятся к длинной мелодической линии или расчленяют её на отдельные музыкальные построения (тема, мотив, фраза). Они стали применяться, лишь начиная с XIX века, и Й.Гайдном, и В.Моцартом в нотах не обозначались. В нотный текст они были внесены уже редакторами, иногда не совсем удачно. Нередко отдельные мелкие построения, мотивы объединялись в большие пласты, музыке придавалась некоторая квадратность, и смысл её упрощался. Мелодии лишались тончайших звуковых оттенков, изысканности и изящества.

В сонатном творчестве М.Клементи выделяются две главные разновидности сонат: 1) сонаты для виртуозов, отличающиеся крупными размерами и технической сложностью, и более компактные по размерам и технически несложные 2) сонаты для любителей. К виртуозным сонатам относятся также сонаты-транскрипции собственных симфоний и концертов композитора. Для клементиевской фортепианной сонаты свойственен особенный эмоциональный строй, выражаемый посредством часто используемых им музыкальных терминов *con spirito*, *agitato*, *con brío* и *con fúoco*.

Сюита (в переводе с французского буквально – ряд, последовательность) – одна из основных циклических форм инструментальной музыки. Состоит из нескольких самостоятельных, обычно контрастирующих друг другу частей, объединенных общим художественным замыслом. В отличие от других циклических форм сюите свойственна большая самостоятельность частей, не столь строгая закономерность их следования, а также непосредственная связь с песней, танцем, применение картинной изобразительности.

Прообразом сюиты явилось характерное для XVI века сопоставление медленного (павана) и быстрого (гальярда) танцев. Классический тип старинной танцевальной сюиты, которая состояла из четырех танцев (алеманды, куранты, сарабанды, жиги, помимо которых могли включаться и иные), сложился в творчестве И. Я. Фробергера в середине XVII века. Все части сюиты, как правило, писались в одной тональности и контрастировали друг другу по темпу. Форма отдельных пьес барочных сюит обычно не выходила за рамки барочной двухчастной. Высокие образцы барочных сюит создали И. С. Бах и Г. Ф. Гендель.

Со второй половины XVIII века, в эпоху классицизма, сюита уходит на второй план и уступает ведущее положение сонате и симфонии, продолжая существовать в виде кассаций, серенад, дивертисментов. В отношении формы здесь особых установок не было. В данную эпоху сформировалось великое множество форм, которые и становились основой для частей сюиты.

В XIX веке наступает ренессанс сюиты, которая вновь оказывается востребованной. Романтическая сюита представлена в основном творчеством

Р. Шумана, без которого рассмотрение стилистической разновидности жанра невысказано. В XIX-XX веках создаются главным образом оркестровые сюиты нетанцевального склада, иногда включающие отдельные части в танцевальных ритмах (Ф. Лахнер, П. И. Чайковский). Нередко такие сюиты бывают программными («Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова) либо состоят из музыки к театральным постановкам, операм, балетам («Пер Гюнт» Э. Грига, сюиты П. И. Чайковского). Пишутся и сюиты, связанные с народными танцевальными традициями (А. Дворжак, Б. Барток). Строятся романтические сюиты также по принципу контраста: темпового, образного, тонального. Характеристический профиль сюиты усложнился, как соответственно усложнился и комплекс выразительных средств, особенно в симфонической музыке. Расширился и тональный план, включающий смелые колористические контрасты, но, как правило, централизованный вокруг главной тональности крайних частей. Форма составляющих цикл пьес колеблется от простых песенных форм до вариационной и сонатной.

В XX веке сюита также привлекает внимание композиторов. Следует вспомнить произведения К. Дебюсси, М. Равеля, А. Г. Шнитке, С. Губайдулиной, В. Кузнецова, В. Войтика и др. в данном жанре.

Циклические формы

Слово «цикл» (из греч.) означает круг, поэтому циклическая форма охватывает тот или другой круг разных музыкальных образов (темпов, жанров и так далее).

Циклические формы – такие формы, которые состоят из нескольких частей, самостоятельных по форме, контрастных по характеру.

В отличие от раздела формы каждая часть цикла может исполняться отдельно. При исполнении всего цикла между частями делаются перерывы, продолжительность которых не фиксируется.

В циклических формах все части различны, т.е. никакая не является репризным повтором предыдущих. Но в циклах из большого количества миниатюр встречаются повторения.

В инструментальной музыке сложились два основных вида циклических форм: сюита и сонатно-симфонический цикл.

Слово «сюита» означает последовательность. Истоки сюиты – народная традиция сопоставления танцев: шествие противопоставляется прыжковому танцу (в России – кадрили, в Польше – куявяк, полонез, мазур).

В XVI веке сопоставлялись парные танцы (павана и гальярда; бранль и сальтарелла). Иногда к этой паре присоединялся третий танец, обычно трехдольный.

Классическая сюита сложилась у Фробергера: *allemande*, *courante*, *sarabanda*. Позднее он ввел и жигу. Части сюитного цикла связаны между собой

единым замыслом, но не объединяются единой линией последовательного развития, как в произведении с сонатным принципом объединения частей.

Существуют разновидности сюиты. Обычно различают старинную и новую сюиту.

Старинная сюита наиболее полно представлена в творчестве композиторов первой половины XVIII века – в первую очередь Й.С. Баха и Ф. Генделя.

Основой типичной старинной сюиты эпохи барокко были четыре контрастных между собой по темпу и характеру танца, расположенных в определенной последовательности:

1. Аллеманда (немецкий) – умеренный, четырехдольный, чаще всего полифонического состава хороводный танец-шествие. Характер этого почтенного, несколько величавого танца в музыке отображается в умеренном, сдержанном темпе, в специфическом затакте, спокойных и напевных интонациях.

2. Куранта (итал. *corrente* – «текучий») – более резвый трехдольный французский сольный танец, который исполнялся парой танцоров на балах при дворе. Фактура куранты чаще всего полифоническая, но характер музыки несколько другой – она более подвижна, ее фразы более коротки, подчеркнуты стаккатными штрихами.

3. Сарабанда – танец испанского происхождения, известный с XVI века. Это также шествие, но траурно-похоронное. Сарабанда чаще всего исполнялась соло и сопровождалась мелодией. Отсюда для нее характерна аккордовая фактура, которая в ряде случаев переходила в гомофонную. Существовали медленный и быстрый виды сарабанды. У И.С. Баха и Ф. Генделя – это медленный трехдольный танец. Для ритма сарабанды характерна остановка на второй доле такта. Встречаются сарабанды лирически проникательные, сдержанно скорбные и другие, но всем им свойственны значимость и величие.

4. Жига – очень быстрый, коллективный, несколько комичный (матросский) танец ирландского происхождения. Для этого танца характерен триольный ритм и (в подавляющем большинстве) фугируемое изложение (реже вариации на *basso-ostinato* и фуга).

Таким образом, последование частей основано на периодическом чередовании темпов (при усилении темпового контраста к концу) и на симметричном расположении массовых и сольных танцев. Танцы следовали один за другим таким образом, что контрастность расположенных рядом танцев все время возрастала – умеренно медленная аллеманда и умеренно скорая куранта, затем очень медленная сарабанда и очень скорая жига. Это способствовало единству и цельности цикла, в центре которого была хоральная сарабанда.

Все танцы пишутся в одной тональности. Исключения касаются введения одноименной и иногда параллельной тональности, чаще во вставных номерах. Иногда за танцем (чаще всего сарабандой) следовала орнаментальная вариация на этот танец (Double).

Между сарабандой и жигой могут быть вставные номера, не обязательно танцы. Перед аллемандой может быть прелюдия (фантазия, симфония и т.д.), написанная часто в свободной форме.

Во вставных номерах могут следовать два одноименных танца (например, два гавота или два менуэта), причем после второго танца опять повторяется первый. Таким образом, второй танец, который писался в одноименной тональности, образовывал своеобразное трио внутри повторов первого.

Термин «сюита» возник в XVI веке и использовался в Германии и в Англии. Другие названия: *lessons* – в Англии, *balletto* – в Италии, *partie* – в Германии, *ordre* – во Франции.

После Баха старинная сюита потеряла свое значение. В XVIII веке возникли некоторые произведения, которые были подобны сюите (дивертисменты, кассации). В XIX веке появляется сюита, которая отличается от старинной.

Старинная сюита интересна тем, что в ней наметились композиционные черты ряда структур, которые несколько позже развились в самостоятельные музыкальные формы, а именно:

1. Строение вставных танцев стало основой для будущей трехчастной формы.
2. Дубли стали предшественником вариационной формы.
3. В ряде номеров тональный план и характер развития тематического материала стали основой будущей сонатной формы.
4. Характер расположения частей в сюите достаточно явно предусматривает расположение частей сонатно-симфонического цикла.

Сюита второй половины XVIII характеризуется отказом от танцевальности в чистом виде, приближением к музыке сонатно-симфонического цикла, его влиянием на тональный план и строение частей, использованием сонатного аллегро, отсутствием определенного количества частей.

Жанр сюиты в музыкальной культуре всегда оставался в поле зрения композиторского внимания. Периоды существования сюиты сменялись новыми витками в эволюции данного жанра. Это подтверждает, например, рождение «новой сюиты» в творчестве композиторов-романтиков после вытеснения этого жанра во второй половине XVIII века симфонией и инструментальным концертом. Причина такой жизнестойкости жанра кроется в том, что сюита сформировалась как жанр частичной канонизации. Это изначально

предполагало индивидуализированность композиторских решений, включение в структуру сюиты различных национальных, новых «модных» танцев и концертных жанров своего времени. Кроме того, многообразие жанрового состава сюит у различных авторов свидетельствует о необычайной подвижности ее жанровой структуры: «сюита представляет автору свободу в выборе, трактовке и компоновке частей». Это также способствует большой жизнеспособности исследуемого жанра. Восприимчивость сюиты по отношению к новым стилям, творческим поискам и экспериментам послужила источником ее многообразнейших воплощений в фортепианной и камерно-инструментальной музыке. Исследователи установили, что рождение сюиты как самостоятельного жанра инструментальной музыки относится к середине XVI столетия – ко времени появления цикла танцев. В эпоху барокко в музыкальной практике бытовали два основных эстетически-равноправных вида сюиты - танцевальный и программный. Первый из них сложился у И. Я. Фробергера и получил классическую трактовку у Г. Ф. Генделя и И. С. Баха, второй был намечен английскими верджиналистами и достиг пышного расцвета в клавирных сюитах Ф. Куперена. Выход за рамки собственно танцевальной сферы, который способствовал расширению круга выразительных средств и обогащению палитры образного содержания, наметился уже на ранних этапах формирования сюиты. Так, по мнению большинства исследователей истории сюитного жанра, его истоки лежат в творчестве английских верджиналистов, которые как национальная школа выдвинулись в конце XVI века, в лице Уильяма Берда, Джона Булла, Орландо Гиббонса, Джайлза Фарнэби. Отличительной особенностью английской верджинальной музыки стал ее подчеркнуто светский характер. По мнению О. Соколова, рассматривающего типологическую систему жанров, сочинения английских верджиналистов - своеобразные музыкальные картины - можно считать первыми образцами жанра программной сюиты наряду с произведениями французских клавесинистов. Интересно, что исследователь указывает на картинность, как на самое распространенное явление в сфере программной музыки. Школа французских клавесинистов, таких как, Л. Маршан, Ж.Ф. Дандрие, Ф. Даженкур, Л.-К. Дакен, Луи Куперен, обращается и к танцевальному, и к программному видам сюиты. Сюиты французских клавесинистов, в отличие от немецкой разновидности жанра, состоящих исключительно из танцевальных номеров, строились более свободно. Они довольно редко опирались на строгую последовательность алеманда - куранта - сарабанда - жига. Однако, превалирующее значение в составлении сюит французских клавесинистов XVIII века приобретает программность. В большинстве своем они представляют собой собрания жанрово-пейзажных музыкальных зарисовок (до 20 пьес и больше в сюите). Программная разновидность жанра сюиты достигает

пики в клавирных сюитах Франсуа Куперена, чье творчество стало вершиной французской клавесинной школы. Общеизвестная устойчивая формула сюиты из последовательности четырех танцев, основывалась на логике чередования быстрой и медленной моторики движения, сопоставления коллективных и сольных танцев. В таком виде в первой половине XVII столетия она утвердилась в творчестве немецкого композитора И. Я. Фробергера. Жанр клавирной сюиты занимает центральное место в творчестве композитора. В его сюитах сохраняется принцип прогрессирующей поляризации темпов (средний - быстрый - медленный - быстрееший), широко используется интонационно-тематическое и тональное объединение частей. При несомненной близости сюитных циклов И.Я. Фробергера к французским жанровым моделям, они обладают достаточной самостоятельностью и должны рассматриваться как ответвление от французской традиции. Сюитный цикл мыслился композитором не как набор случайных танцевальных частей, а как единое целое, на что указывает также ограниченный набор танцев. В творчестве крупнейших композиторов второй половины XVII века И.С. Баха (французские и английские сюиты, партиты для клавира, для скрипки и виолончели соло), Г.Ф. Генделя (17 клавирных сюит) сюита становится одним из ключевых жанров клавирной музыки. В ней происходит систематизация общестилевых типологических признаков композиционно-жанровой модели старинной сюиты: среди них координационный тип связи подвижной многочастной структуры, драматургия сопоставления и т.п. Кроме того, в этот период складывается авторское, более свободное отношение к традиционной формуле, а, следовательно, к жанровой структуре цикла. Композиторы весьма избирательно включают отдельные части традиционной последовательности в свои сюиты. «Танцевальный ряд, сохраняя значение некоего эталона, не становится абсолютom жанровой структуры сюиты». Инструментальные жанры эпохи барокко (увертюра, прелюдия, токката, канцона и др.) органично включались в процесс развертывания контрастных образов сюиты. Таким образом, структура старинной сюиты отразила различные жанрово-стилевые тенденции музыкального искусства эпохи барокко. «При относительной свободе и равноправии частей сюиты в ее основании закладывается форма, обладающая глубоким внутренним единством. Это единство с точки зрения содержания можно назвать художественным единством многоликого мира; средства его отражения - стихия движения, в котором первично пластическое движение. Оно предполагает особую пространственную «анфиладную» логику развертки многочастной композиции, в которой фактор времени вторичен. Суть драматургии - не «исследование» причинной связи явлений, как в сонате нового времени, а сведение явлений к органическому равновесию». Новый виток развития сюита получает в творчестве композиторов-романтиков, которые с

достаточно широким пониманием программности воссоздавали целый спектр различных трактовок от портретов и картин до типизированных картин-состояний, картин-настроений, отображающих многообразие мира. Начиная с XIX столетия своеобразным заместителем жанровой формы сюиты в западноевропейской музыке становятся циклы миниатюр (в инструментальных и вокальных произведениях), которые, сохраняя лирическую пьесу как основу формы, допускают при этом развитие в большом масштабе. Данные циклы миниатюр способствовали решению одной из центральных проблем XIX столетия - созданию крупномасштабной формы в произведениях романтического стиля. К этому направлению циклизации относится творчество таких западноевропейских композиторов, как Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен. В творчестве Ф. Шуберта в основном представлены циклы вокальных миниатюр; ему принадлежит создание двух песенных циклов - «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», которые являются образцами как «сюжетного» принципа, так и «бессюжетного» развития. Анализ этих циклов подтверждает следующие принципы компоновки в вокальных циклах: это объединение на основе словесного текста, принципы контраста (и музыкального, и поэтического), тональное родство между частями-песнями, группировка песен в отдельные контрастные группы, наличие более тесных внутритематических связей на основе лейттем, лейтритмов, лейтфактуры и т. д. Р. Шуман в своем творчестве, наряду с вокальными циклами, обращается к инструментальным циклам миниатюр. Его творчеству принадлежит такие инструментальные циклы, как «Бабочки», «Карнавал», «Давидсбюндлеры», «Симфонические этюды», «Фантастические пьесы» и другие. Многие исследователи отмечают, что основной циклической формой в циклах миниатюр является «новая сюита», однако почти в каждом цикле Р. Шуман гибко сочетает черты сюиты с другими формами - рондо, вариаций, пронизывает все пьесы сквозными нитями, образуя «сюиту сквозного строения». В творчестве Ф. Шопена идея создания крупномасштабной формы решается особым образом и получает два направления: 1) создание цикла фортепианных миниатюр; 2) создание одночастной баллады (поэмы, фантазии). Можно подчеркнуть, что создание цикла фортепианных миниатюр было весьма актуальным для решения проблемы создания крупномасштабной формы на новых стилевых основаниях. Цикл миниатюр демонстрирует возможность перерастания «мелкой» пьесы в крупную форму. С другой стороны - решению основной эстетической проблемы в музыке XIX столетия способствовало создание поэмы, как симфонической, так и фортепианной (в творчестве Ф. Листа, Ф. Шопена). Форма поэмы предполагала слияние сонатно-симфонического цикла в одночастность. Русская сюита XIX и отчасти XX века представляет собой самобытные формы ассимиляции западноевропейского опыта в лице новой

романтической сюиты Р. Шумана. Впитав влияние сюит Р. Шумана, русские композиторы своеобразно претворили в своем творчестве логику сюитного самодвижения. Например, жанровый калейдоскоп «Картинок с выставки» М. Мусоргского, «Детского альбома» П. Чайковского, «Метели» Г. Свиридова рожден темой странствования, а Оркестровые сюиты П. Чайковского, «Афоризмы» Д. Шостаковича, Партиты Г. Свиридова являют собой экскурс в историю культуры. По мнению исследователя С. Маслий, образные отношения романтической сюиты XIX века восходят к психологическим полюсам интровертного и экстравертного. Эта диада становится художественной доминантой мироощущения Р. Шумана, а в цикле П. Чайковского «Времена года» служит драматургическим стержнем композиции. В творчестве С. Рахманинова и Г. Свиридова она преломляется в лирико-эпическом модусе. Будучи начальной бинарной оппозицией, она рождает особый тип завязки сюитной драматургии, связанный с процессом интроверсии («Времена года» Чайковского, Первая сюита Рахманинова, «Ночные облака» Свиридова). Три последние сюиты Д. Шостаковича являют собой новый тип сюитности - исповедально-монологический. В цикле Г. Свиридова «Отчалившая Русь» исповедально-монологическое начало предстает под мощным, величественным сводом эпического. Эволюция жанра сюиты во второй половине XIX столетия также связана с деятельностью немецких и французских композиторов романтического и постромантического направлений К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, П. Хиндемита. «Идея чередования контрастных частей в их творческой практике воспроизводится через сложные, разнообразные принципы циклизации, зато в XX веке модель инструментальной сюиты восстанавливается в вариантах, максимально приближенных к жанровому архетипу». Так, для французских композиторов ведущее значение приобретает задача воссоздания национальной традиции, многообразного поэтизированного отражения мира в ясной и четкой форме. Переосмысление старинных жанров в сюитах К. Дебюсси связано с расширением звукоокрасочной среды, внутренним сенсуалистическим постижением образа, направленным к выходу за пределы избранных жанровых основ. В этом можно усмотреть определенные параллели с программными частями сюит Ф. Куперена. По мнению исследователя А. Самойленко, в творчестве К. Дебюсси существуют предпосылки того, что «...символическим обобщением новых оценок семантических возможностей музыки, является рождение, развитие и автономия сонорно-сонористической сферы в музыке (в качестве стилевой доминанты)». Конкретные аналогии с отдельными композиционными принципами прошлого проявляются в сюитах Ф. Пуленка, Ж. Орика, А. Онеггера. Ранние сюиты Белы Бартока продолжают традиции романтизма. Сюита № 1 ориентирована на жанровый симбиоз сюиты и сонатно-симфонического цикла, Сюита № 2 скомпонована по образцу

симфонической поэмы. Для А. Шенберга, представителя иного направления - экспрессионизма - жанровая модель сюиты становится, прежде всего, образцом рациональности, конструктивных методов организации музыкального материала. Эти принципы также ведут свое начало от высоких достижений австронемецкой национальной культуры. В своей «Лирической сюите» А. Шенберг опирается на додекафонный метод композиции, а названия частей цикла Прелюдия, Гавот, Мюзет, Интермеццо, Менуэт, Жига направляют к жанровой системе музыки барокко. Циклические композиции Оливье Мессиана («Образы слова аминь», «Двадцать взглядов на младенца Иисуса») окутаны религиозно-мистической аурой. В первой половине XX столетия в фортепианных произведениях представителей неоклассицизма традиции старинной сюиты выражены не столь заметно. В них нередко отсутствуют инструментальные и танцевальные жанры. В этих произведениях многочастная структура представляет собой гибридизацию черт, характерных для различных старинных циклических жанров (клавирных, ансамблевых, оркестровых). Таковы неоклассические фортепианные сюиты А. Казеллы, Д. Малипьеро, И. Стравинского. «В целом, неоклассицизм как стилевое направление в области фортепианной музыки подчиняет не саму танцевально-жанровую модель инструментальной сюиты XVII-XVIII веков, а широко использует принцип сюитности, включая их в различные жанры (оперы, концерты, симфонии)». Жанр сюиты в украинской музыке получил по-настоящему широкое развитие только в XX веке и его реализация в творчестве украинских композиторов многообразна. Опираясь на опыт отечественной классики (в первую очередь, на творчество Н. Лысенко) и западноевропейского искусства украинские композиторы представляют оригинальные образцы национально-характерного воплощения сюиты уже в 1920-е годы. Это происходит параллельно с поиском содержания, созвучного современности и, как следствие, - новых интонационных источников, выразительных средств, форм в этом жанре. Одной из ведущих тенденций в интерпретации сюиты украинскими композиторами становится апелляция к сюитным циклам эпохи барокко. Впервые эта направленность заявила о себе в творчестве основоположника украинской профессиональной музыки Н. Лысенко. Одним из первых его опусов стала «Украинская сюита в форме старинных танцев на основе народных песен», в которой композитор творчески реализовал инвариант сочетания медленного и быстрого танцев. Во второй половине XX - начале XXI веков жанр сюиты продолжает оставаться в центре активного внимания украинских композиторов. Многообразное воплощение он получает, с одной стороны, благодаря углублению тематики, расширению жанровых возможностей, программному фактору. С другой стороны, за счет активизации поиска новых выразительно-тембровых (а отсюда - и образных) возможностей,

расширения инструментального состава. Появляются сюиты для баяна, флейты, виолончели, альта, флейты и арфы и т.д. Среди сюит для фортепиано выделяются произведения М. Скорика, М. Карминского, В. Сильвестрова, В. Шумейко, Ю. Ищенко, О. Гнатовской, А. Козаренко, Б. Фроляк и других. В них активизируется переосмысление инструментальных жанров, имеющих барочный генезис, классицистской и барочной стилистики в целом. Для всех опусов этого периода в эволюции жанра сюиты общим становится реализация диалог «барокко - XX век» не только на уровне воспроизведения старинных жанров и форм, но и «на уровне коммуникативного «прорыва» в сферу определенного стилевого пространства». Современное отношение к барочной традиции оличается синтезом новейшей композиторской техники с широким использованием приемов стилизации и аллюзий. Кроме того, исследователи отмечают и другие тенденции в развитии украинской сюиты. Например, П. Довгань указывает на функционирование на начальной стадии развития жанра сюиты циклов неофольклорного направления, раскрывающихся посредством ассимиляции достижений европейской культуры при доминировании национальной тематики. Кристаллизация этих принципов происходит в украинской фортепианной музыке О. Нижанковского, М. Завадского, В. Сокальского и других. Также исследователь выделяют ряд признаков, характерных для этого направления. Среди них: синтетизм лексической основы, органично сочетающий языково-стилистические признаки фольклористики и импрессионизма; преимущество вариантно-вариационных приемов развития тематизма; экспансия ритмического фактора, сочетающего регулярную и нерегулярную акцентность (термин В. Холоповой) как результат опосредованного влияния индивидуальной стилистики И. Стравинского и Б. Бартока. Во второй половине XX века происходит процесс формирования нового облика инструментальной сюиты в области программных циклов как наиболее доступных для слушателей восприятия. Украинские композиторы по-своему артикулируют широкий спектр стилевых и жанровых компонентов, которые определяют сущность принципов циклизации. «Чаще жанровый регламент обуславливает особенности композиционной структуры и создает установку на ее адекватное восприятие и понимание». В заключении можно сделать выводы, что, не смотря на разнообразие композиторских интерпретаций сюитного жанра, характеризуя циклические формы, исследователи чаще всего обращаются к опыту западноевропейской музыки, особенно когда речь идет об ее инструментальных формах. В области циклических форм, таким образом, западноевропейский опыт становится классическим образцом; другие национальные школы только наследуют его. В связи с этим важной перспективой исследования путей эволюции

фортепианной сюиты в XX столетии становится выявление национально-самобытных стилевых интерпретаций данной жанровой формы.

Вариационная форма принадлежит некомпозиторской культуре, тяготеет к импровизации и происходит из фольклорной среды.

Основа вариации – работа по интонационно-синтаксической модели. В истоках вариации композиции нет.

Попадая в лоно композиторской культуры, вариации существенно изменяются. Перед композитором встает задача создать композицию (оформить и подать тему, придать форме замкнутость и целостность). Европейская музыкальная практика выработала ряд принципов, подчиняющих вариации композиторской традиции. Это выделение темы в ряду вариаций, включение второй или даже третьей темы, способы их чередования, группировка вариаций по обдуманному плану, создание особого тонального, ладового, темпового плана, создание продуманного жанрового плана (подчинение вариации небытовому жанру или движение от стиля подлинника к стилю автора через жанровые трансформации и т. д.), создание группы финальных частей, репризы.

Эстетическая сущность вариаций может быть обозначена, как углубление одного и того же, пребывание в одном и том же при сохранении свежести и новизны. Поэтому вариации как явление созвучны образам разрастания, цветения. Вариации могут быть сопоставимы с сеансом мод, с ранней бутафорской, а сегодня с цифровой фотографией. В основе вариаций лежит вариационный метод, который имеет общее культурное значение. Мы находим его в литературе (в восточной поэзии – разные поэты пишут стихи на заданную тему), в литературном переводе, в живописи (тиражированные библейские сюжеты), в архитектуре.

Сущность вариационного метода – работа по модели, в качестве которой в музыке выступает тема как синтаксически цельное построение. Ее структурная целостность в процессе работы не затрагивается. Изменениям подвергается фактура, а также интонационное строение темы. Результат – рождение новых вариантов.

- Итак, в основе вариаций лежит тема. Она может быть заимствованной из:

- народной музыки;
- бытовой, прикладной музыки;
- профессиональной музыки.

Но она может быть и авторской (специально сочиненной или заимствованной из своих сочинений).

Исторически первым типом вариаций явились старинные вариации. В европейской музыке это сочинения XVI-XVIII вв. для лютни, органа, хора.

Старинные вариации в целом характеризуются:

- слабой дифференциацией типов вариаций (наличием в них орнаментальных, жанровых);
- тесной связью вариационного принципа с другими принципами музыкальной формы. Не случайно вариации возникают внутри других форм (например, в рамках танцевальной сюиты – дубли);
- общностью исторического стиля (остинатность, ладогармоническое своеобразие, особая роль полифоничности тем варьирования).

Существует 3 типа старинных вариаций:

- басса-остинато;
- сопрано-остинато;
- неостинатные.

Наиболее часто используемые – басса-остинато. В них еще проступает связь с полифоническими формами на *cantus firmus*. Такие вариации находят применение в 3-х жанровых сферах – пассакалиях, чаконах, вокальных сочинениях *lamento*.

Во всех этих жанрах *basso ostinato* проявляет себя нередко как хроматическое, чаще нисходящее движение. Господствуют образы скорби, накал внутренних эмоций при внешней сдержанности.

Пассакалия – (испанский) «переходить улицу». В XVI в. этот танец исполнялся при проходах гостей прямо на улице в конце праздника. К началу XVII в. с распространением гитары пассакалия широко распространяется в Италии как один из популярных жанров бытовой музыки. Она характеризуется возвышенным звучанием, медленным темпом, 3-дольным размером. Одноголосная тема излагается в басу и является основой формы. Пассакалия широко применялась в сценической музыке (театр).

Расцвет жанра – 2-я половина XVII века – начало XVIII века в творчестве Букстехуде, Баха, Генделя. Пассакалия становится самостоятельным жанром профессиональной музыки. После XIX века жанр умирает, в XX – возрождается (Шостакович).

Тема пассакалии – гармонический базис. Она обрисовывает основные тональные устои. Этим оправдан нисходящий ход мелодии. Тема должна обладать рельефностью (быть узнаваемой). С другой стороны – обобщенностью (в форме она выполняет двойную функцию – главного мелодического голоса и фона).

Вариации располагаются по степени усложнения фактуры. Если их много, то они объединяются в группы.

Основные вопросы, связанные с анализом:

- особенности темы;

- общие контуры формы (количество вариаций, логика их чередования, группировка);

- факторы развития (взаимодействие темы с верхними слоями фактуры, тональные планы, приемы развития – полифонические, мелодико-ритмические, фактурные).

Чакона – одна из разновидностей остигатных форм. Имеет общую с пассакалией историю, аналогично развиваясь от народного через театральное к профессиональному инструментальному искусству. На начальной стадии эти жанры очень близки. Отличительные признаки чаконны – большая камерность по сравнению с пассакалией, ритмическая специфика (начало темы со 2-й доли, а не с 3-й как в пассакалии), более частое проведение темы в верхних голосах, нередко изложение темы в гармоническом оформлении (как вариации на аккордовую последовательность, для чаконны типична репризная 3-частность с контрастом одноименных тональностей, доминирование минора).

В Вариации на сопрано-остинато тема выведена в верхний голос. С этим связан более светлый характер звучания. Выразительные возможности связаны с постепенным нарастанием активности голосов, плотности фактуры, ритмическим измельчением.

Неостинатные формы – это ранний вид будущих орнаментальных вариаций. Главный акцент сделан на фактурном развитии, интонационном и жанровом варьировании.

Вариационное развитие (от лат. *variational development*) или *вариации, тема с вариациями, вариационный цикл*, — музыкальная форма, состоящая из темы и её нескольких (не менее двух) изменённых воспроизведений (вариаций). Это одна из старейших музыкальных форм (известна с XIII века).

Следует различать вариационную форму и вариационность как принцип. Последний имеет неограниченный спектр применения (варьироваться могут мотив, фраза, предложение в периоде и т. д., вплоть до варьированной репризы в сонатной форме). Однако однократное применение принципа варьирования не создаёт на его основе форму. Вариационная форма возникает только при систематическом применении этого принципа, поэтому для её создания необходимо не менее 2 вариаций.

Тема вариаций может быть оригинальной (написанной самим композитором) или заимствованной.

Вариации могут наполняться совершенно разным содержанием: от очень простого до глубокого и философского (Бетховен, Ариетта из Сонаты № 32 для фортепиано).

Вариации принято классифицировать по четырём параметрам:

1. По тому, затрагивает ли процесс варьирования тему или только сопровождающие голоса выделяют:

1. Прямые вариации
2. Косвенные вариации
2. По степени изменения:
 1. Строгие (в вариациях сохраняются тональность, гармонический план и форма темы)
 2. Свободные (широкий диапазон изменений, в том числе гармонии, формы, жанрового облика и т. д.; связи с темой порой условны: каждая вариация может достигать самостоятельности как пьеса с индивидуальным содержанием)
3. По тому, какой метод варьирования преобладает:
 1. Полифонические
 2. Гармонические
 3. Фактурные
 4. Тембровые
 5. Фигурационные
 6. Жанрово-характерные
4. По количеству тем в вариациях:
 1. Однотемные
 2. Двойные (двухтемные)
 3. Тройные (трехтемные)

В процессе развития этой формы укрепились несколько основных типов вариаций с относительно стабильной комбинацией указанных признаков. Это: вариации на выдержанную мелодию, вариации на *basso ostinato*, фигурационные вариации и жанрово-характерные вариации. Эти типы существовали параллельно (по крайней мере с XVII века), но в разные эпохи какие-то из них были более востребованы. Так, композиторы эпохи барокко чаще обращались к вариациям на *basso ostinato*, венские классики — к фигурационным, композиторы-романтики — к жанрово-характерным. В музыке XX века все эти типы сочетаются, появляются новые, когда в качестве темы может выступать отдельный аккорд, интервал и даже отдельный звук.

Кроме того, существуют несколько специфических типов вариаций, которые встречаются реже: это вариационная кантата эпохи барокко и вариации с темой в конце (появившиеся на исходе XIX века).

Определенным родством с вариационной формой обладают куплетно-вариационная и куплетно-вариантная форма. Близка вариациям также хоральная обработка XVIII века.

Важно отметить, что во многих произведениях применяются разные типы варьирования. Например, начальная группа вариаций может быть вариациями на выдержанную мелодию, далее — цепь фигурационных вариаций.

Любой вариационный цикл — разомкнутая форма (то есть новые вариации можно в принципе прибавлять бесконечно). Поэтому перед композитором встает задача создать форму второго порядка. Это может быть «волна» с нарастанием и кульминацией, либо любая типовая форма: наиболее часто это трёхчастная форма или рондо. Трёхчастность возникает в результате введения контрастной вариации (или группы вариаций) в середине формы. Рондообразность возникает вследствие неоднократного возвращения контрастного материала.

Часто вариации объединяются в группы, создавая локальные нарастания и локальные кульминации. Это достигается за счёт единой фактуры или за счёт ритмического нарастания (диминуирование). Ради придания форме рельефности и чтобы как-то разбить непрерывный поток сходных вариаций, уже в классическую эпоху в развёрнутых циклах одна или несколько вариаций проводились в другом ладу. В вариациях XIX века это явление усилилось. Теперь уже отдельные вариации могут проводиться в других тональностях («Симфонические этюды» Шумана — при исходном cis-moll, есть вариации в E-dur и gis-moll, финальная вариация — Des-dur).

Возможны различные окончания вариационного цикла. Завершение может быть сходным с началом либо, наоборот, максимально контрастным.

В вариации на выдержанную мелодию сохраняется мелодия, а варьирование происходит за счёт сопровождающих голосов. В силу этого они принадлежат к косвенным вариациям.

Вариации на выдержанную мелодию применяются в основном в вокальной музыке, неизменность мелодии сближает их с куплетными формами (отличие в том, что в этих формах меняется не сопровождение темы, а текст). Их любили русские композиторы — этот тип варьирования особенно соответствовал духу русской песни, соответственно и применялся в операх в хорах и песнях народного характера. В западноевропейской музыке в качестве самостоятельного произведения вариации на выдержанную мелодию — редкость, но в фигурационных циклах венских классиков могут применяться в качестве начальных вариаций.

Иногда в куплетной форме варьируется не только текст, но и сопровождение (тогда она называется куплетно-вариационной или куплетно-вариантной). В этом случае отличия от вариационной формы переходят в количественную категорию. Если изменения сравнительно невелики и не меняют общий характер, то форма ещё остается куплетной, но при более масштабных изменениях она уже переходит в разряд вариационных.

Применительно к этому типу вариаций несколько меняется понятие строгости и свободы. Строгими называются те вариации, где мелодия остаётся

на исходной высоте. Обычная для строгих вариаций неизменность гармонизации здесь неактуальна.

Тема может быть оригинальной или заимствованной, обычно из народной музыки. Форма темы не регламентирована. Это могут быть одна-две фразы, период, большое предложение, вплоть до простой трехчастной формы (Григ. «В пещере горного короля» из музыки к драме «Пер Гюнт»). Возможны оригинальные формы в случае народного происхождения темы (хор раскольников из III действия «Хованщины» М. Мусоргского).

Варьирование может быть фактурным, тембровым, полифоническим, гармоническим и жанровым.

Фактурно-тембровое варьирование предполагает изменение фактуры, введение нового рисунка, переоркестровку, в хоре — передачи мелодии другим голосам. При полифоническом варьировании композитор вводит новые подголоски или достаточно самостоятельные мелодические линии. Возможно полифоническое оформление самой темы в виде канона и т. п. Гармоническое варьирование выражается в перегармонизации мелодии. Масштабы изменений могут быть разными, вплоть до изменения лада (Глинка. «Персидский хор» из «Руслана и Людмилы», 3-я вариация) или даже переноса мелодии в другую тональность (Римский-Корсаков. Хор «Высота» из оперы «Садко»). Жанровое варьирование возникает тогда, когда все перечисленные типы варьирования приводят к образованию нового жанрового облика темы. Этот тип варьирования в вариациях на выдержанную мелодию редок.

В Советском Союзе развитие академического баянного репертуара для баяна начинается с 1928 года и связано с именем московского композитора Федора Климентова. В 1928 году он создает трехчастную Сюиту, которая стала первым опубликованным произведением, созданным профессиональным отечественным композитором для баяна (М., Музгиз, 1932). Семью годами позднее были изданы «Десять народных песен для баяна». Но особенно важно, что в 1935 году Ф. Климентов написал одночастный Концерт для баяна с оркестром народных инструментов ор.9. Это произведение осталось неизданным, но именно оно явилось первым сочинением для баяна в жанре баянного концерта. Этапным моментом в становлении баянного репертуара стало появление в Ленинграде в 1937 году двухчастного Концерта d-moll для баяна с русским народным оркестром композитора Феодосия Рубцова. В следующем, 1938 году появляется другое крупное сочинение – одночастный Концерт для баяна с выборной клавиатурой Тихона Сотникова. Сочинение написано в сопровождении симфонического оркестра и построено на темах донских казачьих песен. Таким образом, следует подчеркнуть, что приоритет в создании жанра концерта для баяна принадлежит нашей стране. Лишь несколькими годами позднее этот жанр осваивается также и за рубежом. В 1940

году двухчастный Концерт для баяна или аккордеона d-moll «со струнным оркестром или оркестром гармоник и двумя литаврами ad libitum», как обозначено в партитуре, создает Хуго Герман.

Большую роль сыграло появление в 1944 году Сонаты h-moll Николая Чайкина. Соната стала первым крупномасштабным профессиональным произведением в жанре сольной баянной сонаты.

Тема 10

Пьесы малой формы

Если в пьесах подвижного характера основным носителем образного содержания является ясно выраженное в метроритмической сфере моторное начало с его четкой двуплановой фактурой (мелодия и сопровождение), то в кантиленных — музыкальные средства значительно объемнее в мелодико-интонационном, гармоническом и полифоническом отношениях. Этим обусловлена специфика их творческо-слухового восприятия и усвоения.

В мелодике этих произведений обнаруживается большее многообразие жанровых оттенков, богаче интонационно-образная сфера, ярче выразительность кульминационных «узлов», объемнее линия мелодического развития. При исполнении мелодий следует полнее выявлять их ритмическую гибкость, мягкость, лиричность. Их интерпретация требует ощущения широкого дыхания, вбирающего в себя линии небольших построений.

Гармоническое «окружение», оттеняя интонационную выпуклость мелодии, само по себе несет многообразные выразительные функции, нередко являясь одним из главных средств раскрытия музыкального образа. Полифонические элементы часто вплетаются в кантиленную ткань в виде имитаций либо в контрастном сочетании басового и мелодического голосов, порой в форме скрыто проходящего голосоведения внутри гармонических комплексов. В произведениях кантиленного характера более развитым линиям мелодического движения соответствует значительная раздвинутость его регистровых рамок.

Многообразные жанровые оттенки кантиленной ткани раскрываются при исполнении средствами динамической, агогической нюансировки в их единстве с различными приемами педализации. Особенно следует отметить выразительную роль последней.

Пьесы подвижного характера. В отличие от кантиленных пьес, характеризующихся плавностью, пластичностью, здесь выступают четкая синтаксическая расчлененность изложения, острота ритмической пульсации, частые смены артикуляционных штрихов, яркие динамические сопоставления.

Одним из типичных свойств фактуры является органическая связь технических средств с метро-ритмом, влияющая на естественное усвоение исполнителем, как ритма, так и двигательных навыков в их единстве. Особенно следует отметить художественное и педагогическое значение таких моторных пьес, как танцы, марши, токкатные и звукоизобразительные миниатюры. Наиболее полно разрабатываются танцевальные жанры. Явное предпочтение отдается вальсовой музыке. Общей образной чертой многих вальсов является их кантиленное начало.

При всей пластичности исполнения вальсовой мелодии в гармоническом фоне надо раскрыть два контрастных элемента — глубину звучания баса и легкость аккордов на вторых и третьих долях тактов. В отличие от подвижных вальсов здесь ритмически устойчивому исполнению сопровождения противопоставляется динамико-агогическая гибкость интонирования мелодии.

Тема 11

Музыка западных и русских классиков

В творчестве композиторов XIX века — Ф.Шуберта, К.М.Вебера, Р.Шумана, Ф.Мендельсона, Ф.Шопена, Г.Берлиоза, Ф. Листа, Р.Вагнера и других появляются новые черты стиля, связанные с воплощением более тонких оттенков индивидуальной человеческой психологии.

Гармония характеризуется стремлением к наибольшей детализации каждого отдельного гармонического последования, тонального соотношения, фактурных элементов, отдельных созвучий. Необычайно расширенный круг аккордов становится нормой стиля: здесь трезвучия и септаккорды побочных ступеней, большие септаккорды I, IV; многочисленные альтерированные аккорды, нередко соединяемые с диссонирующими аккордами или с побочными доминантами. Альтерированные аккорды вводятся не только в кадансах, но и вне каданса, хроматизируя гармоническую ткань.

В основе гармонии часто оказывается мажоро-минорный лад, то есть мажор, обогащенный аккордами одноименного минора. Минор в свою очередь обогащен одноименным мажором. Особенно часто применяется VI низкая, иногда III низкая в мажоре, а, следовательно, и отклонения в тональность VI низкой и III низкой. Отсюда и частые терцовые сдвиги, в которых колористическая красочность звучания преобладает над функциональной направленностью модуляции. Этот прием подобен различной световой расцветке рисунка. Направленность тонального плана также часто оказывается колористической, а не функциональной.

Даже при $T — D$ соотношении главной и побочной партии постепенная модуляция в D нередко идет через многие тональности II и III степени родства с секундовыми и другими сдвигами, проходящими ладовыми модуляциями, что вуалирует доминантовую тональность. Это относится и к разработке, к модуляционной подготовке репризы. Чаще, чем у классиков встречается ложная реприза и тональное обновление побочной партии в репризе, модуляционно развитая кода.

Широко применяются мелодико-гармонические модуляции и отклонения с подчеркиванием хроматических оборотов в голосоведении. В более напряженные моменты включаются энгармонические модуляции, звучащие торжественно или подчеркнуто драматически. В отклонениях и модуляциях шире привлекаются тональности II степени родства и далекие. В тональном соотношении используются тональности II степени (терцовые соотношения) и далекие (тональность мажорной терции в побочной партии «Тассо» Листа)

Наряду с объединением одноименных тональностей, встречается тональное объединение параллельных строев, например, в репризах. Отсюда и гибкие ладовые модуляции в тональности, одноименные к параллельным, частые у Ф. Шуберта (Неоконченная симфония — главная партия: $h — D — d$).

Постепенно кристаллизуется малотерцовый круг тональностей, одноименных и параллельных, а также большетерцовый круг тональностей низких ступеней, характерный для романтической гармонии мажор с триумфальным звучанием мажорных аккордов натуральных и низких ступеней, а также минор с низкой минорной VI ступенью и цепью родственных минорных тональностей и тоникальных аккордов.

С другой стороны, у романтиков впервые появляются обороты народных натуральных ладов — у Ф.Шопена, Г.Берлиоза, Ф.Листа, Б.Сметаны, А.Дворжака, Э.Грига и др. Это эолийские, лидийские, дорийские, фригийские, миксолидийские обороты в славянской музыке; минорные лады с увеличенной секундой в венгерской музыке; различные лады норвежской музыки (в ее основе не трихорд, как в славянской, а многотерцовые интонации и созвучия — нонаккорды).

С элементами фольклора связаны переменные функции при соединении аккордов (тоникальность доминанты или побочной ступени и натурально-ладовые обороты в их соединении с предыдущей и последующей гармониями), квинтовые органые пункты и ритмические фигурации, имитирующие народные инструменты.

В творчестве романтиков происходит интенсивная мелодизация гармонического голосоведения, насыщение каждого голоса самостоятельной выразительной линией с характерными хроматическими фигурациями — как напевными, так и пассажными. Интенсивнее становится мелодическая

фигурация в любом голосе. Неаккордовые звуки часто акцентированы, не разрешены или устанавливаются на сильную долю. Разрешение их вуалируется или сочетается с возникновением новых неаккордовых звуков в другом голосе.

Так возникают новые созвучия, постепенно ставшие нормативными: D7 с секстой; III 6; уменьшенный септаккорд с верхней вспомогательной к септимае (уменьшенный октаккорд), альтерированные аккорды D, в том числе D9; аккорды с увеличенной секстой, увеличенной октавой, уменьшенной квинтой.

В творчестве Р. Шумана, Ф. Шопена, Р. Вагнера особенно активизируется комплексная полифонизация гармонии, усложняющая гармоническую вертикаль. Характерна смешанная мелодическая фигурация — сочетание двух и более приемов (задержание и камбиата и т. д.). Широко развито певучее движение средних голосов и баса. Характерна дуэтная полифония с аккордовым фоном (у Шопена). Фактурные голоса часто дифференцируются на основную мелодию, подголосок и гомофонный аккомпанемент. Эта смысловая дифференциация линий в *Hauptstimme* существенно отличается от полифонии Баха и *Nebenstimme* с ее имитационно-контрапунктической основой фактуры (хотя именно у Баха вызревает диалогическая полифонизация гомофонной ткани). Для романтиков характерен полифонно-гомофонный склад, определивший разнообразные типы фактур.

Интенсивная хроматизация мелодического и гармонического языка все более усиливается с развитием романтического направления. Примечательно значительное разнообразие индивидуальных фактурных характеристик. Более типичны необычные, тонкие фактурные рисунки. У Р. Шумана часты ритмически смещенные мелодико-гармонические фигуры с подчеркиванием неаккордовых звуков, синкопированные, неустойчивые, в которых мелодическая линия часто сливается с фоновым движением.

В программной музыке Ф. Листа, Г. Берлиоза, в операх Р. Вагнера появляются совершенно особые темброво-фактурные приемы характеристик, образов. Таковы, к примеру, экстатически торжественная главная партия «Прелюдов» Листа с ее ослепительной по колориту ритмической фигурацией струнных, феноменальная звукопись «Полета Валькирий» Вагнера (мощные фанфары меди, прорезающие изобразительные пассажи струнных), тончайшие фигуры струнных в «Шелесте леса», своеобразное нисхождение оркестровой фактуры во вступлении к «Лоэнгрину», имитация свирели и грома в «Сцене в полях» «Фантастической симфонии» Берлиоза и многое другое. Фактурные приемы светотени в соотношении оркестровых групп, подчеркивающие контрасты тембров струнных, духовых и ударных, различные изобразительные эффекты инструментовки стремительно развиваются в творчестве романтиков от Вебера, Россини, «Фантастической симфонии» Берлиоза до опер Вагнера. Индивидуализация групп, партий,

введение хроматических медных инструментов, колористическое использование деревянных духовых и арфы, разнообразные приемы игры на струнных, утонченные *divisi* — все это усложняет фактуру, усиливает ее красочность и характерность. Особое значение приобретает расположение и регистровое положение аккорда, его темброво-оркестровое звучание («Лоэнгрин», вступление). Аккорды с пропущенными тонами создают ощущение пространства и света. Им контрастируют массивные многозвучия, множественные *divisi* струнных. Разрабатываются различные фактурные этажи в расположении инструментов (в связи с более свободным применением меди). Появляется тройной состав оркестра. В некоторых сочинениях Р.Вагнера и Ф. Листа хроматизация гармонии достигает своего высшего этапа. Тональный центр вуалируется. Альтерированный аккорд одной тональности непосредственно соединяется с альтерированными аккордами далеких тональностей без тонических устоев (вступление к «Тристану» Вагнера, вступление к «Фауст-симфонии» Листа).

Появляются тонально-неопределенные аккорды: увеличенные трезвучия, цепь уменьшенных септаккордов или аккордов с увеличенной секстой. Возникают элементы искусственных сложных ладов (гамма тон-полутон у Ф. Листа, позже у Н.Римского-Корсакова; целотонные обороты у Ф.Листа, Э.Грига).

Однако функциональная гармония и мажоро-минорная система сохраняет свое значение ладовой основы гармонии. Обогащение гармонических средств и модуляционных приемов, а также хроматических голосов происходит в рамках мажоро-минорной системы. Романтическая музыка — это апофеоз мажоро-минорной мелодики и гармонии.

Музыкальная изобразительность является неотъемлемым свойством русской музыки. Начиная с М. Глинки, А. Алябьева, музыкальная изобразительность пропитывает собой многие произведения русских композиторов. «Пейзажные элегии» М. Глинки, П. Чайковского, С. Танеева, В. Калиникова, А. Аренского, С. Рахманинова, Н. Метнера — это неоспоримая красота звучания с одной стороны, сила и простор русской души с другой. Красота русской природы — одно из множества отображений музыкальной изобразительности в творчестве русских композиторов. В музыке чувство природы находит себя в разных проявлениях — от почти натуралистического звукописания всем, что волнует нас, как проявление прекрасного в стихийно — величавых состояниях природы. Или наоборот: музыка есть в сочетаниях стройности в мягких оттенках красочности и зыбких светотеней, в передаче пейзажа чуть ощутимых движений звуков. Это мир тихих впечатлений, преобладания созерцательности и красоты над стремлением и отождествлением волнений психики человека с беспокойными ритмами и контрастами. Вот что

писал о романсе М. Глинки «Жаворонок» Б. Асафьев в статье «О русской природе и русской музыке», - «и часто потом, в поле, слыша, как длится песня жаворонка в действительности, я одновременно внимал и глинковской мелодии внутри себя. И казалось порой, в поле же весной, что стоит только понять голову и глазами коснуться синевы неба, как в сознании начнёт вырисовываться тот же родной напев из плавно чередующихся групп звуков. В «Жаворонке» М. Глинки словно трепетало сердце, и пела душу природы».

Одним из ярких представителей эпической по своему складу музыки, присущей широко развитая «картинность», являлся М. Мусоргский. История музыки не знает другого произведения, где целый цикл, состоящий из десяти крупных пьес, опирается на образы изобразительного искусства, давая им глубокую интерпретацию. Это произведение «Картинки с выставки». В нём оживают богатырские и фантастические образы русской сказочности, легенды средневековья, жанровые картины современности. Во всех пьесах широко применяется музыкальная изобразительность. Хромающая походка и причудливо – угловатые движения гнома, шумный, с треском и посвистом, лёт Бабы-Яги, колокольный звон в «Богатырских воротах» - всё это передано в музыке звукоизобразительными приёмами и рассчитано на широкую зрительную ассоциативность, насвоего рода «картинность». Здесь музыка не столько выражает впечатления от живописи, сколько сама наделена «живописностью»

Музыкой русской природы бы заворожен и С. Рахманинов, в произведениях которого особенно остро выражено чувство природы. Настоящими «звукопейзажами» отразилось под его пером красота родного края. Композитор был великий мастер создавать звуками ощущение тишины, дремлющей природы, её вибрирующей неподвижности. Обаяние его музыкальной лирики – в многообразии, мягких бликах света и тени, непринужденной и естественной динамики; широкий охват диапазонов и регистров, полнота звучания создают ощущение спокойного движения и одновременно воздушной перспективы. Громадную роль в музыке С. Рахманинова играют образы колокольного звона.

Тема 12

Музыка на фольклорной основе и эстрадные композиции советских композиторов

Крупной вехой в развитии музыки для баяна стали произведения, созданные в середине 40 – начале 50-х годов XX в. Н. Чайкиным, А. Холминовым, Ю. Шишаковым. В них с большой художественной полнотой и убедительностью проявились лучшие качества, свойственные этим композиторам: «общительность» интонационного строя музыки, разнообразие

выраженных в них чувств, искренность эмоционального высказывания. При этом если Н. Чайкин более тяготеет к претворению романтических традиций, то в творчестве Ю. Шишакова и А. Холминова заметна непосредственная опора на кучкистские традиции. Вместе с тем в произведениях данных авторов заметно стремление максимально раскрыть возможности баяна с готовыми аккордами в левой клавиатуре, обогатить музыкальную фактуру новыми выразительными средствами. И поэтому не случайно такие произведения, как Первая соната и Первый концерт Н. Чайкина, Сюита А. Холминова, Концерт Ю. Шишакова, созданные в это время, стали своего рода «краугольным камнем» в профессиональном воспитании баянистов и не утратили своего значения и поныне [10, с.15].

Основополагающей вехой в завоевании баяном полноправного участия на концертной сцене стал Концерт №1 Си-бемоль мажор для баяна с симфоническим оркестром (1951). Впервые инструмент, ярко претворяющий русскую фольклорную интонационную сферу, стал «состязаться» с симфоническим оркестром.

Широкую популярность сочинения определили многие свойства:

- яркий и разнообразный песенный тематизм
- динамичное развитие музыки
- разнообразие фактуры
- раскрытие выразительных, красочных и виртуозных возможностей солирующего инструмента.

Традиционный баян с готовыми аккордами на равных соревнуется с симфоническим оркестром – и в величавой эпике первой части, и в проникновенной кантиленой второй части, и в праздничном колоритном плясовом финале. Также инструмент обнаруживает способность к воспроизведению необычайно многослойной насыщенной фактуры. И хотя данное сочинение давно перешагнуло более чем полувековой рубеж, оно занимает весомое место в концертной и педагогической практике.

Примечательно, что в то время становление баянного искусства в советских и зарубежных странах происходило автономно. Положение существенно изменилось после премьеры Концерта № 1 Н. Чайкина. Он был впервые исполнен А. Сурковым в 1951 году. Особую известность завоевал после его записи на грампластинку Ю. Казаковым.

Изобретательно используя относительно ограниченные средства инструмента с готовой клавиатурой, композиторы этого периода последовательно формировали художественный и технический уровень баяниста. Своего рода этапным сочинением можно назвать Концертную сюиту Н. Чайкина (1962 год), где автор впервые обращается к готово-выборной клавиатуре. Последующие поколения композиторов создавали произведения

уже в основном для современного типа инструмента – многотембрового готово–выборного баяна. Так, крайние части сюиты (Прелюдия и Скерцо) предназначены для традиционного инструмента с готовыми аккордами, а вторая и третья части (Фуга и Сарабанда) написана для баяна с выборной левой клавиатурой.

Наиболее интересное проявление получили полифонические элементы (во второй части – Фуге). Тема подвергается разнообразному развитию: используется обращение, увеличение, двойное увеличение, уменьшение темы.

Художественные достоинства Концертной сюиты позволили ей стать обязательным произведением на международных конкурсах баянистов и аккордеонистов: «Кубок мира» (Лестер, Англия, 1968), «Гран–При» (Лос–Анджелес, США, 1972), произведение неоднократно записывалось на пластинки.

В переложениях, обработках и оригинальных сочинениях Н.Ризоля ощущается проникновение в национальную основу украинской и русской народной музыки, совершенное знание и владение инструментом. Это Вариации на тему украинской народной пени «Дождик» и Концерт для баяна с симфоническим оркестром на темы украинских народных песен. В его произведениях видны разнохарактерность образов, богатство мелодики, что требует от исполнителя использования всех музыкально-выразительных средств.

Главным свойством сочинений А. Шалаев на народные темы является программность: обработка русской народной песни «На горе-то калина», Фантазия на тему русской народной песни «Тонкая рябина».

С созданием дуэта баянистов (А.Шалаев – Н.Крылов) появляются эстадные композиции: виртуозный «Молдавский танец», задумчивые «Волжские припевки», шуточная музыкальная картинка «На завалинке».

Позже появляются Концертное аллегро для двух баянов (1968) и Концертино (1970). Концертино написано в сонатной форме и очень светлое и оптимистичное по содержанию. Произведение построено на народной ладово-интонационной основе и в нем ощущается влияние русских классиков.

Новая модификация инструмента («Юпитер»), имея возможность выбора различных тембров и голосов звучания (от 1–го, до 4–х – 5–ти), выборную левую клавиатуру широкого диапазона в сочетании с глубоким полнозвучным басовым регистром, обладала способами более рельефной передачи развитого полифонического многоголосия, так характерного для русской песенности. Подобная конструкция обеспечила возможность подачи музыкального материала и в антифонных сопоставлениях в партиях правой и левой руки (это можно встретить в произведениях К. Волкова, А. Кусякова) – распространенного приема и в традиционном фольклорном музицировании.

Произведения для баяна этого периода времени характеризуются некоторыми новыми чертами в отличие от ранее созданных. Расширился сам образный строй музыки: если прежде композиторы обращались к сфере жизнерадостной, к оптимистически–светлой стороне бытия, то теперь все чаще появляются образы фантастические, ирреальные (Каприччио А. Репникова или Камерная сюита Вл. Золотарева), проникнутые большим психологизмом, напряженной экспрессией (Концертная сюита Н. Чайкина, Партита Вл. Золотарева).

С усложнением образного содержания обогащаются музыкально–художественные средства выразительности: мелодика насыщается более диссонантной интерваликой, особой остроты достигает гармонический язык, обновляются ладовая и ритмическая сферы в сочинениях.

Наряду с музыкой, непосредственно опирающейся на интонации народного мелоса (пьесы Г. Шендерова и А. Тимошенко, «Ферапонтов монастырь. Размышление у фресок Дионисия» Вл. Золотарева), появляется все больше сочинений, где такие интонации достаточно опосредованы и как бы растворены в оригинальном авторском языке (произведения Н. Чайкина, К. Мяскова, А. Репникова, Вл. Золотарева).

Необходимо также указать на существенную деталь: в произведениях для баяна 60–х годов происходит значительное расширение выразительных средств композиторского письма – обогащение его полифонического языка, фактурного изложения, обновление темброво–динамической палитры. Это было обусловлено начавшимся распространением готово–выборного многотембрового баяна с его новыми художественными возможностями.

Вторая Соната Н. Чайкина написана в 1963 году. В ней происходит последовательное развертывание концепции на протяжении всего цикла: от волевой и целеустремленной первой части, через печальную вторую и активное скерцо третьей части развитие приходит к драматургической вершине – Интермеццо (четвертая часть). Соната завершается пятой частью – торжественным Финальным маршем. Единству цикла также способствует тематическая общность, наличие интонационно–образных арок.

Фольклорная тематика повлияла на формирование индивидуального стиля многих композиторов–баянистов. Один из первых, кто предал фольклору новые черты выразительности, созвучные с современностью – В. Подгорный. Новизна его музыки заключается в драматизации первоисточника, отображения тонких душевных нюансов, использования новых сложных композиционных приемов, форм, различных по своей природе выразительных средств. Все это привело к появлению нового для баянной литературы жанра «концертной фантазии на народные темы». Характеризуя главные признаки музыкального языка, А. Семешко называет наиболее устойчивые стилистические черты

творческой манеры В. Подгорного. Среди них: яркорегиональное своеобразие; симфонизм; свободные вариационные формообразующие схемы - вступление-тема-развитие-заключение; изящное гармоничное чувство; пульсирующий органичный пункт; сложные и насыщенные фактурные образования.

Перечисленные выразительные средства органично сочетаются с другими компонентами музыки, характер которой в значительной степени обуславливает утверждение о том, «что композиторский стиль В. Подгорного - это современный стиль».

Своеобразный музыкальный язык в творчестве композиторов-баянистов (аккордеонистов) часто сосредоточенный на глубинных интонациях песенно-танцевального фольклора во взаимодействии с современными средствами выразительности. Авторы обращаются к источникам календарно-обрядового фольклора, лирико-эпической элегии, романса и шуточной песни, танцевальных мелодий и народного музицирования, а также к культурам других народов, интерпретируя их из собственных художественно-творческих позиций. Среди большого количества примеров – «Колядка», вариации на тему украинской народной песни «Взял бы я бандуру», «Ой за гаем, гаем» В. Власова, «Дума-импровизация» Ю. Шамо, «Коломыйка» В. Зубицкого, «Гуцульский танец» Н. Чайкина, «Полесская рапсодия» А. Тимошенко, «Ретро-танго» А. Гайденка, «Скрипач, который играет и танцует», «Болгарская тетрадь» В. Зубицкого. Ладо-гармоничные и интонационные особенности этих произведений «находят воплощение средствами музыкального языка, способной активизировать восприятие слушателя и творческую энергию исполнителя»¹³. Они опираются на интервально-аккордовые движения, обогащенные ладами народной музыки, разновидностями современной полифонической ткани, кластерной техникой, импровизациями. К ним добавляются специфические приемы звукоизвлечения (рикошеты, меховые тремоло, нетемперированное глиссандо, вибрато), сложные ритмо-ударные формулы и шумовые эффекты (удары по корпусу инструмента, шумовое глиссандо по клавиатуре, меху и т.д.). Содержательные произведения баянно-аккордеонного репертуара последних десятилетий наглядно демонстрируют указанные тенденции ярким качеством «обновления звучания», а идейно-смысловой концепции современных баянных композиций соответственно отражают контекстные свойства искусства второй половины XX века.

Тема 13

Оригинальная музыка для баяна и аккордеона композиторов последней трети XX – начала XXI в.

В баянно-акордеонной музыке неофольклорного направления наблюдаем авторское перевоплощение народной музыки через призму собственного стиля. Композиторское переосмысления фольклорных источников часто достигает глубинных архаических пластов народного музицирования, к которым ученые относят следующие: мелос, свойственный аутентично-национальному инструментальному музицированию; специфические признаки в ладовой структуре; гармония; жанровые признаки; тип развертывания музыкального материала. Другим примером исторически закономерного процесса является взаимопроникновение фольклора и джаза: от национального до международного, от международного к «новонациональному».

Влияние фольклорных истоков в сочетании с джазовыми ритмами порождает возникновение новых художественных направлений в развитии жанровых и стилевых систем. Такой синтез - один из путей появления неофольклоризму как стилевого направления музыки второй половины XX века, ярко представленного в баянно-акордеонном творчестве украинских композиторов: А. Белошицкого, В. Власова, А. Гайденка, В. Зубицкого, К. Мяскова, В. Подгорного В. Рунчака, А. Сташевского, Ю. Шамо, Г. Шендерова и других, где нашли свое отражение ведущие тематические линии «новой музыки». В их произведениях неофольклористические черты прослеживаются в нескольких уровнях: частичного (цитатного) использования фольклорного материала (В. Власов. «Парафраз на народную тему»); творческого переосмысления фольклора (А. Тимошенко. «Полесская рапсодия»); сочетание музыкальных национальных диалектов с современным художественным мышлением, в частности ритмами джазовой музыки (В. Зубицкий. «Концертная партита № 2»); переосмысления полистильовых образований (А. Сташевский. «Каприччио в джазовом стиле»). В других - традиционные приемы письма сочетаются с модерном, в частности: кластерной техникой, сонористикой, ограниченной алеаторикой, использованием человеческого голоса («Праздник в горах», «Троистые музыки» с Болгарской тетради, «Карпатская сюита» В. Зубицкого, Сюита Ю. Шамо). Новаторский подход к переосмыслению исторических жанровых стереотипов усматривается в творчестве В. Рунчака. Сташевский в оригинальной литературе для баяна «синтезирует современные технологически-исполнительские и композиторские достижения музыки современности, превращая таким образом, традиционные академические жанры на сферу экспериментального поиска для воплощения актуальных идей и мыслей с максимальным использованием возможностей баяна».

Развитие музыкальной культуры, в частности инструментального исполнительства, имеет ярко указанную тенденцию модернизации музыкального языка, которая представляет широкий спектр различных

стилевых направлений в композиторском творчестве. Она связана с появлением «полистилевых моделей» (Н. Копица) – новаторского художественного мировоззрения, новых интонаций в музыке второй половины XX века. Само понятие «модернизм» трактуется в музыковедении как определение, относящееся к ряду художественных течений XX века, общим признаком которых является «более или менее решающий разрыв с эстетическими нормами и традициями классического искусства».

Профессиональное творчество любого композитора, так или иначе базируется на фольклорных истоках, которые и определяют национальный (или региональный) его стиль. Рядом с существованием традиционных музыкальных явлений, которые в полной мере выполняют «культуро-защитную функцию» (И. Коханик), актуальными становятся новые средства музыкальной выразительности и исполнительские формы выражения, сосредоточены на фольклоре. Сосуществование консервативной и модернистической тенденций намечает появление нового направления в искусстве, которое начинает влиять на развитие музыки нашего века. Таким направлением является «неофольклоризм или так называемая новая фольклорная волна, которая представляет сегодня более инициативное и одновременно более локально-точное "документальное" использование фольклорной и, шире - древненациональной традиции».

Еще одним фактором, который значительно повлиял на модернизацию музыкального языка в произведениях упомянутых композиторов, становится явление жанровой трансформации баянно-акордеонной музыки в жанре сюиты. Тенденцию изменения его традиционных признаков в направлении сонатно-симфонического цикла отражают произведения В. Власова («Сюита-симфония»), В. Зубицкого (Сюита № 2 «Карпатская»), А. Белошицкого (Сюита № 2 «Романтическая») и др. Новыми особенностями трансформации жанра становятся «драматургическая целостность всего цикла; непосредственная связь частей; наличие динамических частей; минимизация количества частей (3-4 части); тяготение к сонатно-симфоническим принципам развертывания материала; расширение образной сферы». Все эти и другие признаки могут быть сформулированы единственным обобщающим термином «симфонизированной сюитой» (А. Сташевский).

Ярким представителем неофольклоризму, классиком современной баянной музыки в Украине является В. Зубицкий. Его творчество «аккумулирует в себе самые пласты фольклорных источников разных народов, разных культур». Она представляет широкий спектр межнационального фольклорного синтеза, в частности: славянская тематика (Соната № 2 «Славянская», «Болгарская тетрадь»), сочетание украинского фольклора с мусульманским (соната «Fatum»), молдавским («Concerto festivo»), румынским

(«Чардаш»). В своих произведениях В. Зубицкий продолжает традицию композиторского письма профессиональных джазовых музыкантов (Дж. Гершвина, Д. Эллингтона), а также использует мелодику и ритмику музыки народов мира.

Архаичные пласты регионального украинского фольклора с характерными признаками строя, имитацией наигрышей народных инструментов ярко отражены в «Карпатской сюите». Народно-жанровая основа произведения насыщена танцевальными мелодиями, ритмоинтонациями, и т.п. Использование современных систем европейского инструментализма, обогатило арсенал выразительных средств (звукоподражание колоколов, трембит, свирелей, цимбал, лиры, народных ударных инструментов), стимулировало новаторские поиски автора в жанре эстрадно-джазовой музыки.

Интересным примером синтеза эстрадно-джазовых и академических норм композиции является обращение В. Зубицкого к музыке А. Пьяцоллы (Концерт «Посвящение Астору Пьяцолле»), где композитор пытается сопоставить собственное мировоззрение с философскими взглядами признанного реформатора музыки традиционного танго. Для баянного творчества В. Зубицкого характерна также популярная эстрадно-джазовая тематика - это джаз-вальс «Ti amo, Pesaro» и фантазия-попурри «От Фанчелли к Гальяно».

Сочетание джаза с фольклорным, барочным и модерновыми стилями - новая грань творчества В. Зубицкого, по определению исследователей «связана с проникновением в камерно-инструментальную музыку музыкального языка и средств выразительности, которые свойственны джазовому музицированию, и отмечают появление нового джазово-академического направления в баянной музыке»¹⁹. Вершиной влияния и вхождения джаза в серьезную баянно-акордеонную литературу В. Власов считает две Джаз-партиты В. Зубицкого, «где автору удалось, используя джазовые приемы импровизации, гармоничный и интонационный язык джаза, создать масштабные по форме, глубокие по содержанию произведения, которые требуют от исполнителя высоких виртуозных качеств».

Синтез аутентичных стилей джаза с классическими нормами характерен для «Джаз-партиты № 2». Ее неординарность, прежде всего, в «жанрово-стилевом аспекте, в частности в сбалансированном сочетании специфики джазовой и академической музыки». Максимальное сохранения «классичности» нормы формообразования заключается в выборе жанра, методов и принципов построения драматургии, сочетании комплекса средств музыкальной выразительности. Комплекс стилистических составляющих композитор также использует с целью имитации звучания джазового оркестра и его отдельных солирующих (труба, саксофон, бас-гитара) и ударных инструментов,

подражания манеры вокального джазового интонирования, реализованных исключительно баянными средствами. Все эти интонационные соотношения образовали «подвижную оркестровую полифактуру – многослойность».

На протяжении второй половины XX столетия исполнительство на баяне и аккордеоне всё более становится явлением общемировой музыкальной культуры.

Одним из ярких молодых композиторов Франции, чьи произведения получили огромную популярность в баяно-аккордеонном искусстве многих стран мира, стал Франк Анжелис (р. 1962). Музыка для баяна Франка Анжелиса – это преимущественно непосредственные и отмеченные редкой искренностью миниатюры. Особенно характерными их чертами являются выразительная мелодика, колоритная септаккордовая гармония, остро синкопированная ритмика. Одной из наиболее известных его пьес стал *Романс*. Экспрессия его романтически-возвышенного настроения подчеркнута насыщенной вертикалью, обогащенной выразительными подголосками.

Другим широко репертуарным произведением Франка Анжелиса стала *Сюита* в трех частях. В первой части – «Брель - Бах» («Brel - Bach») органично соединились интонации И.С.Баха с мелодическими оборотами песен выдающегося французского шансонье Жака Бреля. Наиболее отчетливо этот сплав проявляется после остро синкопированного начального раздела, в теме среднего раздела трехчастной формы, где в музыке появляется оттенок легкой грусти.

Вторая часть сюиты, пьеса «Одиночество» («Soliloque») – лирически-проникновенная, со свободным непринужденным движением, сопоставляется со стремительной финальной частью – «Азиатские вспышки» («Asia-flashes»). Здесь калейдоскопически чередуются контрастные темы, происходит «переплетение фольклорных мотивов и элементов джазового музицирования». Между тем причудливая вереница сменяющих одна другую тем объединяется задорной основной мелодией, которая становится ярким обрамлением всей композиции. Заслуживают упоминания и другие пьесы Ф. Анжелиса. Среди них – «Из глубины души» («Interieur»), с ее проникновенным мелодическим течением импровизационного склада, обилием несимметричных размеров. Следует также выделить ритмически-прихотливую, пронизанную острыми синкопами миниатюру «Амальгама» («Amalgame»). Репертуарными стали также выразительный, отмеченный тонкой одухотворенностью *Ноктюрн* (*Nocturne*) или же «Токката памяти Астора Пьяцоллы» («Toccata [en memoire Astor Piazzolla]») – ее стремительно-импульсивные крайние разделы выпукло чередуются с пленительной лирикой среднего, а в импровизационное течение мелоса совершенно естественно вплетаются интонации знаменитой пьесы А. Пьяцоллы «Забвение» («Oblivion»). Немало у Ф. Анжелиса и чисто

эстрадных миниатюр, которые стали весьма популярными, таких как «Вальс клоуна» («*Valseduclown*»), «Бубунет» («*Laboubounette*»), «На мотив Лоретты» («*D'après Laurette*»). Эти и ряд других его композиций по-новому представившие средства современного концертного баяна и аккордеона, стали любимыми самым широким кругом почитателей этих инструментов.

Произведения для баяна **Петри Макконена** (*Petri Makkonen*, р. 1967) в наши дни завоевали широкое признание среди баянистов и аккордеонистов различных стран мира. Этот музыкант органично совместил в себе дарование талантливого композитора и исполнителя-баяниста.

Музыкальный язык П. Макконена сочетает различные стили фольклорную музыку Финляндии, стилистику эпохи барокко и классицизма, рок-музыки и джаза, иногда эти стили причудливо смешиваются в пределах одной пьесы. Основной сферой творческих интересов автора являются инструментальные сочинения, песни, пьесы для детей. В частности, его детские пьесы шесть раз избирались в качестве обязательных на различных национальных конкурсах Финляндии.

Одним из наиболее репертуарных произведений для баяна стала пьеса «Полет вне времени» («*The Flight Beyond the Time*»). Созданная в 1997 году по заказу Финской аккордеонной ассоциации, она была избрана в качестве обязательной на Международном конкурсе «Кубок мира» этого года в Рейнахе (Швейцария).

Собственно, тема пьесы представляет собой нежную лирическую мелодию, практически без изменений звучащую в начальном и репризном разделах трехчастной формы - выразительную, насыщенную немалой теплотой экспрессии. Эта тема неизменно излагается на фоне размеренного чередования аккордового фона, пульсирующего ровными восьмыми длительностями. Будучи строго периодичными, они создают размеренный отсчет времени и способствуют выразительности общего интонационного движения за счет средств гармонической септаккордовой вертикали и всей фактурной ткани, беспрестанно видоизменяющейся, варьирующейся, по-разному освещающей экспрессивный мелос. Как обнаруживается из примера, центральным элементом фактуры, неизменной опорой начального раздела является тонический остинатный звук. С первой же метрической доли пьесы и равномерно-репетиционным движении тридцать вторыми длительностями в партии правой руки - он беспрерывно и неизменно повторяется 992 раза (тт. 1-31). Затем же, в ритмически варьированном виде разнооктавного изложения того же тонического звука в левой клавиатуре (тт. 32 - 40) - еще 135 раз. В этом изложении остинатная ритмическая фигура становится еще более четко пульсирующей, усиливая в пьесе ощущение мерно текущего времени. Собственно остановка развития следует в последующем разделе *Misterioso*. В

левой выборной клавиатуре звучит экспрессивная речитативная монодия. Возникает образная ассоциация с известной картиной выдающегося испанского живописца XX столетия Сальвадора Дали «Постоянство памяти», где изображения часов как бы расплываются, растекаются во «вневременном» пространстве. В репризе исходная тема обрастает более многообразной, чем в начальном проведении, фигурационной тканью. Наряду с тоническим звуком, большое место в орнаменте фигураций занимают целотоновые последовательности, пряная гармоническая вертикаль с альтерированной аккордикой, изысканная ритмика. «Полет вне времени» расширил фактурные горизонты баянного звучания. Необходимость выразительного выделения мелодии в верхнем голосе партии левой руки на равномерном движении гармонического фона должна сочетаться здесь с ровностью репетиционного движения секстолями. Подобное фактурное изложение на протяжении всего начального раздела представляет немалые трудности звуковедения для исполнителей. Вместе с тем оно существенно способствует совершенствованию техники игры на баяне, а особенно - на аккордеоне с левой выборной клавиатурой. Другим известным баянным сочинением Петри Макконена явилась «Диско-токката» («*Disco-Toccata*»). Пьеса была написана композитором для собственного выпускного экзамена по баяну в 1993 году. Здесь мастерски преломлены особенности звучания рок-музыки, связанные с гипнотическим воздействием остигатного звучания неизменно повторяющихся метрических формул. Вместе с тем произведение характеризуется необычайной ритмической изощренностью наслаивающихся ритмических рисунков в различных голосах, что представляет большие интерпретаторские трудности. П. Макконен является автором и ряда других колоритных произведений для баяна – «Танца для четырех виртуозов» («*Neljicintaitajantanssi*»), «Песен для баяна» («*Laulujaharmonikalle*»). Большую известность получил его цикл для начального обучения баянистов и аккордеонистов - сюита «Космическая музыка» («*Avaruusmusiikkia*»). Четыре ее части - «Народная песня с Урана» («*Kansanlaulu Uranukselta*»), «Народный танец с Нептуна» («*Kansantanssi Neptunukselta*»), «Плывущий в звездной пыли» («*Leijailua Tahtisumussa*») и «Герои Млечного Пути» («*Linnunradan Sankarit*») - представляют собой живописные зарисовки, отмеченные тембровым своеобразием, раскрытием многих нетрадиционных приемов баянного изложения.

Яркость образов П. Макконена, выразительность мелоса и гармонии, ритмическая изобретательность, сочетаемые с прекрасным ощущением возможностей современных готово-выборных баяна и аккордеона делают музыку композитора необычайно привлекательной и широко репертуарной.

Сочинения для аккордеона получили в Польше широкое распространение, начиная с 20-х годов.

Бронислав Казимир Пшибыльский (р. 1941) – одна из наиболее заметных фигур современного польского баянно-аккордеонного репертуара. Сочинения Б. К. Пшибыльского удостоены множества наград на международных и региональных конкурсах. Они нередко исполняются на таких значительных фестивалях современной музыки, как «Варшавская осень», «Музыкальная весна» в Познани, «Новая музыка Польши» во Вроцлаве, звучат в различных странах Европы, Азии, США, Южной Америки и т. д. У композитора имеются сочинения различных жанров - балет «*Мириам*» («*Miriam*»), музыкальная сказка «*3 приветствия для слона*» («*3 CheersfortheElephant*»), им создано немало оркестровых опусов - «*Польская симфония*» («*Symfoniapolska*»), оркестровая поэма «*В честь Николая Коперника*» («*W honoremNicolaiCopernici*», 1972), *Четыре этюда для оркестра* («*Quattrostudinaorkiestrq*, 1970), *Осень поэма «Полночь»* для чтеца и камерного оркестра («*Pobioc*1973).

Основное же место в творчестве Б. К. Пшибыльского занимают камерно-инструментальные произведения. К наиболее значительным относятся *Тема с вариациями* для фортепиано («*Tema convariazioni*, 1964), *Сонатина* для кларнета с фортепиано («*Sonatina*, 1964), струнный квартет «*Quartettoditritone*» (1969), пьеса «*Круг*» («*Circuius*») для шести ударных инструментов, *Вариации на тему Паганини* («*VariationisultemadiPaganini*) для скрипки и фортепиано, пьеса «*Случайность*» («*Alea*») для флейты и гитары, «*Метавариации*» («*Metavariazioni*») для магнитофонной ленты, *память о «Гернике» Пабло Пикассо* («*Guernica - PabloPicassoinmemoriam*», 1974) для оркестра, струнный квартет «*Памяти Арнольда Шёнберга*» («*ArnoldSchdnberginmemoriam*», 1977), «*Концертная музыка*» («*Musicaconcertante*») для органа и ударных (1986), *Скерцо* для скрипки с камерным оркестром («*Scherzi*, 1990).

Именно Б. К. Пшибыльскому принадлежит создание в 1963 году первого польского сочинения для аккордеона с левой выборной клавиатурой. Во второй части цикла «*Три пьесы*» - Адажио (в цикле помещены также Скерцо и Рондо), автор предлагает два варианта партии левой руки: для аккордеона с традиционной системой готовых аккордов и для инструмента с выборной клавиатурой.

В целом же аккордеонные произведения композитора многообразны – среди них немало крупных форм, таких как «*Фолия: вариации и fuga в старинном стиле на тему испано-португальской песни XIX столетия*» («*La folia: wariacje ifuga w dawnym stylu na temat hiszpancsko-partugalskiejpiesni z XIX wieku*», 1974), «*Весенняя соната*» («*Spring Sonata*1989), *Концертино* (1983) и *Классический концерт* («*Concerto classico*, 1986) для аккордеона с оркестром,

«Четыре воспоминания о лете» («*Cztery wspomnienia lata*», 1995), композиция «Встреча» для аккордеонного оркестра («*Begegnungen*», 1995), множество ансамблевых произведений, о которых речь пойдет далее. Одним из наиболее значительных опусов, созданных для аккордеона соло стала «*A.B. Соната*» (1986). Это четырехчастное сочинение, необычное по художественным образам и музыкальному языку, хотя и имеющее привычные по расположению части классического сонатного цикла.

Так, на смену возбужденно-взвинченному сонатному *Allegro* первой части – *Animato* приходит неторопливое *Unquietto* второй, оживленное *Scherzando* третьей части сменяется *Agitato* финальной, четвертой, с ее тревожным движением, завершаемым тем не менее хорально-просветленной кодой. Главенствующий интонационный материал сонаты вырастает из исходной малосекундовой интонации.

Однако в большей степени название цикла «*A.B. Соната*» исходит из формы двойных вариаций первой части – *Animato*. Эти двойные вариации можно рассматривать и как сонатную форму без разработки: разделы, обозначенные буквой *A*, становятся главной партией, а *B* – побочной, о чем, в частности, явственно свидетельствует тональное сближение побочной и главной партий в репризе. Если в экспозиции (разделы $A-A^1-A^2$, с одной стороны, и *B* – с другой) они максимально отдалены (опора на звук «*a*» в главной и «*as*» в побочной), то в репризе (разделы A^3 и B^1) предстают более родственными (соответственно, здесь характерна опора на звуки «*a*» и «*d*»).

Основной в *Animato* является начальная тема первого круга вариаций – главной партии (буква *A*). Тревожный образ создается в ней подвижными фигурациями, с превалированием малосекундовых мотивов, определяемых начальной интонацией *a-v*.

Тема для второго круга вариаций – побочной партии – близка главной по эмоциональному тону и столь же беспокойна, взволнована. Между тем, в отличие от узкоинтервальной главной, она характерна широким мелодическим движением, с превалированием диссонантных интонаций малой ноты, большой септимы, тритонов. **В** репризе та же тема, излагаемая теперь в партии левой руки, имеет еще более тревожный характер и завершается зловещей, сумрачной кодой.

Во второй части – *Unquiet to* – начальная малосекундовая интонация *a-v* образует протяженные созвучия *vibrato*, сменяющиеся разнообразными хроматическими пассажами. Эти пассажи постепенно звучат все напряженнее и лишь к концу музыка успокаивается, завершаясь той же исходной лейтинтонацией.

Третья часть сонаты – *Scherzando* представляет собой ажурную миниатюру. Ее диссонирующие краткие аккорды, украшенные форшлагами,

общая оживленность триольных фигураций, последующие выдержанные трели в высоком регистре правой и левой клавиатур инструмента, вызывают отчетливые ассоциации со щебетанием птиц. Возникает резкий контраст с финальной частью – *Agitato*, построенной на взвинченном кластерном тремолировании диссонирующих аккордовых напластований. Лишь в коде наступает успокоение: в просветленных аккордах заключительного раздела (эпизод *Largo*, буква М) музыка растворяется в нежном хоральном звучании, истаивая в исходной лейтintonации *a-v*.

В Сонате превалируют образы напряженные, выраженные сложными диссонирующе-сонорными средствами. Между тем у Б. К. Пшибыльского имеется немало аккордеонной музыки более традиционной, простой по языку. Это – разнообразные баянно-аккордеонные циклы, предназначенные для юных исполнителей: сюита «*Времена года*» («*Poguzoiki*» 1976), «*Басни*» («*Bajki*»), *Токката* (*Toccatina*, 1977), «*Птица: 7 легких пьес*» («*Vogel: 7 leichte Sttike*», 1978), *Миниатюры: 12 легких пьес* (*Miniaturen: 12 leichte Sttike*, 1978), Три сонатины (*Sonatinagiososa, Sonatinascherzina, Sonatina*, 1983), «*Каникулы*» («*Holidays*» [*5leichte Stticke*], 1988), *Сонатина пиккола* (*Sonatinapiccola*, 1995), пьесы «*Спящий медведь*» («*ASleeping Bear*»), «*Изящный танцор*» («*APorcelainDancer*») и ряд иных.

К произведениям с более привычной стилистикой следует отнести и *Вариации на тему Станислава Монюшко «Пряха»* («*DieSpinnerin*»: *Variationentiberein Themavon Stanislaw Moniuszko* [*«Przqsniczka»*], 1972). После виртуозного вступления звучит выразительная лирическая тема, по справедливому наблюдению известного немецкого композитора, автора ряда сочинений для баяна и аккордеона Гельмута Рейнботе. Они подчеркнуты незатейливо размеренным басо-аккордовым сопровождением.

Вариации обретают различный характер – то подвижный, скерцообразный (№ 1), то решительно-энергичный, с характерной перегармонизацией темы (№ 3), то тревожный, с различными хроматическими последовательностями (№ 7), то властно-решительный (№ 9). Произведение во многом преследует педагогические задачи и направлено на совершенствование технического мастерства юных аккордеонистов и баянистов – об этом свидетельствует ряд вариаций этюдного характера, требующих развитой гаммообразной и арпеджиобразной техники (№ 2,8,9, материал вступления и коды), владения техникой длительного тремолирования мехом (№ 4).

Весьма популярным в музыкальных училищах и даже в старших классах музыкальных школ стал у Б. К. Пшибыльского *Польский концерт* для аккордеона с оркестром в трех частях (*Concerto pollacco*, 1973). В предисловии, вынесенном на обложку первого, факсимильного издания произведения,

композитор отмечал: ««Польский концерт» создавался с мыслью о молодых приверженцах изучения музыки. Как партия солиста, так и оркестра рассчитаны на технические возможности учащих музыкальных школ II ступени. Основные тематические обороты произведения были навеяны национальным фольклором».

Произведение характерно светлым, весенним настроением. Первая часть – *Allegro scherzando* – Типичная сонатная форма, построенная на сопоставлении юмористически-жизнерадостной темы главной партии и умиротворенной, выдержанной в прозрачной гомофонной фактуре побочной. При всей разреженности музыкальной ткани аккордеонной партии и непритязательности тематического материала, движение контрапунктических голосов сугубо хроматично. Во второй же части – «Свободно» («Free») ансамблисты играют вместе лишь в начальном разделе. А далее импровизационное воспроизведение предписанных в их партиях интонационных ячеек в течении определенного количества секунд осуществляется достаточно свободно. Последующий контраст образуется появлением просветленно-возвышенной третьей части – «Строго» («Strict»). В ней превалируют длительно выдерживаемые аккордовые звуки, а сами партии обоих инструментов излагаются синхронно.

Близка данной композиции и «Двойная игра»(1987), также созданная для дуэта аккордеонистов. С решительной, отмеченной множеством пунктирных ритмов первой частью – «Диалог» («Dialogue») и энергичной третьей – «Одновременность» («Simultan») сопоставлена разнообразная по эпизодам вторая часть «Интерференция» («Interference»). Здесь превалируют образы созерцательные, статичные, изложенные в изысканно-прозрачной звучности.

Музыка **Богдана Довлаша** (р. 1949) пользуется популярностью среди баянистов и аккордеонистов Западной Европы. Он получил профессиональное образование как аккордеонист, музыковед и композитор в Высшей школе музыки им. Ф. Листа в Веймаре (Германия), которую окончил в 1974 году по классу аккордеона у Ирмгорда Крига. На протяжении ряда лет участвовал в различных польских ансамблях – Квинтете аккордеонистов Лодзи, в Лодзинском камерном трио (аккордеон, флейта и гитара). Гастролировал в качестве участника этих ансамблей, а также солиста во многих польских и европейских городах. Явился лауреатом республиканских и международных конкурсов композиторов – в Лодзи, Кастельфидардо, Зальцбурге. С1993 года – ректор Музыкальной академии в Лодзи.

У Б. Довлаша много инструментальной музыки, произведений для театра. Постоянно пишет он и для аккордеона; среди наиболее значительных сольных произведений – *Сюита №1*(1973), *Концертино* (1912), *Сюита №2* (1982), *Вариации на тему песни 3. Московского «Злая зима»* («Zimazla», 1985),

«Сонатина-каприччиоза»,» Три детских песни» («Drei Kinderspiele»),» Три польских танца» («Dreipolnische Tanze»), пьеса «Лето в деревне» («Sommer auf dem Lande»), «Маленькая сонатина» («Sonatina minima», 1988), Токката (1994). Разнообразно также его творчество для ансамблей аккордеонистов – им созданы сюита «Четыре ритма в фольклорном стиле» («Cztery rytmu folklorystyczne», 1976) для аккордеонного квинтета, пьесы «Палиндром» («Palindrom», 1983), «Поющие рыбы» («Spiewajacy ryby» 1994) для дуэта аккордеонистов и ряд других.

Одним из известных произведений для аккордеона соло стала сюита «Музыкальные диалоги» («Dialogus musarum», 1991) в трех частях. Первая часть – *Allegro* – состоит из двух разделов. Начальный отмечен активно-беспокойным характером. Для него типичны стремительные кластерные *glissandi*, чередующиеся с импульсивными мелодическими фигурациями на поступенном скаккатируемом фоне басов левой выборной клавиатуры.

С данным разделом сопоставляется обширный импровизационный раздел – *molto improvvisando e rubato*. В нем, в свою очередь, выделяется эпизод, построенный на алеаторических средствах, где в течение определенного количества секунд предписано импровизировать на заданные интонационно-ритмические формулы. Это вызывает ощущение вневременного состояния, некоей прострации:

Вторая часть, *Andante tranquillo, cantabile*, построена на сопоставлении контрастных тем – крайних и среднего разделов трехчастной формы. Обе темы имеют лирический характер, создают настроение умиротворенности и покоя. Впечатляющим контрастом служит финальное *Presto*. Стремительная тема его рефрена, с размером 10/8, оттеняемая разнообразными по характеру эпизодами, характерна острой акцентировкой, прихотливой артикуляцией и общим целеустремленным движением.

Представляет интерес и пьеса Богдана Довлаша «Постскрипtum» (*Postscriptum*, 1987). В музыке господствует мрачное, дьявольское начало, выраженное в превалировании тритоновых и целотоновых интонаций. Оно отчетливо обнаруживается уже в начальном изложении темы главной партии.

Тема побочной партии не столько контрастирует, сколько дополняет главную своими скачкообразными синкопами, жесткими интервальными «сцеплениями». После небольшой разработки (тт. 64–116) она еще более насыщается диссонирующей аккордикой в зеркальной репризе. Возвращающаяся тема главной партии обогащается разнообразной фигурационной тканью, кластерным звучанием, активным меховым тремолированием. Все это подчеркивает зловещий характер музыки.

Ряд произведений Б. Довлаша имеет ярко выраженную педагогическую направленность и адресован юным аккордеонистам и баянистам. Таково, к

примеру, *Концертино* в трех частях (1972). В его затейливо-грациозной первой части – *Allegro* превалируют интонации польской народной танцевальной музыки, несложная фактура аккомпанемента. Последующее *Andante* – миниатюрный вариационный цикл, построенный на варьировании пленительной лирической темы, где также явственны интонации национального фольклора. Они ощутимы и в оживленной финальной части – *Vivo*.

Достойное место в программах учащихся отечественных музыкальных школ могут занять и *Вариации на тему детской польской песенки «Мало нас»* (1978), в которой незатейливая мелодия подвергается разнообразному тематическому развитию. Она обогащается выразительными подголосками, обретает различный жанровый облик, преобразуясь то в грациозный вальс (вариация III), то в бодрый марш (вариация V), то в стремительную тарантеллу (вариация VI).

Подытоживая содержание главы, необходимо еще раз подчеркнуть значительный вклад в современный баянно-аккордеонный репертуар польских композиторов. Ныне их сочинения все прочнее завоевывают существенные позиции в программах исполнителей многих стран мира. Так, «Польский концерт» и «Классический концерт» Бронислава Казимира Пшибыльского стали обязательными на III туре Конкурса в Клингентале 1995 года, Концерт для баяна с оркестром Богдана Преча и пьеса «Фантасмагория» Кшиштофа Ольчака – обязательными на конкурсе в 1991 года в Кастельфидардо. Музыку этой страны постоянно включают в свой репертуар ведущие баянисты и аккордеонисты всего мира, издаются крупнейшие издательства Европы. Все это – залог дальнейшего успешного развития польской баянно-аккордеонной школы.

Большой вклад в зарубежную аккордеонно-баянную музыку внесли также композиторы Чехии. Особенно же широкую известность в аккордеонно-баянном мире приобрели произведения **Вацлава Трояна** (1907-1983).

С юности он увлекался игрой на фисгармонии, использовал ее в своих произведениях для театра, что, в свою очередь, в немалой степени явилось предпосылкой его увлечения творчеством для аккордеона. Вместе с тем, способствовали обращению к инструменту и сами особенности стиля композитора, связанного с народно-песенными национальными истоками, как отмечалось в национальной прессе, «ориентированного на чешский фольклор, инспирированного детским миром».

Еще одним стимулом активизации интереса Вацлава Трояна к этому инструменту явилась деятельность видного чешского аккордеониста *Милана Благи*¹. Подобно роли Могенса Эллегарда в пробуждении интереса к баяну у многих авторов из скандинавских стран, он немало сделал для развития

оригинального аккордеонного репертуара. В тесном сотрудничестве с ним написано и ему посвящено большинство аккордеонных сочинений В. Трояна.

Среди этих сочинений в первую очередь следует отметить прелюдию для аккордеона соло «*Разрушенный собор*» (1957). Ее образы родились у композитора под впечатлением разрушенного войной Дрездена. Об этом свидетельствует предпосланный пьесе авторский эпиграф: «Когда я увидел развалины Дрездена, мною овладела грусть и глаза мои наполнились слезами». В основе крайних разделов пьесы лежит печальная диатоническая тема, напоминающая лирическую песню. Звучащая на фоне длительно выдерживаемого тонического органного пункта, она создает ощущение унылого, безрадостного пейзажа.

В среднем разделе появляется динамичное развитие, оживленное движение. Еще более драматизируется тема в репризе, обретая эмоционально насыщенный вид в патетически взволнованном звучании. Этому способствует ее изложение в четырехоктавных басах левой клавиатуры, на фоне насыщенных аккордов правой, в наиболее мощном регистре «*тутти*» и лишь к концу пьесы возобновляется исходное эмоциональное состояние.

Еще одна пьеса, широко вошедшая в исполнительский репертуар – стремительно-импульсивная «*Тарантелла*» («*Tarantella*») – необычайно броское, жизнерадостное произведение, с большой энергией целеустремленного развития. Действенный характер ей сообщают активное триольное движение и четкий энергичный ритм, о чем могут свидетельствовать уже начальные такты пьесы.

Позднее композитор на основе более ранней музыки к мультфильмам написал ряд ансамблевых сочинений, в которых с аккордеоном звучат скрипка и гитара. Это сюиты «*Соловей императора*» (1963), «*Принц Баяйя*» («*Princ Bajaja*», 1971), для того же состава появляется у него и цикл обработок фольклорных мелодий «*Тринадцать народных песен*» (1971).

Одним из наиболее ярких сочинений Вацлава Трояна стала сюита «*Сказки*» («*Pohadky*») для аккордеона с симфоническим оркестром (1959). Для всех семи частей цикла характерен красочный, мелодически рельефный и запоминающийся тематический материал, прекрасное чувство тембрового колорита, мастерское владение звукописью и что особенно важно – многостороннее использование возможностей готово-выборного инструмента. Как подчеркивается в одной из статей о композиторе, «у него был особый дар писать доступную, общительную музыку. Однако в то же время – музыку, которая никогда не была обделена мелодическими новациями, чисто мальчишеским чувством юмора, лирическим характером» (123).

Первая часть сюиты - «С пляской в сказку» имеет игривый, беззаботный характер – все здесь кружится, мелькает в радостной круговерти. Она

выполняет в цикле роль своеобразной увертюры. Песенная главная партия сонатной формы (цифра 2) дополняется более лиричной связующей и таинственной, несколько ирреальной побочной партиями. Связующая партия, порученная деревянным духовым, строится на сопоставлении кратких, дублированных трезвучиями мелодических попевок – со скерцозными репликами солирующего инструмента (цифра 4). Побочная же, звучащая у солирующей трубы (цифра 6), привносит в жизнерадостное, беззаботное повествование элемент тревоги.

Подытоживая раздел, необходимо подчеркнуть, что произведения зарубежных композиторов для баяна и аккордеона – важное явление зарубежного искусства.

Тема 14

«Модерн-баян» как стилевая новация в музыке для баяна и аккордеона

Мощный подъем баянного исполнительского искусства, вызванный изобретением многотембрового готово - выборного баяна, который в России пришелся на 1970–1990-е гг. и обусловил необходимость создания оригинального репертуара. И когда камерная музыка для баяна предыдущих периодов была представлена многими обработками (такими, например, как произведения И. Паницкого) и единичными произведениями крупной формы (Сюита А. Холминова и Соната Н. Чайкина), то в указанный период музыка для баяна перестает быть периферийным ответвлением композиторского творчества и становится в один ряд с музыкой для других, академических инструментов.

Анализируя оригинальную баянную литературу этих лет, необходимо характеризовать творчество отдельных композиторов, индивидуальные художественные находки которых обогатили не только баянный репертуар, но и русскую музыкальную культуру в целом.

Одним из пионеров освоения конструкционных и исполнительских возможностей баяна новой конструкции стал Н. Чайкин, который в своих наиболее значительных произведениях (Концертная сюита, полифонические сюита, Концертный триптих, Пассакалия, бурлеска и др.) показал виртуозное мастерство тематического развития, свободное владение принципиально новыми фактурными и колористическими приемами.

Бережным отношением к русскому фольклору, тонким чувством баянных художественных возможностей отличается творчество Г. Шендерёва (обработка русских народных песен, известная Русская сюита). Не менее интересно развивает фольклорные мотивы Е. Дербенко в своих

сюитах (Времена года, Контрасты, Русская мозаика, Сюита в классическом стиле, Пять лубочных картин, Маленькая сюита). Ряд интересных произведений написано В. Семёновым (Дамская рапсодия, Болгарская сюита, Фантазии на тему песни Я. Френкеля "Калина красная"). Новым словом в баянной литературе стало творчество В. Зубицкого, В. Золоторева и Д. Репникова – композиторы, которые в своем творчестве пользуются приемами современной композиторской техники: додекафонии, сонористики, алеаторики.

В. Зубицкий – профессиональный композитор, баянист, который ведет активную концертную деятельность, написал много произведений для своего любимого инструмента. Среди них Две сонаты, Концертная партита, цикл «Болгарская тетрадь», три детские сюиты, Карпатская сюита, в которых нашли своеобразное превращение фольклорные темы.

Жизнерадостным тонусом, упругой ритмикой, художественной гармонией, а, главное, необычной удобством баянной фактуры притягивает к себе музыка композитора А. Репникова (также профессионального баяниста). Среди произведений, которые основательно закрепились в концертном репертуаре современных баянистов, его Бассо - остинато, Скерцо, Токката.

Одной из отличительных страниц баянной музыки XX в. стало творчество В. Золоторева, замечательного баяниста - исполнителя. Новаторские по образно - эмоциональному содержанию, драматургии, краскам, композиторской техники, его произведения, среди которых Камерная сюита, Партита, три Сонаты, шесть детских сюит, полифонический цикл "Двадцать четыре медитации", оказали значительное влияние на развитие современного баянного искусства.

Новизной музыкального замысла и ее композиторского воплощения отмечено и творчество А. Кусякова (сюиты "Зимние зарисовки", "Весенние пейзажи", Дивертисмент, двенадцатичастный цикл "Числа уходящего времени").

Нельзя не отметить произведения для баяна одного из крупнейших композиторов XX в. – С. Губайдулина, которая трактует баян как камерный академический инструмент, которому подвластны необычайные художественные возможности. Ее произведения – пьеса "De profundis" ("Из глубины"), "Et esprecto" ("В ожидании"), партита "Семь слов" для баяна, виолончели и камерного оркестра, трио "Silenzio" ("Молчание") для баяна, скрипки и виолончели, - написаны в содружестве с выдающимся баянистом Ф. Липсом.

Композиторы в сотрудничестве с мэтрами баянного исполнительства создают необыкновенные творения. Примером тому служит сотрудничество С. Губайдулиной и Ф. Липса, в результате чего на свет появились такие

творения, как «De profundis» (Из глубины), соната Et exspecto (В ожидании), партита «Семь слов» для баяна, виолончели и камерного оркестра, трио «Silenzio» (Молчание) для баяна, скрипки и виолончели, затем Концерт для баяна с симфоническим оркестром «Под знаком скорпиона».

Следует особо подчеркнуть тот факт, что, когда появляется талантливый исполнитель, многие современные композиторы пишут музыку именно для него. И примеров тому множество. Так, для Ф. Липса писали Эдисон Денисов, Владислав Золотарев, Софья Губайдулина, Александр Вустин, Роман Леденёв, Александр Холминов, Сергей Беринский, Ефим Подгайц, Татьяна Сергеева. Кирилл Волков, Михаил Боннер.

Не обходили вниманием композиторы и таких всемирно известных баянистов, как А. Склярва, А. Полетаева, В. Бесфамильного, В. Галкина и мн. др.

В течение сравнительно недолгой истории баяна расширяются конструктивные особенности инструмента, он вписывается в современный контекст музыкальной культуры и социокультурное пространство общества. Исполнители-баянисты, в совершенстве овладев исполнительской техникой и художественно-выразительными приемами, а также необходимыми для профессиональной исполнительской деятельности приемами и средствами, находятся в постоянном поиске форм, средств, направлений.

Сегодня трудно представить оркестр или ансамбль русских народных инструментов без баяна. Велика его роль в аккомпаниаторском искусстве в различных ансамблях песни и пляски, народно-хоровых коллективах. Баян сегодня главенствует на профессиональных сценах, в любительском музицировании, без него сложно представить народные праздники, без него невозможна работа народнохоровых и народно-танцевальных коллективов.

Значимость баяна для русской национальной культуры огромна, ибо с ним ассоциируется духовная жизнь русского народа. Примером тому могут служить произведения В. Золотарева: «Ферапонтов монастырь», «Размышление у фресок Диониссия», а в Партите отражено развитие традиций колокольности в музыке. В репертуаре баянистов-исполнителей звучат произведения, затрагивающие религиозную тематику: пьеса «Рай» В. Власова на темы картины «Страшный суд» (Концертный триптих), Сюита А. Белошицкого «Из глубины веков», «Набат. Звоны Святой Софии» А. Сташевского и мн. др.

Следует особо подчеркнуть темы, которые интересны исполнителям, композиторам и актуальны для современного российского общества. Сегодня в произведениях для баяна используются философские проблемы, все чаще слышится тема смысла жизни, композиторы стали обращаться к религиозной тематике, к христианским образам и православным идеалам.

Социально-политические темы нашли отражение в произведениях «Пять взглядов на страну ГУЛАГ» В. Власова, «Дети перестройки» Е. Дербенко. В этом смысле современные композиторы, пишущие музыку для баяна, стали продолжателями традиций русской композиторской школы, начатой М. Глинкой, М. Мусорским, А. Бородиным, П. Чайковским, С. Прокофьевым, С.Рахманиновым и др. К числу таких современных композиторов следует отнести В. Золотарева, Н. Чайкина, В. Подгорного, К. Мяскова, В. Власова, Е. Дербенко, С. Губайдулину, А. Кусякова, Г. Банщикова, Е. Подгайца, В. Зубицкого, В. Семенова и др.

Тема 15

Популярная музыка для баяна и аккордеона

В настоящее время массив оригинального репертуара для баяна и аккордеона в сфере популярной музыки вбирает в себя две крупные узловые группы – легкую музыку и музыку с использованием джазовой стилистики. Стилиевые модели исполнения популярной (легкой и джазовой) музыки для баяна и аккордеона. Зависимость артикуляции, акцентуации, ритмической пульсации от устойчивой ритмоформулы жанра легкой музыки. Сочетание различных видов мелкой техники и исполнительских приемов в произведениях в стиле мюзет.

Концертные миниатюры, созданные в танцевальных жанрах европейской и американской легкой музыки, получают распространение в репертуаре баянистов и аккордеонистов начиная с 20-х гг. XX в. Первыми авторами сочинений подобного плана являются П. и Г. Дейро, Ч. Маньянте, П. Фросини, А. Фоссен. Фактурное пространство сочинений данной группы организуется в соответствии с танцевальным характером музыки, образуя простую и доступную для восприятия ритмически насыщенную гомофонно-гармоническую музыкальную ткань. Воспроизведение стилиевых моделей конкретных танцевальных жанров в первую очередь опирается на передачу индивидуальной ритмоформулы и определенного темпа, совокупность которых гарантирует их моментальную узнаваемость. Например, стилиевой моделью исполнения квикстепа будет жесткое акцентирование четных долей такта, фокстрота – размеренное ритмическое подчеркивание всех долей такта без явного акцентирования, тустепа – маршеобразность, пасодобля – четкая передача дробной ритмоформулы аккомпанемента, танго – характерное дробление четвертой доли с акцентированием второй восьмой и т.д. Использование многочисленных приемов игры мехом придает необходимую ударность звучания и подчеркивает динамическое напряжение.

В 50-60-е гг. к созданию произведений в жанрах самба, мамбо, румба обращаются Ж. Пейроннин, Э. Абрэу, П. Фросини, В. Бельтрами, позже –

Ф.Марокко, Б. Векслер, В. Ковтун, В. Власов, Ю. Пешков и др. Отличительными особенностями оригинальных произведений для баяна и аккордеона, созданных в жанрах латиноамериканской легкой музыки, являются экспрессивный характер, остигатные ритмические фигуры, тотальное синкопирование и главенство метроритма, который не только организует музыкальную ткань, но и обладает значительной эмоциональной силой воздействия. Особенности музыкального языка жанрового порядка определяют ряд существенных отличий между стилевыми моделями исполнения, которые заключаются, прежде всего, в специфике акцентуации, артикуляции и штрихов. Так, характерной особенностью самбы и румбы является ритмическая организация аккомпанемента по формуле 3+3+2, однако в самбе ритмическое заполнение предусматривает акцентирование каждой 1 и 4 восьмой, в румбе – не отклоняется от базиса аккомпанемента. При этом для самбы характерна синкопированная мелодика, которая воспроизводится посредством мехопальцевой артикуляции, для румбы – чередование распева с синкопированной ритмикой, что достигается методом сочетания связных и отдельных штрихов и т.д.

Особое место в массиве оригинальной популярной музыки для баяна и аккордеона занимают сочинения в стиле мюзет. В большинстве случаев именно музыка в стиле мюзет воплощает существующие каноны слушательского восприятия баяна и аккордеона, опосредованные через комплекс привычных выразительных приемов и жанрово-стилевых признаков. В самостоятельный баянно-аккордеонный стиль популярной музыки мюзет складывается во Франции в 20-е гг. XX в. в творчестве Э. Ваше, Ш. Пегури, Ж. Коломбо и др. Музыкальная ткань мюзетов – вальсов, полек, эстрадных миниатюр – отличается ажурной мелодикой, которая затейливо опедалась и расцвечивалась характерной мелизматикой, включающей в себя противопоставления разнообразных ритмических узоров, дуольного и триольного заполнения долей в такте, требующих виртуозной мелкой техники. В настоящее время авторами мюзетов являются зарубежные и белорусские композиторы Ф. Анжелис, Р. Гальяно, Р. Бажилин, С. Тихонов, В. Федорук и др.

Художественно-образная сфера мюзетов требует ярких взлетов и спадов громкости звучания, выписывания мельчайших деталей в условиях следования общей динамике развития, что создает запоминающийся колорит музыкальных произведений. Достижение желаемого качества развертывания звуковой материи в горизонтальном измерении зависит от выразительности артикуляционно-динамического интонирования. Интерпретация мюзетов ориентирована на передачу мелодической изысканности и ритмической

характерности, где стильность игры выражается в агогике, артикуляционном изяществе и сочетании различных видов мелкой техники.

Значительное место в создании эмоциональной и содержательной основы легкой музыки играют контрасты, заключенные в ярких динамических противопоставлениях и градациях. Типичной комбинацией, применяющейся на протяженных длительностях и в концах построений, является динамическая формула «*fp – molto crescendo – ff*». Для ее воспроизведения баянист и аккордеонист должен сконцентрироваться на координации работы меха и пальцев по алгоритму: исполнение выразительного мехопальцевого акцента в нюансе «*f*» – короткая остановка меха при нажатых клавишах – ровное меховедение в нюансе «*p*» – сильное натяжение меха и быстрое меховедение в «*molto crescendo*» – мехопальцевой акцент *sf* в снятии звука

Исходной точкой создания стилевых моделей исполнения произведений в жанрах легкой музыки (европейской, американской, латиноамериканской) является воспроизведение устойчивой ритмоформулы, передача верного темпа, метроритмической импульсивности (сопоставление ровной пульсации и синкопирования, полиритмия), воспроизведение которых требует от исполнителя ярких динамических градаций, отдельного артикулирования, синхронизации мануальной и меховой техники. В мюзетах характер использования выразительных средств направлен на художественное раскрытие мелодического и ритмо-динамического потенциала, где особое значение приобретает умение сочетать различные виды мелкой техники: «*perle*», «*leggiero*», приемы весовой и кантиленной игры.

Внедрение баянно-аккордеонной исполнительской практики в сферу джазовой музыки приходится на 30-е гг. XX в., что было обусловлено расцветом стиля свинг и появлением биг-бэндов.

Среди известных аккордеонистов, выступающих с биг-бэндами, необходимо назвать Э. Гала-Рини, Ч. Крета, Дж. Смелзера, Ч. Маньянте, Э. Холл, М. Матем и Арт ван Дамм. В настоящее время музыка с использованием джазовой стилистики включает в себя произведения нескольких групп. Это сочинения с чертами джазовых стилей – диксиленд, бибоп, буги-вуги, свинг и др. (например, «Аккордеонное буги» Арт ван Дамма, «Свинг 41» Г. Визера, «Кул» В. Власова); «оджазированная» легкая музыка, преломляющая отдельные интонационно-ритмические особенности джаза в жанрах и стилях легкой музыки («Одесский рэп» В. Власова, «Шмелиное буги» Э. Галла-Рини, «Извозчик» Е. Дербенко, «Флик-Фляк» А. Фоссена и др.); джазово-импровизационная музыка, презентующая особенности джазовой импровизационной исполнительской практики в

рамках музыки письменной традиции и художественно-выразительных возможностей баяна и аккордеона («Две импровизации в стиле джаз-ретро» В. Билошицкого, «Лето в центральном парке» Р. Гальяно, «Ноктюрн Гарлема» Ф. Марокко, «Карнавал» Р. Руджери и др.); джазово-академическая музыка, синтезирующая джазовую стилистику и академические принципы развития музыкального материала – сквозное развитие, полифонизацию музыкальной ткани, сложные метроритмические структуры в крупных музыкальных формах («Фантазия-каприччио на темы Дж. Гершвина» В. Билошицкого, Сюита «Вечерняя панорама» В. Новикова, «Концерт для аккордеона» П. Принчипе, «Джаз-рок-партита №2» А. Шмыкова и др.).

Легкая и джазовая музыка предполагает значительную вариативность воспроизведения, связанную с поиском оптимальных путей передачи ее специфики в баянно-аккордеонной исполнительской практике – оперирование исполнительскими стилевыми моделями популярной музыки, а также адаптация приемов игры характерных для джаза к музыкально-выразительным возможностям баяна и аккордеона. Осмысление жанровой и стилевой множественности популярной музыки направляет творческую работу исполнителя в теоретически осознанное русло и определяет художественное содержание интерпретации, где характер применения средств выразительности и специфика создания исполнительского текста содержат ряд принципиальных отличий от интерпретации академической и народной музыки. Популярная музыка предполагает многовариантность толкования, где исполнитель может варьировать ритмику, артикуляционно-штриховую основу, использовать специфические сонорные (вibrато, глиссандо) и шумовые приемы игры, джазовые эффекты («false fingerings», «sub-tone», «flater», «bend», «shake» и др.), экспериментировать в применении тембровых оттенков.

Свинг представляет собой специфическое ощущение временной мобильности, которая проявляется через варьирование метроритмической линии в диапазоне от ровных восьмых до пунктира на основе одновременной интерферентной пульсации «beat» и «off beat». В баянно-аккордеонной исполнительской практике одним из сложнейших приемов свинга является наложение триолей на дуоли или квартоли, а также «конфликт» в акцентуации мелодии и ритмики аккомпанемента, что создает определенное напряжение между одновременно звучащими ритмическими контрастирующими построениями, вызывая значительные трудности в техническом воплощении.

Необходимо уточнить, что свинг следует рассматривать не только как принцип организации времени, определяющий динамику развития музыкального материала, но и особое психическое состояние, создаваемое

напряжением и расслаблением звуковой материи. Схожая функция в джазе принадлежит драйву – внутреннему ощущению ускорения движения, что создает эффект «опережения» метрической пульсации. Перед исполнителем в подобных случаях стоит сложная задача передачи исключительно внутреннего ощущения ускорения движения, в то время как реальный темп должен оставаться неизменным.

Тернарность. Джазовая исполнительская практика ориентирована на передачу ритмической импульсивности освингованного материала. Ядром джазовой свинговой фразировки является тернарный (троичный) принцип ритмической организации, где каждая доля в такте представляет собой три единицы, объединённые по формуле 2+1. В результате реализации тернарного принципа ритмических пропорций четырехдольный размер музыкального материала, изложенного композитором ровными восьмыми или пунктирным ритмом, воспринимается на слух как 12/8.

Специфика исполнения музыки для баяна и аккордеона с использованием джазовой стилистики ориентирована на передачу импровизационности и ритмической действенности музыкального материала. Среди основных средств создания художественного образа – ритмическое чувство свинга; особенности джазовой фразировки (тернарность, «блуждающие акценты»); соотношение метрического пульса и акцентуации, где каждый из типов акцентов («beat», «for beat», «off beat», «kick beat») отличается друг от друга по интенсивности и техническому исполнению; закономерности синкопирования и артикулирования; ориентация на звуковой прообраз (имитация звучания духовых, струнных, ударных инструментов); умение передать характерную манеру исполнения различных джазовых стилей.

Тема 16

Музыка для баяна и аккордеона белорусских композиторов

Первым национальным произведением для баяна стала «Фантазия» Е.Глебова, которая была создана в 1948 г. по просьбе ведущего преподавателя по классу баяна З. Азаревич. Жанр фантазии в белорусской баянной музыке развивали П.Альхимович, Денисенко, Г.Сурус. Сюиты для баяна созданы В.Войциком, Э.Носко, В.Помозовым, В.Будником. К классическому жанру сонаты обращались Л.Шлег, В.Корольчук, И.Ходоско, Э.Казачков, А.Клеванец, Э.Маско. Жанры обработки и концертной пьесы в белорусской баянной литературе представлены Г. Ермоченковым, А.Ращинским, Г.Сурусом и др. На просторах современной народно-инструментальной культуры Беларуси выделяется одна из ведущих фигур: композитор, пишущий для народных инструментов, исполняющийся на различных республиканских и

международных конкурсах, однако, к сожалению, до последнего времени не привлекавший внимание исследователей своим плодотворным творчеством – это В. Л. Малых. Первое произведение – концерт для баяна с оркестром написал в 1968 году, который позже исполнил на государственном экзамене. Активно музыку писать стал, работая в музыкальном училище. В основном это были оркестровые произведения для исполнения их на республиканских конкурсах хоровых и оркестровых коллективов ССУЗов искусств: «Кума мая, кумачка»,

«Старгородская сюита», «Весенняя увертюра», «Барыня», «Хатынь», «Белорусская полька», «Цыганочка», «Фантазия на еврейские темы», «Фантазия на русские народные темы», Сюита «Шляхтич Завальня».

На республиканских конкурсах им. И. И. Жиновича звучали произведения: «Зорка Венера», «Концертино», «Хава Нагила», «Романс», «Сонатина», «Джазовый экспромт» в исполнении учеников Малых Галины Владимировны, которая за время работы в колледже подготовила ряд замечательных исполнителей домристов. «Концертино», «Сонатина», «Весенняя увертюра», «Барыня», «Токката», «Старгородская сюита», «Кума мая, кумачка», «Белорусская полька» исполнялись на республиканских конкурсах как обязательные произведения.

В. Л. Малых является автором музыки к кинофильму «Шляхтич Завальня».

Одним из популярных произведений является «Токката», исполнявшаяся как обязательное произведение на конкурсе им. И. Жиновича. Данное произведение обрело широкую популярность в Беларуси среди профессиональных баянистов.

Тема 17

Исполнение в сопровождении фонограммы «-1»

В последнее время возрос интерес к эстрадной и популярной музыке, исполняемой на академических инструментах (скрипка, баян, аккордеон, ансамбли различных составов) под фонограмму. Баян и аккордеон раскрылись с новой стороны, о чём свидетельствуют выступления П. Дранги, дуэта «Баян – міх» и т. д.

Кроме того, в настоящее время преподаватели отмечают, что традиционные методы обучения игре на баяне (аккордеоне) уже не дают тех результатов, как во второй половине XX века. Это во многом вызвано изменением социальных условий, мотивации к обучению, формированием иных принципов взаимодействия студента и педагога, появлением новых технических средств, музыкальных стилей и т.д. В числе негативных факторов следует отметить утраченную в большинстве семей практику домашнего музицирования (в том числе пения), отсутствие вокруг общающегося звуковой среды. Для достижения высоких результатов

обучения современный педагог находится в непрерывном поиске новых методов, которые позволят наиболее эффективно решать задачи периода обучения. Интересные возможности в этом процессе открываются при использовании современных музыкально-компьютерных технологий и мультимедийных средств, среди которых необходимо особо отметить различные приемы записи аккомпанемента. Фонограммы-аккомпанементы, или, иначе «фонограммы-минус», прочно вошли в практику концертной деятельности профессиональных музыкантов. В настоящее время каждый исполнитель, вокалист или инструменталист, имеет в своем творческом багаже значительное количество произведений для исполнения под фонограмму. С одной стороны, применение электронного аккомпанемента вызвано стремлением сократить состав выступающих и, соответственно, стоимость концертного номера, а также повысить собственную мобильность и выступать в аудиториях, где нет стационарного инструмента для аккомпанемента. С другой, современные музыкально-компьютерные технологии позволяют создавать аранжировки для любого состава инструментов аналогично живому звучанию, что дает исполнителю возможность играть не только с фортепианным сопровождением, но и с симфоническим оркестром, экспериментировать с тембровыми красками и добиваться воплощения индивидуального замысла. Практически одновременно с профессиональным искусством фонограммы-минус начинают проникать в сферу любительского музицирования, особенно в вокальное и одноголосное инструментальное исполнение. Спрос, как известно, рождает предложение, и в последнее время в Интернете появилось значительное количество фонограмм. Но основная их масса - это произведения популярной музыки, для исполнения которых необходимо иметь уже сформированный комплекс игровых навыков. Кроме того, низкое качество аранжировок и записи представляет отдельную проблему, вызванную отступлениями от технологии и неправильным применением программного обеспечения. Эта проблема решается посредством создания фонограммы студентом самостоятельно, в процессе обучения инструменталке и аранжировке на кафедре. В настоящее время фонограммы-аккомпанементы активно внедряются в процесс обучения игре на различных музыкальных инструментах.

В образовательном процессе цель их использования – достижение ритмически, динамически, агогически правильного исполнения произведений под фонограмму. Использование фонограммы решает следующие задачи: обучающая: процесс обучения игре под фонограмму может включать несколько этапов изменения темпа; развивающая: развитие внимания, музыкального слуха при игре под фонограмму; усвоение точности

в темпе, ритме, штрихе, динамике, агогике; воспитывающая: воспитание самостоятельности, чувства ответственности, исполнительской дисциплины.

Эффективность их применения убедительно доказывается современными исследованиями, но их применение ограничено недостаточным их количеством и качеством. Создание электронных средств обучения в области музыкального искусства предполагает соблюдение двух условий: оптимальный выбор технических средств для создания звучания максимально приближенного к естественному и направленность данного музыкального материала на решение конкретных задач обучения. Принципиальным техническим условием получения качественной записи и обработки аудиоматериалов, используемых в процессе создания фонограммы-аккомпанемента, предназначенной для учебных целей, является применение цифрового инструментария. Процесс изготовления фонограмм на всех этапах необходимо проводить исключительно в цифровой среде – начиная с процесса генерации с использованием цифровых сэмплов и заканчивая цифровой пространственной обработкой. Отказ от каких-либо акустических инструментов в пользу цифровых технологий обуславливается, во-первых, простотой и эргономичностью процесса цифровой генерации звука (отпадает необходимость в микрофонах, микшерном пульте, коммутации, звукоизоляции, многочисленных дублях и сложном монтаже), а во-вторых, широкими возможностями редактирования аудиоматериала: гибкий монтаж, смена темпа, тональности, изменение пространственных (выбор виртуального концертного зала), тембровых и динамических характеристик. Потенциально фонограммы могут быть представлены в различных темпах, тональностях, а также специально смонтированы в соответствии с задачами учебного процесса и т.д. При этом цифровое представление фонограммы на всех этапах ее создания позволяет по первому требованию внести любые темповые, тембральные, звуковысотные и другие изменения – оперативно и без потерь в качестве звучания.

Тема 18

Создание интерпретационной модели музыкального произведения на основе анализа исполнительских интерпретаций в аудио- и видеозаписях

О эффективности аудиовизуального восприятия писали многие ученые. Российский социолог Ю. В. Маркова говорит о том, что при устном изложении материала обучающийся за минуту воспринимает и может переработать до одной тысячи условных единиц полученной информации, а при «подключении» органов зрения до 100 тысяч подобных единиц, в связи с

тем образуются временные связи между самими анализаторами, возникает ассоциация восприятий, что приводит к повышению эмоционального тонуса и уровня работоспособности.

В образовательной среде, особенно с сфере высшего образования, аудиовизуальный контент становится наиболее оптимальной формой презентации музыкально-исполнительского искусства в изучении его теории, истории и методики преподавания. При этом ни всегда включение этих материалов методически обоснованно, а их применение нацелено на конечный результат. Умение читать и понимать эти материалы должно основываться на владении теоретическими и практическими знаниями коммуникационных кодов информационных каналов и специфики создания артефактов исполнительства. Задача преподавателя научить читать и интерпретировать получаемую информацию через аудиовизуальные каналы.

Дидактические особенности аудиовизуальных средств обучения определяет российский исследователь А.Е. Слепенькин:

- высокая информационная насыщенность;
- рационализация преподнесения учебной информации;
- показ изучаемых явлений в развитии, динамики;
- реальность отображения действительности.

В образовательной практике активное включение в учебный процесс аудиовизуальных материалов относится к 1980-м годам (Франция) и с каждым днем возрастает.

Мы обратимся к включению аудиовизуальных материалов в образовательный процесс музыкально-исполнительских специальностей высших учебных заведений, как в групповые, так и индивидуальные занятия. Для музыкального исполнительства обретение фактического документа стало катализатором развития самого искусства интерпретации. Одно из направлений использования звукозаписей – образовательно-методический ракурс. Практику изучения собственных записей отмечали многие исследователи. Известный пианист А. Рубинштейн неоднократно высказывался о важности звукозаписи для самообразования и самоконтроля, считая, что прослушивание своего исполнения помогает понять недостатки, проанализировать их и найти пути совершенствования. Таким образом, студент может записать свое исполнение и, прослушивая, выявить недочеты исполнения для дальнейшей работы над исполнением произведения.

Возможность сравнения исполнительских интерпретаций, отдаленных временными рамками, видел в звукозаписи В. Григорьев: «Данный метод позволяет трезво оценивать свою игру не только непосредственно после концерта, но и на протяжении длительного времени, сравнивая ее качество в разные периоды, определяя направленность эволюции своего стиля».

Е. Мельничук указывает на два варианта использования звукозаписи: изучение записей чужих исполнений и изучение своих собственных записей. О аналитическом постижении музыкального произведения посредством многократного прослушивания звукозаписи и анализа графической фиксации произведения говорит белорусский исследователь М. Хомицкая. Безусловно, возможность проводить анализ иных исполнительских интерпретаций формирует представление о самом исполнительстве, его традициях и новациях, выводя эмпирические рассуждения об искусстве интерпретации на уровень обобщений, формируя интерпретационную культуру студента и умение распознавать «культурные коды» исполнителей.

С другой стороны, благодаря звукозаписи происходит унификация исполнительской интерпретации. А. Гольденвейзер настоятельно стремился «предостеречь наших молодых исполнителей от “списывания” с пластинок». Такого же мнения придерживается С. Фейнберг, который считал, что прослушивание звукозаписей интерпретаций музыкального произведения и создание на их основе собственной интерпретации – «один из вредных методов, лишаящих молодого артиста самостоятельности и своего личного отношения к исполняемому сочинению».

Именно изучение исполнительских интерпретаций в аудио- и видеозаписи позволило исполнителям добиться большой точности игры и филигранной отточенности нюансировки во всех выразительных средствах, тончайшим интонационным качествам тоносопряжения, режиссерской продуманности сюжетной драматургии произведения.

Таким образом, можно сказать, что благодаря звукозаписи исполнители достигли трансцендентального уровня технического совершенства и художественной выразительности. Звукозапись изменила отношение исполнителей к самому процессу интерпретации. Динамические, агогические и темповые компоненты подверглись значительной трансформации. Агогическое интонирование обрело такой индивидуальный, ярко выраженный характер, что стало возможно атрибутировать звукозапись, изначально не зная имени исполнителя. Уникальность звукозаписи в том, что на протяжении XX века многие произведения зафиксированы в интерпретации ведущих исполнителей. Как пишет Е. Гуренко: «Применение различных видов аудиовизуальной записи позволило осуществить немислимую в прошлом фиксацию продуктов исполнительской деятельности как памятников искусства и их воспроизведение без каких бы то ни было ограничений». Это дает возможность сравнительного анализа интерпретации, раскрывая эволюцию исполнительства. Накопленный массив звукозаписей позволяет объективно оценить то, как постепенно в исполнении одних и тех же произведений происходило их насыщение новыми

интонационными событиями. Анализ аудиовизуальных документов баянно-аккордеонного исполнительства дает возможность выделить объективное и субъективное в изучаемом исполнительском тексте.

Использование аудио- и видеозаписей дает возможность исполнителям перейти на следующую, более высокую ступень развития. Значительно возросший уровень требований к техническому потенциалу исполнителя, а также к высокохудожественной трактовке, обладающей самобытностью прочтения, стали объективной необходимостью для любого музыканта.

Потенциально аудиовизуальными материалами по музыкально-исполнительскому искусству являются многочисленные аудио- и видеозаписи, представленные в интернете, а также учебные пособия, имеющие в приложении иллюстративный аудио- или видеодиск. Аудиовизуальные материалы, представленные в интернете, являются составной частью современных массмедиа. Сегодня массмедиа многими учёными характеризуются как «информационный хаос», возникающий вследствие неограниченных возможностей обнародования любого материала, в том числе и аудио-, видеозаписей музыкального исполнительства. Сегодня в интернете студент имеет возможность познакомиться с аудио- и видеозаписями любых исполнительских коллективов и солистов. Такое обилие доступной информации требует создания механизмов регулирования и адекватной организации культуры восприятия этих документов. Необходимо понимать, что предлагаемые аудиовизуальные материалы не всегда отличаются высоким качеством исполнения, а также могут не обладать информацией об исполнителе. Используя в качестве ориентира подобные аудиовизуальные материалы, студент получает искажённое, а иногда и абсолютно неверное представление о искусстве интерпретации изучаемого музыкального произведения. Задача преподавателя заключается в формировании ценностных ориентиров обучаемого в потоке этой информации. Углубление профессионального ориентирования в потоке аудиовизуальных материалов основывается на методах анализа, сравнительного сопоставления и т.д.

Большую роль для становления музыканта-исполнителя имеет возможность проводить сравнительный анализ интерпретаций известных исполнителей. На основе изучения исполнительского искусства известных музыкантов и сравнения их интерпретаций у студента формируются интерпретационная культура, происходит освоение «культурных кодов» исполнителей как основа успешного изучения нотного текста музыкального произведения в соотношении «графика-акустика» в собственной интерпретации. Использование инновационных технологий оказывает качественное влияние на совершенствование самой исполнительской

техники, выявлении объективного и субъективного в исполнительском тексте.

Использование аудиовизуальных материалов как средств обучения в системе высшего образования должно быть системным и обоснованным улучшением эффективности наглядности, полным и точным информированием студентов о изучаемых объектах и явлениях, расширением многообразия методических систем преподавателя в образовательном процессе.

Тема 19

Накопление концертного репертуара

История музицирования так же длинна, как и само существование музыки. В древности люди верили в целительную силу прекрасных звуков, которые появлялись в результате занятий музыкой. Именно поиск гармонии, первые стремления человека самовыразиться были попытками музицировать. История становления различных видов музицирования с древности до наших времён раскрывает процесс развития данной формы музыкальной деятельности от органичной составляющей естественного хода жизни, через принадлежность к содержанию светского образования, как отражение идеи общественного прогресса, до понимания музицирования как педагогической стратегии музыкального образования. Существование различных форм музицирования подтверждает воспитательную силу воздействия музыки на развитие личности, общества. Освоение традиций народного музицирования происходило непосредственно в практической деятельности.

Репертуар – зеркало, в котором мы видим лицо исполнителя – в профиль и анфас. Перед исполнителем постоянно встаёт вопрос: «Из каких произведений формировать репертуар?». От умелого подбора произведений зависит рост мастерства, перспективы развития, все, что связано с исполнительскими задачами. Сформировать мировоззрение исполнителя, расширить жизненный опыт поможет осмысление репертуара, поэтому высокая художественность и духовность того или иного произведения, предназначенного для музицирования, есть основополагающий принцип в выборе репертуара.

Основная задача репертуара – неуклонно развивать музыкально-образное мышление исполнителя, его творческую заинтересованность. Это возможно только через обновление и расширение музыкального материала.

В репертуар, прежде всего, нужно включать русскую народную музыку. Народная песня – лучшее средство развития основных музыкальных способностей учащихся. Такие качества народной песни, как четкость

ритмического рисунка, повторность небольших по размерам мотивов, куплетность и вариационность форм делают ее исключительно ценным материалом в музыкальном воспитании учащихся различных возрастов. Русская народная музыка, с ее, не отличающимися сложностью музыкальными образами, доходчива и проста для восприятия.

Огромнейшие фонды классической музыки могут стать одним из значительных источников формирования репертуара. Произведения русской и зарубежной классики отличаются глубоким содержанием и могут значительно обогатить художественный вкус обучающихся, а также повысить интерес к занятиям. Классика – это проверенная временем, лучшая школа воспитания исполнителя и слушателей. При выборе таких произведений нужно внимательно подходить к качеству переложения. Иногда, после неудачного переложения пьесы теряют свои художественные достоинства, а известная музыка с трудом узнается на слух. Поэтому выносить их на суд слушателей можно лишь тогда, когда они не только хорошо технически отработаны, но и оригинально и грамотно трактованы.

Обязательно нужно включать пьесы современных авторов, написанные в стиле эстрадной музыки с использованием нестандартных гармоний, мелодических оборотов и т. п. Такие произведения вызывают сильный эмоциональный отклик обучающихся, так как обладают красивой мелодикой и оригинальным гармоническим строем и самое главное они популярны и на слуху.

Произведения, включаемые в репертуар, должны обладать выразительностью и наглядностью художественных образов.

Принципы подбора репертуара.

При выборе репертуара рекомендуется руководствоваться следующими критериями: произведение «...должно быть художественным и увлекательным, оно должно быть педагогически целесообразным (т. е. учить чему-то нужному и полезному) и должно выполнять определённую воспитательную роль».

Существенное требование, предъявляемое к исполняемому репертуару – его доступность. Когда репертуар соответствует возрастным особенностям исполнителя, тогда занятия будут плодотворными и интересными, а для учащихся это способствует эффективному художественно-творческому развитию. Репертуар должен быть доступен для исполнения. Произведения подбираются с учетом технических возможностей учащихся, приобретенных ими исполнительских навыков на данном этапе обучения. Произведения должны быть доступными и по объему. Важно подбирать такие произведения, которые были бы доступны не только с точки зрения фактурных и

технических трудностей, но главным образом по содержанию. То есть, художественная форма музыкального произведения не должна быть сложной.

Следующее условие правильного подбора музыкального репертуара – его педагогическая целесообразность, т. е. он должен способствовать решению конкретных учебно-воспитательных задач, соответствовать методическим требованиям на определенных этапах музыкальной подготовки учащихся. Репертуар должен вырабатывать исполнительские навыки. А т. к. приобрести различные навыки на однотипном материале невозможно, в учебную (исполнительскую) программу включаются разнохарактерные произведения. Таким образом, действует принцип многоплановости. Это очень важно и для музыкально-эстетического воспитания, так как художественные произведения, различные по жанрам, содержанию, стилевым особенностям делают возможным разностороннее музыкальное развитие учащихся.

Следующим принципом правильного формирования репертуара является принцип заинтересованности. При подборе музыкальных произведений важно учитывать предпочтения учащихся. Когда исполняемое произведение вызывает интерес, решение учебных и воспитательных задач в значительной мере облегчается. Содержание музыкальных произведений должно отличаться яркостью музыкальных образов. Педагог должен постоянно поддерживать интерес к исполняемым произведениям, ставя все новые художественно-исполнительские и познавательные задачи.

При подборе репертуара не менее важное значение имеет постепенность его усложнения, в соответствии с техническим развитием учащихся. Бессистемный подбор музыкальных произведений сказывается отрицательно на музыкальном развитии исполнителей, притупляет интерес к занятиям, расхолаживает их. Путь от простого к сложному – основной принцип приобщения учащихся к музыкальному искусству. Сложность произведений, которые разучивает студент, наращивается постепенно и последовательно, что, в конечном итоге, приводит к росту исполнительского уровня.

Задача подбора репертуара решается в вузе из года в год, планомерно, с тем чтобы к концу обучения в вузе студент владел довольно обширной концертной программой. На основе багажа, приобретенного в стенах вуза под руководством и влиянием педагога, музыкант может продолжить в дальнейшем пополнение репертуара. Активную роль в подборе учебного материала в вузе должен играть сам студент, ибо его заинтересованность будет стимулировать работу над произведением. Однако педагогу следует внимательно и строго контролировать репертуар, предлагаемый студентом, отклоняя произведения малохудожественные, или не соответствующие возможностям исполнителя, или, наоборот, слишком легкие и неинтересные.

Студент вуза, как правило, обладает уже значительными исполнительскими данными. Поэтому вполне допустимо изучение произведения, по трудности несколько превышающего его возможности. Важно, чтобы оно отвечало поставленным педагогом задачам и чтобы эти задачи были решены. И хотя такое произведение пока еще не войдет в репертуар студента, оно тем не менее сыграет немаловажную роль в развитии его музыкальной индивидуальности, стимулируя желание подняться на более высокую ступень исполнительства. Это преднамеренное отступление от принципа доступности на данном этапе явится средством, интенсифицирующим учебный процесс.

В индивидуальный план необходимо включать не только произведения на различные виды исполнительства, но и инструктивно-тренировочный материал, способствующий расширению и совершенствованию имеющихся у студента технических навыков, — гаммы, арпеджио, упражнения, этюды. К сожалению, работа над техникой в высших, также, как и в средних, музыкальных учебных заведениях зачастую ведется бессистемно, нецеленаправленно. Инструктивно-тренировочный материал должен подбираться с учетом возможностей студента и тех трудностей, которые встретятся в произведениях, намеченных для изучения. Выработанные благодаря тем или иным упражнениям технические навыки надо закрепить на художественном материале; в противном случае они неизбежно утратятся.

Особое место в программе должны занять этюды. За время обучения в школе и училище баянист обычно проигрывает значительное количество этюдов на развитие техники. В вузе же к этюдам предъявляются и высокие художественные требования. Следует отдавать предпочтение этюдам концертного плана, интересным не только определенной технической направленностью, но и ярким художественным содержанием.

Юдин обосновывает два принципа отбора музыкального материала, а именно:

- 1) принцип историзма, раскрывающий реальный путь исторического развития искусства в содержании музыкально-исполнительского образования;
- 2) принцип системности, позволяющий представить музыкально-исторический процесс в содержании музыкально-исполнительского образования как целостное образование, функционирующее на основе заложенных в нём закономерностей.

Первый из этих двух принципов «вытекает» из естественного развития музыкальной истории как преемственной смены художественных эпох, исторических и индивидуальных стилей, направлений в искусстве. Второму принадлежит конструктивная роль в оформлении содержания музыкально-

исполнительского образования, выявление логических связей музыкальных явлений разных периодов, создание представления о мировом музыкально-историческом процессе как целостном объекте.

Принцип историзма в построении содержания музыкально-исполнительского обучения означает не простую хронологизацию этого содержания, а такое расположение музыкального материала на протяжении всего периода музыкально-исполнительского обучения, при котором выявляются «генетические связи» этапов развития музыкального искусства. Применение принципа историзма в обучении музыке позволяет открыть перед учащимися реальный процесс зарождения черт того или иного стиля в недрах предшествующего, его становления и превращения в устойчивую форму. Содержание музыкально-исполнительского обучения, построенное на основе этого принципа — это уже не только материал для исполнительского развития ученика, но действенный фактор активизации его музыкально-исторического мышления.

Таким образом, проблема репертуара всегда была основополагающей в художественном творчестве. Репертуар, как совокупность произведений, исполняемых музыкантом, составляет основу его деятельности, способствует развитию творческой активности, находится в непрерывной связи с различными формами и этапами работы, будь то репетиция или концерт, начало или вершина творческого пути. Репертуар влияет на весь учебно-воспитательный процесс, на его базе накапливаются музыкально-теоретические знания, нарабатываются навыки игры, складывается художественно-исполнительское направление исполнителя. В целом у каждого со временем вырабатывается определенное репертуарное направление, накапливается репертуарный багаж. Достигнув определенных вершин, исполнитель ищет почву для своего развития в более сложном репертуаре. В этом смысле репертуар всегда должен быть нацелен на перспективу, его постоянно надо в определенном смысле одолевать.

Тема 20

Публичное выступление

В сущности, вся работа музыканта над произведением направлено к тому, чтобы оно зазвучало в концертном исполнении. На это должен быть направлен весь комплекс музыкального образования и воспитания баяниста (ккордеониста).

Наряду с психологической подготовкой один из важных факторов успешного выступления – состояние рук. Одни музыканты, должны как

следует разыграть перед концертом, другие почти всегда в хорошей форме. Вообще руки не надо излишне нежить, иначе в холодную погоду будет трудно разыгрываться. Если руки ледяные и долго не согреваются, можно выполнить ряд физических упражнений, например, несколько раз хлопнуть себя с размаху (от плеча) в обнимку, «по-извозчицьи» или проделать несколько других энергичных гимнастических движений, убыстряющих кровообращение во всем теле, поднять руки вверх, крепко сжать их на 2-3 секунды в кулаки и плавно опустить расслабленные руки, склонившись в поясе на 4-5 секунд.

Весьма полезны упражнения, которые советует Й.Гат; можно привести два из них: «Ударяйте кончиками пальцев сперва по подушечкам первого сустава, затем по середине ладони, наконец, по нижней части ладони». Ударять можно каждым пальцем отдельно. «Подтягивайте 5-й палец как можно ближе к кисти, прикасаясь им к ладони, затем словно глядящим движением проведите кончиком его по ладони, до основы пальца. То же проделайте по очереди с остальными пальцами»².

После того как руки разогрелись, можно очень быстро привести их в хорошую форму, проиграв гаммы, арпеджио и т. д. – что кому удобнее.

В день концерта и особенно перед выходом на сцену надо стараться меньше разговаривать, не находиться в шумной компании, не растрчивать понапрасну энергию. Волнение в этот момент, конечно, большое, оно повышается от сознания ответственности. По словам К. С. Станиславского, различаются два вида волнения: «волнение в образе» и «волнение вне образа». Чтобы излишне не увлечься своим драгоценным «я» и чтобы волнение не перешло в панику, полезно несколько отрешиться от излишнего ощущения ответственности. Совершенно противопоказаны мысли наподобие: «А что обо мне скажут, если я сыграю неудачно!?» Лучше в таком случае слегка подтрунить над собой. Хотя чрезмерное волнение мешает, но и излишнее спокойствие – плохо. Наилучшие творческие достижения получаются тогда, когда исполнителю неодолимо хочется на сцену. Творческое волнение помогает мобилизовать психику, исполнительский аппарат.

Важный педагогический момент: перед выступлением ученика педагог не должен давать последние наставления, касающиеся интерпретации. У каждого ученика свой, индивидуальный психологический настрой и подобные советы перед выходом на сцену могут лишь вызвать скованность, неуверенность. Полезнее в данном случае помочь ему психологически настроиться на максимальную отдачу.

² Гат Й. Техника фортепианной игры. – М. – Будапешт, 1967. С.226

В той или иной степени, волнуются все. «...Прошло уже восемьдесят лет, а я так и не поборол в себе это жуткое нервное беспокойство перед началом выступления,- размышляет выдающийся виолончелист П.Казальс. - Всякий раз для меня это пытка. Перед выходом на сцену у меня болит в груди, а я маюсь, не нахожу себе места. Самая мысль о выступлении перед публикой до сих пор наводит на меня ужас...». Говорят, Антон Рубинштейн так волновался, что однажды в артистической комнате разбил зеркало. Очень волновались такие крупные музыканты, как А.Тосканини, виолончелист Г.Пятигорский. Шаляпину перед выходом на сцену казалось, что у него совершенно пропал голос.

По мнению многих музыкантов, одной из главных причин, вызывающих волнение и даже некоторый страх у исполнителя, является боязнь забыть текст. «По-моему, память – почти единственная причина волнения перед публичным выступлением, – писал Ф.Бузони. – Волнуются, прежде всего, потому, что боятся забыть». Интересно высказывание А.Гольденвейзера на эту тему: «Если бы меня кто-нибудь научил, как преодолеть страх перед эстрадным выступлением, я был бы ему благодарен... Если говорить искренне, то приходится признаться, что этот страх сковывает исполнителя»³.

Чаще всего выпадение памяти случается в эпизодах, заученных формально, механически. Запоминать следует музыку, а не формальную последовательность нот. Важно, чтобы интонация запоминалась с эмоциональной осмысленностью, под влиянием логики развития. Например, никто не забывает текст там, где продолжение как бы само напрашивается.

Существует три вида музыкальной памяти: зрительная, музыкально-слуховая и двигательная. Можно считать решающей для запоминания музыкально-слуховую память, включающую в себя и фактуру произведения, и образно-эмоциональную сферу. Однако ни в коем случае нельзя недооценивать двигательное запоминание, теснейшим образом поддерживающее слуховое. «Двигательные моменты, – писал советский психолог Б.Теплов, – приобретают принципиально-существенное значение... тогда, когда требуется произвольным усилием вызвать и удержать музыкальное представление»⁴.

В начальной стадии работы главная роль принадлежит сознательному освоению всех деталей музыкального произведения и его структуры в целом. Постепенно сознательно контролируемые игровые процессы

³ Гольденвейзер А. Об исполнительстве. = В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып.1. – М.: 1965, с.64

⁴ Теплов Б. Психология музыкальных способностей. – М.-Л.: 1947, с 255

автоматизируются и переходят в сферу подсознательного. Автоматизируется все, что относится к технологии исполнения, благодаря чему во время концертного выступления мы, не скованные техническими задачами, имеем возможность направлять все свое внимание на полноценное воссоздание художественного образа. Включение на сцене сознания в технологические процессы за редкими исключениями нежелательно и может подчас привести к забыванию текста.

Еще один важный «предконцертный» момент: в последние минуты перед выходом на сцену следует категорически избегать лихорадочных выхватываний коротких эпизодов программы и их поспешных проигрываний «для закрепления в памяти». Кроме лишней нервозности такая суетливость ничего не принесет. Что есть – то есть. Лучше внутренне собраться, представить себе темп, характер первого произведения, проверить правильность включенных регистров, два-три раза глубоко вздохнуть, и смело выходить на сцену - побеждать.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1. Порядок контролируемой самостоятельной работы над музыкальным произведением

1. Сыграть с листа изучаемое музыкальное произведение. Определить наиболее сложные для исполнителя фрагменты.

2. Охарактеризовать эмоционально-образное содержание изучаемого произведения, определить его стилевые и жанровые особенности.

3. Наметить «рабочую гипотезу» исполнительской интерпретации изучаемого произведения.

4. Разработать нотный текст изучаемого произведения. Произвести его художественно-исполнительский анализ.

5. Оценить свое исполнение, указав его достоинства и недостатки. Определить пути исправления ошибок и недостатков игры.

6. Проанализировать собственное исполнение изучаемого произведения и определить направление и формы дальнейшей работы.

7. Решить вопросы об особенностях, деталях различных средств исполнительского выражения (способах звукоизвлечения, характере интонирования, динамике педализации и пр.).

3.2 Примерный учебный репертуар

Произведения крупной формы

1. Ф. Багданов. Фантазия на укр. нар. песню «Метелица»
2. В. Бухвостов. Русская фантазия
3. Е. Глебов. Фантазия
4. Е. Дербенко. Фантазия на тему рус. нар. песни «Выйду на улицу»
5. Г. Каталдинов. Фантазия на тему нар. песни «Окрасился месяц багрянцем»
6. И. Паницкий. Фантазия на темы старинных вальсов
7. В. Шаров. Фантазия на молдавские темы
8. В. Подгорный. Фантазия на тему рус. нар. песни «Ноченька»
9. В. Галкин. Вариации на тему итальянской нар. песни «Карнавал в Венеции»
10. Н. Литвин. Тема с вариациями
11. В. Пушников. Вариации на тему Паганини
12. Н. Пузей. Вариации на тему уральской народной песни «Матушка Тура»
13. Б. Пшыбыльский. Вариации на тему С. Матюшка

14. В. Накапкин. Вариации на тему песен А. Варламова
15. А. Двоскин. Молдавская рапсодия-сюита
16. А. Двоскин. Греческая рапсодия-сюита
17. А. Двоскин. Бразильская рапсодия
18. В. Семенов. Сказ о тихом Доне.

Произведения малой формы

1. В. Гридин. Праздничный хоровод
2. В. Гридин. Рассыпуха
3. Ю. Дранга -М.Блантер. Концертная пьеса на тему «Черноглазая казачка»

4. В. Власов. На тройке
5. В. Власов. На вечерке
6. В. Власов. На ярмарке
7. В. Власов. Ноктюрн
8. М. Двилянский. Чардаш
9. Е. Дербенко. Ярмарочные потешки
10. Е. Дербенко. Интермеццо в русском стиле
11. В. Золотарев. Ферапонтов монастырь
12. В. Зубицкий. В подражании И.Штраусу
13. В. Егоров. Озорные повороты
14. К. Мясков. Узбекский танец
15. К. Мясков. Украинский танец
16. К. Мясков. Украинский танец
17. Н. Чайкин. Лирический вальс
18. Б. Попов. Русская мазанка

Произведения зарубежных композиторов

1. Альбенис. Астурия (прелюдия).
2. Альбенис. Кордова.
3. Альбенис. Малагенья.
4. И. Брамс. Венгерские танцы № 2,5, 7
5. Г. Бреме. Дивертисмент. 3 части
6. К.М. Вебер. Вечное движение. Рондо из сюиты до- мажор
7. К.М. Вебер. Приглашение к танцу
8. К. Закс. Бурлеска
9. М. Вогрич. Стаккато-каприччио
10. Э. Гранадос. Испанский танец
11. Э. Григ. Шествие гномов. Танец Анитры.
12. А. Дворжак. Славянский танец
13. Ф. Лист. Хоровод гномов
14. Ф. Лист. Венгерские рапсодии № 2, 6, 14

15. Ф. Мендельсон. Скерцо-каприччиозо
16. Ф. Мендельсон. Рондо де каприччиозо
17. В.А. Моцарт. Соната фа-мажор
18. В.А. Моцарт. Фантазия ре-минор
19. Н. Паганини. Непрерывное движение
20. П. Сарасате. Цыганские напевы
21. К. Сен-Санс. Лебедь
22. Я. Сибелиус. Грустный вальс
23. Ф. Шопен. Вальсы № 1, 3, 5, 7, 9
24. Ф. Шуберт. Пчелка
25. Ф. Шуберт - Ф. Лист. Серенада
26. Р.Шуман. Порыв. Сновидения

27. Произведения русских композиторов

1. А.Алябьев-А.Беляев. Соловей.
2. А.Алябьев-Ф.Лист. Соловей.
3. А.Аренский. Скерцо.
4. М.Балакирев-Ю.Вострелов. Полька.
5. А.Бородин. Грёзы.
6. М.Глинка-И.Паницкий. Жаворонок.
7. М.Глинка. Вальс-фантазия.
8. М.Глинка. Камаринская.
9. М.Глинка. Разлука (ноктюрн).
10. А.Гурилёв- М.Варламов. На заре ты её не буди.
11. А.Даргомыжский. Цыганский танец из оперы «Русалка».
12. М.Ипполитов-Иванов. Шествие Сардаря.
13. В.Калинников. Ноктюрн.
14. А.Лядов. Вальс, соч. 9, № 1.
15. А.Лядов. Прелюдии ми-мажор, ре и ми-минор.
16. М.Мусоргский. Детское скерцо.
17. М.Мусоргский. Интермеццо в классическом стиле.
18. М.Мусоргский. Старый замок.
19. Н.Метнер. Каприс.
20. Ц.Кюи. Непрерывное движение.
21. С.Рахманинов. Прелюдия, соч. 3. № 2 и до-диез минор.
22. С.Рахманинов. Полишинель.
23. С.Рахманинов. Юмореска. Ноктюрн.
24. С.Рахманинов. Этюд-картина.
25. А.Рубинштейн. Русская и трепак.
26. А.Рубинштейн. Пляска мужчин (лезгинка) из оперы «Демон».
27. А.Скрябин. Прелюдия.

28. П.Чайковский. Размышление. Романс.
 29. П.Чайковский. Времена года.
 30. П.Чайковский. Скерцо. Экспромт.
 31. П.Чайковский. Приглашение на трепак.
- Концерты. Сонаты. Сюиты современных русских композиторов.*
1. Н.Чайкин. Концерты № 1, 2 для баяна с оркестром. Сонаты № 1, 2. Украинская сюита.
 2. Ю.Шишаков. Концерт для баяна с оркестром. Сонаты № 1, 2.
 3. К.Мясков. Концерты № 1, 2 для баяна с оркестром.
 4. Г.Шендерёв. Концерт «Волжские картины» для баяна с оркестром народных инструментов. Русская сюита. •
 5. Е.Дербенко. Сюита в классическом стиле. Сюита «Контрасты».
 6. В.Власов. Джазовая сюита в 5-ти частях.
 7. А.Репников. Концерт-поэма. Соната.
 8. В.Банатов. Соната-поэма. Соната-монолог.
 9. А.Белошицкий. Сюиты № 1, 2, 3, 4. Концертный триптих «В испанском стиле».
 10. К.Волков. Сонаты № 1, 2.
 11. В.Золотарёв. Сюиты № 1-4. Камерная сюита. Сонаты № 1, 2, 3.
 12. А.Нагаев. Соната памяти В.А.Золотарёва.
 13. Г.Банщиков. Соната № 1.
 14. В.Зубицкий. Сонаты № 1, 2. Славянская сюита. Карпатская сюита.
 15. А.Кусяков. Сонаты № 1-4. Сюиты «Зимние зарисовки», «Осенние пейзажи», «Весенние картины».
 16. С.Губайдулина. Соната «Etexspecto» в 5-ти частях.
- Произведения современных зарубежных композиторов*
1. Г.Бреме. Сюиты «Паганиниана», «Дивертисмент».
 2. О.Шмидт. Симфоническая фантазия и Алегра. Токкаты.
 3. П.Нёргорд. Токката. Фантазия.
 4. Н.Бентсон. Сюита «В зоопарке».
 5. Л.Кайзер. Сюита «Арабески».
 6. Т.Лундквист. Партита пикколо, Метаморфозы. 9 двухголосных инвенций. Сюита «Ботаническая игра».
 7. Э.Иокинен. Концерт для баяна с оркестром.
 8. М.Мурто. Партита в 4-х частях.
 9. П.Макконен. Полёт вне времени. Диско-токката. Сюита «Космическая музыка».
 10. К.Ахо. 2 сонаты.
 11. А.Нордхейм. Пьесы «Вспышка», «Сигналы», «Динозавры».

12. А.Аббот. Концерты № 1, 2. Пьесы «Видения», «Боль», «Печальные птицы».
13. Ф.Анжелис. Романс, Ноктюрн, Токката. Сюита в 3-х частях.
14. Ф.Фугаццо. Интродукция и fuga. Танец приведенный.
15. Б.Пимбыльский. «А.В.Сонаты». Польский концерт для аккордеона с оркестром.
16. В.Троян. Тарантелла. Сюита «Сказки».
17. Ю.Хатрик. Интродукция, fuga и финал. Сюита «Сентенции».
18. П. и Г.Дейро. Вальсы. Польки. Марши.
19. П.Фроссини. Головокружительный аккордеон. Весёлый кабальеро.
20. А.Пьяццолла. Триумфальное танго. Свободное танго. Сюита «Буэнос-Айрес».
21. Р.Гальяно. Вальс Марго. Танго для Клода.

Полифонические произведения

1. И.С.Бах. Прелюдии и fugи. ХТК I и II том. Органные прелюдии и fugи: ре-мажор, до, ре, соль, ля-минор. Чакона из 4-ой сонаты. Органные хоральные прелюдии: ре, ми, ля-минор. Органная токката и fuga ре-минор. Токката и fuga ми-минор и соль-мажор. Органные фантазии и fugи до и ля-минор, Органная фантазия симитацией си-минор.
2. Д.Букстехудэ. Органные прелюдии и fugи: до и фа- мажор, фа диез, соль, ля-минор.
3. Т.Гутовский. Органная прелюдия и fuga.
4. Ф.Куперен. Органная прелюдия и fuga ре-минор.
5. А.Дворжак. Органная прелюдия и fugетта.
6. П.Зика. Чакона и fuga.
7. Д.Бартон. Токката и fuga ре-минор.
8. И.Богар. Токката и fuga.
9. А.Журбин. Фантазия и fuga.
10. Ф.Мендельсон. Органная прелюдия и fuga.
11. Ц.Франк. Органная прелюдия, fuga и вариации.
12. Ю.Шишаков. 24 прелюдии и fugи.
13. Д.Шостакович. Прелюдии и fugи соль-минор и ми-бемоль мажор.
14. Н.Чайкин. Прелюдия и fuga ля-минор.
15. П.Чекалов. Прелюдия и fuga.
16. Д.Каминский. Прелюдии и fugи № 1-5.

Произведения белорусских композиторов.

1. У.Грушэўскі. Таката. Імправізацыя.

2. Л.Маліноўскі. Фантазія на тэму песні «Вот кто-то с горочки спустился». Дзіцячая сюіта № 1 у 4-х частках. Апрацоўка рускай народнай песні «У- зари то, у зоренькі». Апрацоўка бел ару екай народнай песні «Охісеяла Ульяніца...». Апрацоўка бел ару екай народнай песні «Учора лісуха ў гасцях была».
3. У.Малых. Таката. Гармошачка.
4. В.Глубачэнка, Апрацоўка бел ару екай народнай песні «Саўка ды Грышка».
5. В.Глубачэнка. Разважанні на тэму беларускай народнай песні «Касіў Ясь».
6. В.Глубачэнка. Канцэртная апрацоўка твора Ю.Гранава «Танга».
7. В.Бондараў. Роўны напеў. Петушыная полька. Невалышкі. Ваўчок.
8. Л.Маліноўскі. Дзіцячая сюіта № 1 у 4-х частках. Апрацоўка рускай народнай песні «У - зарі то, у зоренькі».
9. А.Пажарыцкі. Несур'ёзная рондо. Экспромт. Фантастычны марш. Канцэртная п'еса.
10. С.Ціханаў. Прэлюдыя і фугета. Экспромт. Сюіта «Дзіцячыя ласункі» у 5-ці частках.
11. Г.Мандрус. Музычны момант. Юмарэска.
12. Г.Сурус. Канцэртная п'еса.
13. А.Туранкоў. Мелодыя. Вальс-капрыс.
14. В.Гіомазаў. Тры дзіцячых п'есы.
15. М.Нікіцін. Пайдуду, пайдуду Ясю мілы.
16. А.Стральчонак. Апрацоўка беларускай народнай песні «Кацілася чорна галка».

17. В.Шэвякоў. Санатіна-гісogdanda. Вяснавы настрой і інш.

Спісак сборніков для баяна и аккордеона.

1. Антологія літаратуры для баяна. Сост. Ф.Ліпс. Части 1-9. М., 1984-92 г.г.
2. Баян в концертном зале. Выпуски 1-5. М., 1987-1991.
3. Играй мой баян. Выпуски 1-31. М., 1956-1991.
4. Играет Анатолий Беляев. М., 1974.
5. Играет Владимир Бесфамильнов. М., 1983.
6. Играет Юрий Вострелов. М., 1987.
7. Играет Эдуард Митченко. М., 1974.
8. Играет Фридрих Липе. JVL, 1976.
9. Играет Виталий Мунтян. М., 1980.
10. Играет Раджан Шайхутдинов. М., 1982.
11. Играет Владимир Зубицкий. М., 1989.

12. Концертная программа баянистов. Играют студенты Государственного муз.пед.института им. Гнесиных. М., 1983-1987. Выпуски 1-5.
13. Концертные пьесы для баяна. Выпуски 71-111.
14. Концертный репертуар баяниста. Выпуски 1-9. М., 1969-1990.
15. Концертный репертуар аккордеониста. Выпуск 1. М., 1990.
16. Музыка современных композиторов. Для готово-выборного баяна и аккордеона. Выпуски 1-3. М., 1975-1979.
17. Произведения старинных композиторов. Киев, 1973-1979. Выпуски 1-7.
18. А.Кусяков. Концертные пьесы для готово-выборного баяна. М., 1981.
19. Музыка народов СССР. Выпуски 1-3. М., 1982-1987.
20. Произведения для аккордеона или баяна. М., 1984.
21. А.Двоскин. Современные танцы в народном стиле для аккордеона или баяна. М., 1981.
22. Двилянский М.А. Мой друг - аккордеон. Эстрадные пьесы для аккордеона и баяна. М., 1986.
23. Дудник А.В. Концертные пьесы для баяна. М., 1984.
24. Золотарёв В. А. избранные пьесы для готово-выборного баяна. М., 1974.
25. На Юн Кин А. Пьесы для готово-выборного баяна. М., 1989.
26. Я.П.Табачник. Пьесы для аккордеона. Киев, 1991.
27. Дитрих Букстехудэ. Избранные произведения в переложении для готово-выборного баяна. Киев, 1987.
28. Дж.Гершвин, О.Питерсон. Джазовые композиции. Популярные произведения в переложении для аккордеона и баяна. Мл Музыка, 1987.
29. Виктор Новиков. Эстрадные композиции на популярные темы. Вып. 2. М., 2000.
30. Владимир Подгорный. Ретро-фантазия. Ретро-сюита. М., 2003.
31. Владимир Грехов. Концертные пьесы для баяна. Вып. 1. Челябинск, 1999.
32. Р.Н.Бажилин. Концертные пьесы для аккордеона (баяна) в стилях популярной музыки. М., 2000.
33. В.Черников. Пьесы импровизации обработки. М., 2000.
34. Б.Векслер. Концертные пьесы для аккордеона. М., 2004.
35. Играем на бис! Из репертуара Фридриха Липса. М., 2004.

3.3. Музыкальные термины к коллоквиуму

Largo	Широко	Moderato	Умеренно
Larghetto	Довольно широко	Andantino	Быстрее, чем andante
Lento	Протяжно	Allegretto	Медленнее, чем allegro
Pezante	Тяжело, грузно	Allegro	Скоро
Grave	Тяжело, торжественно	Vivo	живо
Adagio	Медленно, спокойно	Vivace	Очень живо
Andante	Не спеша	Presto	Быстро
Sostenuto	Сдержанно	Prestissimo	В высшей степени быстро

Animando	Воодушевляясь	Ritardando, rallentando	Замедляя
Stringendo	Ускоряя	Allargando	Расширяя
Morendo	Замирая	Calando	Угасая, стихая

A tempo	В темпе	Rubato	Ритмически свободное исполнение
L'istesso temp	Тот же темп	Ad libitum	По желанию, по усмотрению

Характер исполнения

Agitato	Взволнованно	Impetuoso	Стремительно, бурно
Appassionato	Страстно	Innocente	Невинно, просто
Amoroso	Любовно	Lamentoso	Грустно, скорбно
Animato	Воодушевленно	Lagrimoso	Печально, слезно
Amabile	Ласково	Leggiero	Легко

Assai	Весьма, очень	Lugubre	Мрачно
Alla	В духе	Marciale	Маршеобразно
Alla marcia	В духе марша	Volando	Мимолетно, порхая
Brillante	Блестяще	Maestoso	Торжественно
Burlesco	Насмешливо, шутливо	Marziale	Воинственно
Buffo	Комически	Marcato	Подчеркивая, выделяя
Cantabile	Певуче	Meno	Менее
Capriccioso	Капризно	Mesto	Печально, грустно
Commodo	Удобно	Mosso	Оживленно, подвижно
Con moto	С движением	Molto	Много, весьма, очень
Con forza	С силой	Misterioso	таинственно
Con fuoco	С жаром	Non troppo	Не слишком
Con anima	С душой	Pastorale	Идиллически
Con affatto	С чувством	Patetico	С пафосом, страстно
Con brio	Весело, возбужденно	Possibile	возможно
Con dolore	С болью, печалью	Pomposo	Пышно, великолепно
Con amore	С любовью	Poco a poco	Постепенно
Con grazia	Грациозно, изящно	Piu	Более, сильнее
Con sentiment	С чувством	Precepioso	Торопливо, поспешно
Dolce	Нежно, ласково	Quasi	Как бы, подобно, вроде
Dolente	Жалобно, скорбно	Rigorouso	Строго, точно
Doloroso	Грустно	Risoluto	Решительно
Deciso	Решительно, смело	Sempre	Всегда, постоянно
Espressivo	Выразительно	Semplice	Просто, естественно

Eroico	Героически	Senza	Без
Funebre	Мрачно, траурно	Subito	Внезапно
Feroce	Дико, свирепо	Strepitoso	Шумно, бурно
Furioso	Бешено	Simile	Точно так, как раньше
Festivo	Празднично	Scherzando	Шутливо
Fresco	Свежо	Sotto voce	Вполголоса
Giusto	Точно, правильно	Sonore	Звучно,звонко
Giocosо	Шутливо, игриво	Tranquillo	Спокойно
Imperioso	Повелительно, властно	Tenero	Нежно, ласково

3.4. Аудио- и видео- материалы, используемые в классе специального инструмента (баян -аккордеон)

1. Играет В. Гридин (CD)
2. Играет С. Войтенко (CD)
3. Играет М.Власова (CD)
4. Играет Р.Жбанов (CD)
5. Играет В.Семенов (CD)
6. Играет А. Склярлов (CD)
7. Играет П.Фенюк (CD)
8. Играет Фр. Липс (CD)
9. Играет Ю.Шишкин (CD)
10. ИграетЮ. Вострелов (CD)
11. .Играет Ю. Сидоров (CD)
12. ИграетЮ. Медяник (CD)
13. ИграетР.Гальяно (CD)
14. ИграетЛ.Пухновский (CD)
15. МузыкаАстора Пьяцоллы (CD)
16. Видеозаписи белорусских, русских и зарубежных баянистов-аккордеонистов на концертных площадках, фестивалях и конкурсах различного масштаба.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Программные требования по освоению курса «специнструмент (баян, аккордеон)» для студентов дневной формы обучения

I КУРС		
	Программные требования	Форма контроля
1 семестр	<ul style="list-style-type: none"> • Гаммы: мажорные, хроматическая и технический комплекс • 2 этюда на разные виды техники • Музыкальная терминология 	Технический зачет
	<ul style="list-style-type: none"> • Чтение нот с листа и транспонирование 	Контрольный урок
	<ul style="list-style-type: none"> • Имитационная полифония • Сочинение крупной формы • Пьеса 	Академический концерт (зачет)
2 семестр	<ul style="list-style-type: none"> • Гаммы: минорные, хроматическая и технический комплекс • 2 этюда на разные виды техники • Музыкальная терминология 	Технический зачет
	<ul style="list-style-type: none"> • Подбор по слуху и транспонирование. Импровизация 	Контрольный урок
	<ul style="list-style-type: none"> • Имитационный полифонический цикл не менее 3-х голосов • Сочинение крупной формы • Virtuозная пьеса 	Академический концерт (зачет)
II КУРС		
<p>В течение учебного года по выбору педагога студент должен исполнить народную обработку, виртуозную пьесу, оригинальное произведение белорусского автора, сочинение легкой или джазовой музыки.</p> <p style="text-align: center;">* отмечены произведения обязательные для исполнения.</p>		
	Программные требования	Форма контроля
3 семестр	<ul style="list-style-type: none"> • И.С. Бах. Инвенция, фугетта или часть из сюиты* • Пьеса 	Академический концерт
	<ul style="list-style-type: none"> • И.С. Бах. Полифонический цикл из ХТК* • Сочинение крупной формы • Пьеса 	Академический концерт (зачет)

4 семестр	<ul style="list-style-type: none"> • Д. Скарлатти. Соната* • Пьеса 	Академический концерт
	<ul style="list-style-type: none"> • Имитационная полифония • Оригинальное сочинение крупной формы* • Пьеса 	Академический концерт (зачет)
III КУРС		
<p>В течение учебного года по выбору педагога студент должен исполнить оригинальное произведение русского, украинского зарубежного автора второй половины XX – начала XXI в. или произведение в стилистике «модерн-баян».</p> <p>* отмечены произведения обязательные для исполнения.</p>		
5 семестр	Программные требования	Форма контроля
	<ul style="list-style-type: none"> • Соната венских классиков. I ч.* • Пьеса 	Академический концерт
	<ul style="list-style-type: none"> • Имитационный полифонический цикл не менее 3-х голосов • Сочинение крупной формы • Пьеса 	Академический концерт (зачет)
6 семестр	<ul style="list-style-type: none"> • Пьеса кантиленного характера русских классиков* • Пьеса 	Академический концерт
	<ul style="list-style-type: none"> • Имитационная полифония • Сочинение крупной формы • Virtuозная пьеса 	Экзамен

IV КУРС

На академическом концерте в 7 семестре студент исполняет 5 произведений, из которых 3 – это новый материал. На усмотрение педагога в программу включается музыка западных классиков. Обязательно исполняется сочинение белорусского автора.

В 8 семестре изучается программа государственного экзамена, которая может включать произведения, уже исполнявшиеся на предыдущих курсах. В программу государственного экзамена включаются, как оригинальные произведения для баяна, аккордеона, так и переложения. Сочинение крупной формы может быть представлено: рондо, сонатой, сонатиной венских классиков или оригинальным сонатным циклом для баяна, аккордеона (цикл исполняется целиком либо 1 ч. (сонатное Allegro), либо 2-3 чч.); двумя развернутыми сонатами Д. Скарлатти; сюитой (исполняется цикл целиком либо более половины – минимум 3 чч.); партией (исполняется минимум 3 чч.); произведением вариационной формы (чакона, пассакалия, тема с вариациями, партия); концертом (исполняется целиком либо 1 ч., либо 2-3 чч.). Обязательно включение в программу произведения белорусского автора (крупная форма или пьеса).

	Программные требования	Форма контроля
7 семестр	<ul style="list-style-type: none"> • Имитационный полифонический цикл не менее 3-х голосов • Сочинение крупной формы • Пьеса кантиленного характера • Virtuозная пьеса • Оригинальная пьеса для баяна (аккордеона) 	Академический концерт (зачет)
8 семестр	<ul style="list-style-type: none"> • Имитационный полифонический цикл не менее 3-х голосов • Сочинение крупной формы • Пьеса кантиленного характера • Virtuозная пьеса • Оригинальная пьеса для баяна (аккордеона) 	Экзамен Государственный экзамен

4.2 Программные требования по освоению курса «специнструмент (баян, аккордеон)» для студентов заочной формы обучения

I КУРС		
1 семестр	Программные требования	Форма контроля
1 семестр	<ul style="list-style-type: none"> • 2 этюда на разные виды техники • Музыкальная терминология 	Технический зачет
	<ul style="list-style-type: none"> • Чтение нот с листа и транспонирование 	Контрольный урок
	<ul style="list-style-type: none"> • Имитационная полифония • Сочинение крупной формы • Пьеса 	Академический концерт (зачет)
2 семестр	<ul style="list-style-type: none"> • 2 этюда на разные виды техники 	Технический зачет
	<ul style="list-style-type: none"> • Имитационный полифонический цикл не менее 3-х голосов • Сочинение крупной формы • Virtuозная пьеса • 	Академический концерт (зачет)
II КУРС		
<p>В течение учебного года по выбору педагога студент должен исполнить народную обработку, виртуозную пьесу, оригинальное произведение белорусского автора, сочинение легкой или джазовой музыки.</p> <p style="text-align: center;">* отмечены произведения обязательные для исполнения.</p>		
3 семестр	Программные требования	Форма контроля
3 семестр	<ul style="list-style-type: none"> • И.С. Бах. Инвенция, фугетта или часть из сюиты* • Пьеса 	Академический концерт
	<ul style="list-style-type: none"> • Имитационная полифония • Сочинение крупной формы • Пьеса 	Контрольный урок
4 семестр	<ul style="list-style-type: none"> • Д. Скарлатти. Соната* • Пьеса 	Академический концерт
	<ul style="list-style-type: none"> • Имитационная полифония • Оригинальное сочинение крупной формы* • Пьеса 	Экзамен

III КУРС

В течение учебного года по выбору педагога студент должен исполнить оригинальное произведение русского, украинского зарубежного автора второй половины XX – начала XXI в. или произведение в стилистике «модерн-баян».

* отмечены произведения обязательные для исполнения.

5 семестр	Программные требования	Форма контроля
	<ul style="list-style-type: none"> • Соната венских классиков I ч., соната Д. Скарлатти* • Пьеса 	Академический концерт
<ul style="list-style-type: none"> • Имитационный полифонический цикл не менее 3-х голосов • Сочинение крупной формы • Пьеса 	Контрольный урок	
6 семестр	<ul style="list-style-type: none"> • Пьеса кантиленного характера • Virtuозная пьеса 	Академический концерт
	<ul style="list-style-type: none"> • Имитационная полифония • Сочинение крупной формы • Пьеса 	Экзамен

IV КУРС

В течение учебного года по выбору педагога студент должен исполнить произведение западных классиков, народную обработку, пьесу кантиленного характера. Обязательно исполняется сочинение белорусского автора. На академических концертах возможно исполнение 1 пьесы в камерном ансамбле.

7 семестр	Программные требования	Форма контроля
	<ul style="list-style-type: none"> • Пьеса • Пьеса 	Академический концерт
<ul style="list-style-type: none"> • Имитационная полифония • Сочинение крупной формы • Пьеса 	Академический концерт (зачет)	
8 семестр	<ul style="list-style-type: none"> • Пьеса • Пьеса 	Академический концерт
	<ul style="list-style-type: none"> • Имитационная полифония • Сочинение крупной формы • Пьеса 	Экзамен

4.3 Перечень рекомендованных средств диагностики компетенции студента

- контрольный урок;
- технический зачёт;
- академический концерт;
- зачёт;
- экзамен;
- государственный экзамен.

4.4 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

1 (один) – Выполнение программных требований не соответствует минимальному уровню; наличие явных недостатков в работе исполнительского аппарата, некачественное звукоизвлечение, невыполнение авторских указаний. Искажение музыкальной образности.

2 (два) – Выполнение программных требований не достигает необходимого уровня; отсутствие освоения технических приемов, некачественное звукоизвлечение, плохое знание нотного текста, невыполнение авторских указаний; фрагментарная, нестабильная подготовка к урокам.

3 (три) – Выполнение минимальных программных требований; неполное освоение различных видов исполнительской техники; недостаточно качественное звукоизвлечение; заметные недостатки в штриховом, динамическом, темповом выражении музыкальных произведений, маловыразительное исполнение.

4 (четыре) – Выполнение минимальных программных требований, неполное освоение различных технических приемов, недостатки в работе над звукоизвлечением, фразировкой, погрешности в ритмическом, динамическом, штриховом отношениях; незначительные искажения темпа и музыкальной образности, недостаточно выразительное исполнение.

5 (пять) – Выполнение программных требований средней степени сложности; владение основами исполнительской техники, отклонения в передаче динамических, агогических нюансов, некоторые погрешности в звукоизвлечении, штриховом и фразировочном отношениях; работа над недостатками, стремление к художественной и стилистической адекватности в исполнении произведений

6 (шесть) – Выполнение программных требований средней степени сложности; уверенное владение основами исполнительской техники, заметный рост в развитии профессиональных навыков; последовательная работа над выразительным звукоизвлечением; грамотное выполнение авторских указаний,

штриховых, динамических, фразировочных средств; некоторая музыкальная скованность при воплощении художественного содержания.

7 (семь) – Выполнение программных требований и задач в полном и качественном объеме, уверенное владение исполнительской техникой с незначительными отклонениями в звукоизвлечении, динамическо-агогическом отношении; исполнение яркое, стилистически верное, но художественная интерпретация может быть спорной

8 (восемь) – Выполнение программных требований и технических задач в полном и качественном объеме; уверенное владение исполнительским аппаратом при случайных технических и фактурных погрешностях; образно и стилистически верное воплощение произведения; развитые музыкальное мышление и интуиция, наличие творческого потенциала

9 (девять) – Качественное выполнение программных требований и сложных задач в техническом и музыкально-стилистическом отношениях; свободное владение исполнительским аппаратом; развитое тонкое музыкальное мышление и артистизм; интерпретация произведений высоко художественна и стилистически точна.

10 (десять) – Высокий уровень освоения программных требований достаточной сложности; виртуозное владение инструментом; яркая индивидуальность музыкального мышления, творческая свобода и чувство меры, формы, драматургии произведения, высокая культура художественного исполнения.

4.5. Требования технического минимума.

БАЯН - АККОРДЕОН

(минорные гаммы)

1. ГАММЫ (гармонический и мелодический вид)

(баян) (c-moll, d-moll, e-moll)

(аккордеон) (f-moll, fis-moll, g-moll, gis-moll, h-moll, c-moll)

- Одноголосная гамма двумя руками в прямом параллельном движении с использованием всего диапазона инструмента (звукоряд левой клавиатуры выборный)
- Одноголосная гамма в метроритмическом соотношении 1:2, 1:3, 1:4 (звукоряд левой клавиатуры выборный)
- Гамма в терцию, сексту, октаву в метроритмическом соотношении 1:2, 1:3, 1:4 (звукоряд левой клавиатуры выборный)
- Хроматическая гамма в метроритмическом соотношении 1:2, 1:3, 1:4 (звукоряд левой клавиатуры готовый)

2. АРПЕДЖИО (Т, Д7) (звукоряд левой клавиатуры выборный)

- Короткие и ломаные арпеджио двумя руками в прямом параллельном движении с использованием всего диапазона инструмента (звукоряд левой клавиатуры выборный)
- Длинные арпеджио в метроритмическом соотношении 1:2, 1:3, 1:4

3. АККОРДЫ (Т, Д7) (звукоряд левой клавиатуры выборный)

- Четырехзвучные аккорды двумя руками в прямом параллельном движении с использованием всего диапазона инструмента
- Приемы игры мехом (звукоряд левой клавиатуры готовый): дуольное тремоло, дуольное комбинированное тремоло, триольное тремоло, триольное комбинированное тремоло, квартольное тремоло, рикошет триольный, рикошет квартольный.

4. ДВА ЭТЮДА (на разные виды техники)

5. КОЛЛОКВИУМ (музыкальные термины)

БАЯН - АККОРДЕОН

(мажорные гаммы)

1. ГАММЫ

(баян) (Es-dur, G-dur, F-dur)

(аккордеон) (F-dur, G-dur, A-dur, B-dur)

- Одноголосная гамма двумя руками в прямом параллельном движении с использованием всего диапазона инструмента (звукоряд левой клавиатуры выборный)
- Одноголосная гамма в метроритмическом соотношении 1:2, 1:3, 1:4 (звукоряд левой клавиатуры выборный)
- Гамма в терцию, сексту, октаву в метроритмическом соотношении 1:2, 1:3, 1:4 (звукоряд левой клавиатуры выборный)
- Хроматическая гамма в метроритмическом соотношении 1:2, 1:3, 1:4 (звукоряд левой клавиатуры готовый)

2. АРПЕДЖИО (Т, Д7) (звукоряд левой клавиатуры выборный)

- Короткие и ломаные арпеджио двумя руками в прямом параллельном движении с использованием всего диапазона инструмента (звукоряд левой клавиатуры выборный)
- Длинные арпеджио в метроритмическом соотношении 1:2, 1:3, 1:4

3. АККОРДЫ (Т, Д7) (звукоряд левой клавиатуры выборный)

- Четырехзвучные аккорды двумя руками в прямом параллельном движении с использованием всего диапазона инструмента
- Приемы игры мехом (звукоряд левой клавиатуры готовый): дуольное тремоло, дуольное комбинированное тремоло, триольное тремоло, триольное комбинированное тремоло, квартольное тремоло, рикошет триольный, рикошет квартольный.

4. ДВА ЭТЮДА (на разные виды техники)

5. КОЛЛОКВИУМ (музыкальные термины)

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1. Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Специальный инструмент (баян, аккордеон)» для студентов, которые обучаются по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направлению специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Специальный инструмент (баян, аккордеон)» занимает одно из важнейших мест в комплексе учебных дисциплин, направленных на профессиональную подготовку преподавателей игры на музыкальном инструменте. Содержание учебной дисциплины ориентировано на подготовку специалистов к самостоятельной деятельности в области инструментального исполнительства на баяне, аккордеоне и музыкальной педагогики.

Учебная дисциплина «Специальный инструмент (баян, аккордеон)» находится в тесной взаимосвязи с рядом общепрофессиональных («История искусств», «Теория музыки») и специальных («Инструментальный ансамбль», «Камерный ансамбль», «Оркестровый класс», «Изучение педрепертуара», «Профессиональная педагогика и методика преподавания спецдисциплин. Раздел II. Методика преподавания спецдисциплин» и др.) учебных дисциплин, что обеспечивает музыкально-теоретический фундамент профессиональной деятельности и формирует у студента определенный уровень практической профессиональной подготовки. Содержание учебной дисциплины предусматривает систематическое и последовательное усвоение основ методико-теоретических знаний и практико-исполнительских умений и навыков игры на баяне, аккордеоне.

Целью учебной дисциплины является развитие и совершенствование исполнительного и музыкально-педагогического мастерства студентов, которые овладевают специальностью Народное творчество (инструментальная музыка народная).

Задачи учебной дисциплины:

- овладение педагогическими и исполнительскими умениями и навыками, необходимыми в практической деятельности;
- формирование навыков свободного чтения нот с листа, транспонирования, игры по слуху и импровизации, исполнения в сопровождении фонограммы «-1»;
- формирование навыков моделирования художественных образов музыкальных произведений на основе инновационных технологий;

– изучение методической литературы, педагогического и концертного репертуара;

– приобретение опыта концертных выступлений.

Освоение учебной дисциплины «Специнструмент (баян, аккордеон)» должно обеспечить формирование профессиональных компетенций.

Требования к *профессиональным компетенциям*:

ПК-20. Применять новые инновационные технологии обучения, мультимедийные технологии, электронные учебники, фонозаписи.

ПК-23. Планировать репертуар собственных художественных (музыкальных) произведений.

ПК-24. Работать с источниками репертуара, литературой по народному творчеству.

ПК-25. Организовывать этапы процесса выполнения художественных (музыкальных) произведений для эстетического воспитания и формирования высокохудожественных вкусов населения.

ПК-26. Выступать в качестве актера-исполнителя в профессиональных и любительских музыкальных коллективах, драматических театрах, музыкальных театрах, театрах-студиях, на радио, телевидении, в концертных учреждениях.

ПК-27. Делать собственные аранжировки, инструментовки, обработки и переложения для хоровых коллективов, оркестров, ансамблей.

ПК-28. Самостоятельно подбирать репертуар, формировать концертную программу.

ПК-29. Готовить творческие выступления хоровых (инструментальных) коллективов и вести концертную работу в регионе и за его пределами.

В результате обучения студент должен *знать*:

– музыкальную терминологию;

– инструментальную специфику баяна, аккордеона;

– особенности композиторских и музыкальных стилей, жанров и форм;

– принципы работы над музыкальным произведением и задачи репетиционного процесса;

уметь:

– применять теоретические знания, исполнительские и музыкально-педагогические умения и навыки в практической деятельности;

– свободно читать ноты с листа, транспонировать, играть по слуху и импровизировать, играть в сопровождении фонограммы «-1»;

– ориентироваться в методической литературе, учебно-вспомогательном материале;

– создавать переложения музыкальных произведений для баяна, аккордеона;

- интерпретировать нотную запись произведения, создавать интерпретационные модели музыкальных произведений на основе анализа исполнительских интерпретаций в аудио- и видеозаписях;
- ориентироваться в стилистике музыкальных произведений в историческом аспекте;
- использовать художественные средства исполнения в соответствии со стилем музыкального произведения;
- выразительно и убедительно доносить содержание музыкального произведения до слушательской аудитории в условиях концертных выступлений;

владеть:

- основами посадки, постановки инструмента и исполнительского аппарата;
- комплексом средств исполнительской выразительности;
- педагогическим и концертным репертуаром для баяна, аккордеона и способностью его самостоятельного изучения;
- развитыми эстрадно-исполнительскими качествами.

Работа со студентами строится на основе тематического плана, в котором отражается уровень требований к содержанию и объему изучаемого материала.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Специнструмент (баян, аккордеон)» предусмотрено 668 часов, из которых 226 часов – аудиторные (индивидуальные) занятия. Рекомендуемая форма контроля – зачеты, экзамены.

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Введение

Содержание, основные требования, задачи учебной дисциплины «Специнструмент». Формирование исполнительского и педагогического мастерства как цель учебной дисциплины. Учебно-методическое обеспечение. Учебная дисциплина «Специнструмент» среди других общепрофессиональных и специальных дисциплин. Межпредметные связи с другими учебными дисциплинами.

Тема 1

Основы постановки при обучении игре на баяне (аккордеоне)

Критерии правильной посадки, постановки инструмента и исполнительского аппарата баяниста (аккордеониста). Связь природной естественности и целесообразности. Основные положения кисти правой руки в зависимости от исполняемой фактуры. Основные положения кисти левой руки (готовая и выборная клавиатуры). Зависимость постановки от анатомо-физиологических особенностей исполнителя, избавление от мышечного напряжения.

Тема 2

Музыкальная терминология

История музыкальной терминологии и области ее использования. Итальянские термины обозначения темпа и его изменений, динамики, характера и способа исполнения музыкальных произведений. Профессиональная терминология баянно-аккордеонной индустрии. Основная исполнительская терминология в произведениях современных композиторов для баяна (аккордеона).

Тема 3

Инструктивный материал как основа технического совершенствования баянистов (аккордеонистов)

Гаммы: мажорные, минорные (гармонические и мелодические). Варианты исполнения. Хроматическая гамма в ритмических соотношениях.

Технический комплекс: арпеджио, аккорды с обращениями, приемы игры мехом – тремоло, рикошет.

Упражнения для освоения основных элементов мелкой и крупной техники. Приемы импульсной и весовой игры. Сонорные и ударно-шумовые приемы игры. Мелизмы: морденты, трели, репетиции, форшлаги. Аппликатура. Способы исполнения упражнений и их самостоятельная разработка.

Этюд как предпосылка совершенствования технического мастерства. Сочетание технических и музыкально-художественных задач. Оригинальные этюды для баяна или аккордеона. Переложение фортепианных этюдов.

Тема 4

Средства исполнительской выразительности как основа художественного мастерства баянистов (аккордеонистов)

Общая характеристика, основные функции и взаимодействие средств исполнительской выразительности баянистов, аккордеонистов. Специфика отбора средств исполнительской выразительности в баянно-аккордеонной исполнительской практике.

Динамика и работа над ней (градации громкости, звуковая перспектива, распределение динамики и др.).

Темп и агогика (метрономические обозначения, темпоритмическая основа, художественная мера агогических отклонений, виды агогики и др.).

Артикуляция на баяне, аккордеоне как совокупность приемов звукоизвлечения – меховедения, туше и их взаимодействия. Теория психомоторной артикуляции на баяне (В. Максимов).

Фразировка и работа над ней (членение музыкальной ткани: мотив, фраза, период и т.д., архитектура произведения как основа художественного единства, прием «сбережения средств» выразительности для наиболее важных в драматургическом плане разделов и др.).

Штрихи (атакировочные, отдельные, связные, комбинированные, связно-отдельные) и способы их исполнения.

Тембровая экспрессия (специфика использования готовых тембров и техника включения регистров-переключателей, архитектоника произведения и общий план регистровки, модификация тембровых красок при помощи динамики, различных видов туше, штрихов, акцентуации, внутренней ритмики звуковедения и др.).

Тема 5

Самостоятельная работа как основа успешной исполнительской деятельности баяниста (аккордеониста)

Основные этапы работы над музыкальным произведением и задачи репетиционного процесса как основа совершенствования самостоятельной работы исполнителя. Комплексный анализ музыкального произведения: нотный текст, музыкальная форма, стилистика, художественный образ и технические сложности при его реализации.

Исполнительского план музыкального произведения: индивидуализация авторского замысла, переосмысление исполнителем художественной идеи произведения, перевод нотного текста в реальное звучание и последующая кристаллизация технологических решений в сфере исполнительской моторики.

Поиск оптимальных средств воплощения музыкального образа, включая аппликатуру, приемы игры, артикуляцию и штрихи, регистровку, динамическую палитру, а при необходимости – исполнительскую редакцию.

Создание правильного режима и профессиональная гигиена музыканта-исполнителя. Самоконтроль и волевая регуляция.

Тема 6

Чтение нот с листа и транспонирование

Чтение нот с листа и транспонирование как совершенствование профессионального слуха и развитие креативного структурного мышления.

Чтение нот с листа как способность слышать внутренним слухом фактуру музыкального произведения при зрительном восприятии нотного текста и последующее воплощение услышанного в реальном звучании. Предварительный этап зрительного изучения нотного текста как основа успешного овладения произведением.

Транспонирование как способ развития игровых движений. Теоретический анализ элементов транспонирования музыкального материала и самой транспозиции. Транспонирование по нотам.

Чтение с листа и транспонирование учебно-педагогического материала для 3-5 классов ДМШ: этюдов, народных обработок, популярной музыки.

Тема 7

Игра по слуху и транспонирование. Импровизация

Взаимосвязь музыкально-слуховых представлений и двигательных слуховых взаимосвязей в процессе подбора по слуху и импровизации.

Совершенство слухового контроля. Транспонирование как способ развития тональных слуховых ощущений.

Подбор по слуху популярных мелодий с басы-аккордовым сопровождением и их транспонирование. Принципы варьирования: гармонизация мелодии (гармонические фигурации, использование неаккордовых звуков), мелодизация гармонии, аккордовое проведение темы, смена темпа, лада, метра и др. Подбор по слуху, варьирование и транспонирование белорусского фольклорного материала.

Импровизация как особый вид музыкального творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе исполнения. Изучение тонально-ладовых, гармонических, метроритмических, фактурных рисунков народной и эстрадной музыки. Импровизация на заданные темы на основе устойчивых музыкально-языковых конструкций.

Тема 8

Полифонические произведения

Полифония как форма музыкального мышления. Виды полифонической фактуры: контрастная, подголосочная, имитационная. Контраст и единство голосов в полифонии. Совмещение слышания фактуры по вертикали и горизонтали. Ведущий голос в полифонии. Скрытое голосоведение. Артикуляция как более важное средство в выделении голосов. Способы выделения мотива (темы, голоса).

Особенности анализа полифонического произведения. Эпоха. Динамика. Темп. Ритм. Агогика. Применение тембровых регистров. Вопросы аппликатуры. Проблемы ведения и смены меха. Технические приемы работы над полифоническими произведениями.

Специфика переложения и исполнения имитационной полифонии для органа, клавесина, фортепиано. «Переинтонирование» звучаний с помощью интерпретаторских средств.

Стилистика произведений И.С. Баха, Д. Букстехуде, Г. Генделя, И. Пахельбеля, С. Франка, Дж. Фрескобальди, Д. Шостаковича и др. Оригинальные полифонические произведения для баяна (аккордеона).

Тема 9

Произведения крупной формы

Сонаты, сонатины. Старинная сонатная форма: экспозиция, разработка и репризная части. Возникновение полной репризы (Д.Скарлатти). Стилистика сонатного творчества венских классиков. Особенности мелизматичности и артикуляционно-штриховой техники в сонатах И. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Сонатина как разновидность сонатной формы. Стилистика сонатин М. Клементи, Ф. Кулау и др. Раскрытие характера музыки, контрастных построений, выявление выразительной значимости штрихов в сонатах

композиторов XX – XXI вв. Особенности переложений. Оригинальные сонаты и сонатины для баяна (аккордеона).

Концерты, концертно. Концерто-гроссо, ритуфель-концерт, классический концерт, концерт эпохи романтизма: особенности музыкальной формы, специфика партии оркестра и солиста (ведущая, подчиненная, аккомпанирующая, равноценная с оркестром) и др. Функции партий солиста и оркестра. Особенности переложения для баяна (аккордеона). Выразительные средства, характерные для концертов для баяна (аккордеона) композиторов XX – XXI вв. Отличительные черты концертно, концертштюка. Синтетические музыкальные формы: концерт-поэма, концерт-симфония и т.д.

Сюиты. Особенности сюиты как цикла, части которого группируются на основе темпового или жанрового контраста и объединены общим художественным замыслом. Старинная сюита. Французская сюита. Английская сюита. Партита. Сюита XIX в. Современная сюита как ряд контрастных, законченных, самостоятельных пьес жанрового характера, объединенных общей программой. Особенности переложений. Оригинальные сюиты для баяна (аккордеона).

Вариации. Вариационная форма как воплощение одного музыкального образа с исчерпывающей полнотой. Вариации на basso ostinato (чакона, пассакалия). Строгие и свободные вариации венских классиков. Конструктивная, «строительная» роль нарастания, последовательного динамического нагнетания от вариации к вариации. Значимость цезур между отдельными вариациями. Вариации на неизменную тему в народном творчестве. Возможность противоположного толкования одной и той же мелодии. Особенности переложений.

Тема 10

Пьесы малой формы

Пьесы кантиленного характера: поэма, серенада, ноктюрн, романс, баллада и др. Разнообразие стилей, национальный колорит, эпоха. Динамическое интонирование. Развитие мелодической линии, сохранение идеи вокальности, лирико-поэтический характер. Работа над выразительностью, красота и плавность звучания мелодии. Тонкая нюансировка и штрихи.

Пьесы виртуозного характера: прелюдия, токката, скерцо, юмореска, экспромт и пр. Правильное распределение силы звучания. Ритмичная устойчивость и отточенность исполнения. Точность движений, активность, цепкость пальцев, свободная кисть. Слуховой контроль за качеством звучания.

Жанровые пьесы: марш, танец. Ощущение внутренней пульсации. Развитие внутреннего метро-ритма.

Программно-характерные пьесы: пьесы, в названии которых определена сюжетная основа. Цель исполнения – выявление сюжетно-драматической

линии развития, круга образов на основе использования определенных исполнительских приемов. Фактура, гармонизация, ладо-тональные и интонационные отношения как основа художественного образа.

Тема 11

Музыка западных и русских классиков

Влияние эпохи, национальности, стиля и зрелости композиторов на содержание их произведений. Жанровое разнообразие творчества И. Альбениса, И. Брамса, К. М. Вебера, Э. Грига, А. Дебюсси, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, Н. Паганини, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана и др. Переложение музыки эпохи романтизма.

Национальный характер тематического материала, яркость и разнообразие художественного содержания, красочность и эффектность исполнения произведений А. Аренского, М. Глинки, А. Гурилева, А. Лядова, М. Мусоргского, С. Рахманинова, А. Скрябина, П. Чайковского и др.

Произведения включаются в программу студента по выбору преподавателя.

Тема 12

Музыка на фольклорной основе и эстрадные композиции советских композиторов

Образцы традиционного музыкального быта как основа репертуара для баяна (аккордеона). Обработки народных мелодий, концертные вариации и фантазии на темы народных песен и танцев И. Паницкого, А. Суркова, Н. Ризоля, А. Шалаева, В. Мотова, Г. Шендерова, А. Тимошенко как претворение традиций фольклорного музицирования. Фольклор в творчестве В. Семенова.

Популярная музыка на основе народных и эстрадных песен В. Гридина, В. Черникова, Е. Дербенко, А. На Юн Кина.

Эстрадные миниатюры композиторов-исполнителей: Ю. Шахнова, Б. Тихонова, В. Ковтуна и др. Разнообразие орнаментики, выразительность звуковедения, филигранная техническая отточенность как основа исполнительской трактовки.

Тема 13

Оригинальная музыка для баяна и аккордеона композиторов последней трети XX – начала XXI в.

Обогащение образной палитры и музыкального языка русских, украинских и западноевропейских композиторов. Востребованность исполнителями современного оригинального репертуара. Расширение содержания композиторского творчества. Использование новых средств выразительности – додекафонных, серийных, сонористических приемов игры. Введение в практику новых исполнительских средств.

Новое осмысление фольклора в творчестве А. Белошицкого, В. Власова, А. Гридина, Е. Дербенко, В. Золотарева, В. Зубицкого, А. Кусякова, К. Мяскова, А. Репникова, В. Семенова, Н. Чайкина и др.

Образно-интонационный строй, жанрово-стилевые особенности, новаторское начало в творчестве Ф. Анжелиса, Г. Бреме, Б. Довлаша, Т. Лундквиста, П. Макконена, П. Нергорда, Б. Пшибыльского, В. Трояна, Ф. Фугацца и др. Расширение акцентной динамики инструмента за счет обострения импульсивности ритмики и контрастности лирического начала. Введение в практику новых исполнительских средств.

Произведения включаются в программу студента по выбору преподавателя.

Тема 14

«Модерн-баян» как стилевая новация в музыке для баяна и аккордеона

Звуковое поле оригинальной музыки «модерн-баяна». Выделение абстрактности как принципа выражения авторской идеи, тяготение к содержательному, глубинно-духовному предназначению, применение сонорно-алеаторной игры. Музыка К. Волкова, С. Губайдулиной, Э. Денисова, Г. Катцера, А. Нордхейма, Ю. Такахаша и др.

«Модерн-интонирование»: стерео-тремоло, реверс-тремоло, стереопульсация, раздвоение унисона, эффекты перкуссии, игра воздухом, игра тембрами, эффекты микродинамики.

Тема 15

Популярная музыка для баяна и аккордеона

Стилевые модели исполнения популярной (легкой и джазовой) музыки для баяна и аккордеона. Зависимость артикуляции, акцентуации, ритмической пульсации от устойчивой ритмоформулы жанра легкой музыки. Сочетание различных видов мелкой техники и исполнительских приемов в произведениях в стиле мюзет.

Средства создания художественного образа в джазовой музыке для баяна и аккордеона. Ритмическое чувство свинга; особенности джазовой фразировки; акцентуация; закономерности синкопирования и артикулирования; ориентация на звуковой прообраз; характерная манера исполнения различных джазовых стилей. Джазовые эффекты.

Стилистика произведений Р. Вюртнера, Р. Гальяно, А. В. Дама, П. и Г. Дейро, Ч. Маньянте, Ф. Марокко, Ж. Пейроннина, В. Поползина, Б. Тихонова, С. Тихонова, А. Фоссена, П. Фросини и др. Симфонизация танго в музыке А. Пьяццоллы.

Произведения включаются в программу студента по выбору преподавателя.

Тема 16

Музыка для баяна и аккордеона белорусских композиторов

Характерные особенности выразительных средств в творчестве В. Войтика, Е. Глебова, В. Грушевского, П. Денисенко, А. Клеванца, М. Литвина, В. Малыха, Л. Малиновского, Э. Носко, А. Пожарицкого, В. Помозова, С. Хвощинского, М. Сироты, С. Янковича и др.

Произведения включаются в программу студента по выбору преподавателя.

Тема 17

Исполнение в сопровождении фонограммы «-1»

Создание собственной фонограммы «-1» на компьютере для одного из разучиваемых произведений. Исполнение под «-1» как актуальная форма современной концертной и конкурсной практики баянистов и аккордеонистов. Темпоритмическая организация исполнения и слуховой контроль ансамблевого единства с фонограммой как факторы развития качеств концертного исполнителя.

Использование фонограмм «-1» как возможность расширения репертуарного списка баянистов (аккордеонистов).

Тема 18

Создание интерпретационной модели музыкального произведения на основе анализа исполнительских интерпретаций в аудио- и видеозаписях

Изучение собственного исполнения в аудиовизуальной фиксации. Анализ интерпретаций других исполнителей исполняемого произведения как возможность развития интерпретационной культуры студента. Освоение «культурных кодов» исполнителей как основа успешного изучения нотного текста музыкального произведения в соотношении «графика-акустика» в собственной интерпретации. Объективное и субъективное в исполнительском тексте. Использование инновационных технологий оказывает качественное влияние на совершенствование самой исполнительской техники.

Тема 19

Накопление концертного репертуара

Подбор из произведений репертуара наиболее художественно значимых и эстетически ценных произведений. Развитие навыков сольного концертного музицирования. Составление концертных программ из исполняемых ранее произведений с учетом предполагаемой слушательской аудитории, собственных предпочтений. Проблемы поиска сценического амплуа при исполнении сольной концертной программы или отдельных номеров в сборном концерте. Способы сохранения значительного объема концертной программы «в пальцах».

Тема 20

Публичное выступление

Публичное выступление как итог исполнительской деятельности. Общественная значимость исполнительской деятельности. Ощущение ответственности за качество выполнения произведений на эстраде. Способы преодоления эстрадного волнения. Эмоциональная отдача. Принцип контраста при составлении программы. Драматургическая и стилевая стройности программы выступления. Обязательное наличие в программе оригинальных произведений. Просветительская деятельность и формирование эстетического вкуса слушателей.

5.2. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА

5.2.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на дневной форме получения образования

№ п/п	Название темы	Количество часов		Форма контроля знаний
		Аудиторные занятия	Управляемая самостоятельная работа	
1	2	3	4	5
Введение		1		
1	Основы постановки при обучении игре на баяне (аккордеоне)	6		
2	Музыкальная терминология	4		
3	Инструктивный материал как основа технического совершенствования баянистов (аккордеонистов)	10	4	Технический зачет
4	Средства исполнительской выразительности как основа художественного мастерства баянистов (аккордеонистов)	12		
5	Самостоятельная работа как основа успешной исполнительской деятельности баяниста (аккордеониста)	10		
6	Чтение нот с листа и транспонирование	12		
7	Игра по слуху и транспонирование. Импровизация	18		
8	Полифонические произведения	16		
9	Произведения крупной формы	14	4	
10	Пьесы малой формы	34	10	Академический концерт
11	Музыка западных и русских классиков	8	8	Контрольный урок
12	Музыка на фольклорной основе и эстрадные композиции советских композиторов	30	4	
13	Оригинальная музыка для баяна и аккордеона композиторов последней трети XX – начала XXI в.	34	6	
14	«Модерн-баян» как стилевая новация в музыке для баяна и аккордеона	12	4	
15	Популярная музыка для баяна и аккордеона	18	2	
16	Музыка для баяна и аккордеона белорусских композиторов	10	2	Академический концерт

17	Исполнение в сопровождении фонограммы «-1»	4	2	
18	Создание интерпретационной модели музыкального произведения на основе анализа исполнительских интерпретаций в аудио- и видеозаписях	4	2	
19	Накопление концертного репертуара	6	4	
20	Публичное выступление	10	2	
Всего		272	54	

5.2.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на заочной форме получения образования

№ п/п	Название темы	Аудиторные занятия
1	2	5
Введение		1
1	Основы постановки при обучении игре на баяне (аккордеоне)	2
2	Музыкальная терминология	2
3	Инструктивный материал как основа технического совершенствования баянистов (аккордеонистов)	1
4	Средства исполнительской выразительности как основа художественного мастерства баянистов (аккордеонистов)	3
5	Самостоятельная работа как основа успешной исполнительской деятельности баяниста (аккордеониста)	4
6	Чтение нот с листа и транспонирование	1
7	Игра по слуху и транспонирование. Импровизация	3
8	Полифонические произведения	3
9	Произведения крупной формы	2
10	Пьесы малой формы	1
11	Музыка западных и русских классиков	2
12	Музыка на фольклорной основе и эстрадные композиции советских композиторов	3
13	Оригинальная музыка для баяна и аккордеона композиторов последней трети XX – начала XXI в.	3
14	«Модерн-баян» как стилевая новация в музыке для баяна и аккордеона	3

15	Популярная музыка для баяна и аккордеона.	2
16	Музыка для баяна и аккордеона белорусских композиторов	2
17	Исполнение в сопровождении фонограммы «-1»	2
18	Создание интерпретационной модели музыкального произведения на основе анализа исполнительских интерпретаций в аудио- и видеозаписях	2
19	Накопление концертного репертуара	3
20	Публичное выступление	3
Всего		48

5.3. Основная литература

1. *Бубен, В. П.* Теория и практика обучения игре на аккордеоне : учебное пособие для студентов специальности "Музыкальное искусство. Специальные музыкальные дисциплины" учреждений, обеспечивающих получение высшего образования / В. П. Бубен ; [среди ред. М. Г. Мишуров]. – 3-е изд. – Минск : [б. и.], 2013. – 169.

2. *Бубен, В. П.* Развитие двигательных навыков аккордеониста (с использованием мультимедийных технологий) : учеб.-метод. пособие / В. П. Бубен, В. Г. Федорук. – Минск : [б. и.], 2010. – 87 с.

3. *Максимов, В. А.* Баян. Основы исполнительства и педагогики. Психомоторная теория артикуляции на баяне / В. А. Максимов. – СПб. : Композитор, 2003. – 255 с.

4. *Старикова, В. В.* Оркестровая и ансамблевая литература : учебное пособие для студентов учреждений высшего образования по специальности "народное творчество (по направлениям)" / В. В. Старикова. – Минск : БГУКИ, 2021. – 116 с.

5. *Степанов, Н. И.* Народное музыкально-инструментальное исполнительство. Теория и методика обучения : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Народное художественное творчество» / Н. И. Степанов. – СПб ; М. ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2014. – 223 с.

5.4. Дополнительная литература

1. *Бажилин, Р.* Гаммы, арпеджио и аккорды для готово-выборного аккордеона. / Р. Бажилин. – М. : Издательский дом, 2007. – 75 с.
2. *Браудо, Е. М.* Артикуляция: о произношении мелодии / Е. М. Браудо. – Л. : Музыка, 1961. – 198 с.
3. *Акимов, Ю. Т.* Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю. Т. Акимов. – М. : Сов. композитор, 1980. – 110 с.
4. Аккордеонно-баянное исполнительство. Вопросы методики, теории и истории : сб. ст. ; сост. О. Шаров. – СПб. : Композитор, 2006. – 136 с.
5. *Баренбойм, Л.* Путь к музицированию / Л. Баренбойм. – Л. : Сов. композитор, 1973. – 352 с.
6. *Бесфамильнов, В. В.* Воспитание баяниста. Вопросы теории и практики [Ноты] : учебное пособие для средних и высших учебных заведений / В. Бесфамильнов, А. Семешко. - Киев : Музична Україна, 1989. – 199.
7. *Вишнякова, Н. Ф.* Музыкальная импровизация / Н. Ф. Вишнякова. – Минск : Бел. гос. акад. музыки, 1992. – 92 с.
8. *Власов, В. П.* Методика работы баяниста над полифоническим произведением / В. П. Власов. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. – 104 с.
9. *Власов, В.* Школа джаза на баяне и аккордеоне / В. Власов. – Одесса : Астропринт, 2008. – 160 с.
10. *Гинзбург, Л. С.* О работе над музыкальным произведением / Л. С. Гинзбург. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1981. – 143 с.
11. *Гольденвейзер, А. Б.* О музыкальном искусстве: сб. ст. / А. Б. Гольденвейзер. – М. : Музыка, 1975. – 416 с.
12. *Гуренко, Е. Г.* Исполнительское искусство: методологические проблемы / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Изд. НГК, 1985. – 88 с.
13. *Давыдов, Н. А.* Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н. А. Давыдов. – 4-е изд., доп. – Луцк : Волинская областная типография, 2006. – 308 с.
14. *Имханицкий, М.* Новое об артикуляции и штрихах на баяне / М. Имханицкий, А. Мищенко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. – 44 с.
15. *Каганович, Г. П.* Музыкальная импровизация и воспитание творческой личности / Г. П. Каганович. – Минск : Белорус. ин-т проблем культуры, 1997. – 116 с.
16. *Коган, Г.* Работа пианиста / Г. Коган. – М. : Музыка, 1979. – 184 с.
17. *Кравцов, Н.* Аккордеон XXI века / Н. Кравцов. – СПб. : МСТ, 2004. – 124 с.
18. *Кременштейн, Б. Л.* Педагогика Г. Г. Нейгауза / Б. Л. Кременштейн. – М. : Музыка, 1984. – 89 с.

19. *Крупин, А.* Новое в практике звукоизвлечения на баяне / А. Крупин, А. Романов. – Новосибирск, 1995. – 40 с.
20. *Крючков, Н. А.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. А. Крючков. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1981. – 72 с.
21. *Лебедев, А. Е.* Игра и исполнительская интерпретация (на материале концертов для баяна с оркестром) : монография / А.Е. Лебедев. – Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2010. – 125 с.
22. *Липс, Ф. Р.* Искусство игры на баяне/ Ф. Р. Липс. – М. : Музыка, 2004. – 144 с.
23. *Липс, Ф. Р.* Об искусстве баянной транскрипции / Ф. Р. Липс. – М. : Музыка, 2007. – 136 с.
24. *Максимов, В. А.* Баян. Основы исполнительства и педагогики. Психомоторная теория артикуляции на баяне / В. А. Максимов. – СПб. : Композитор, 2004. – 255 с.
25. *Мирек, А. М.* Курс эстрадной игры на аккордеоне / А. М. Мирек. – М. : Музыка, 1994. – 76 с.
26. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
27. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – 6-е изд. – М. : Классика, 1999. – 228 с.
28. Обучение импровизации на баяне в вузе культуры: метод. разработ. для преподавателей и студентов специализации «Концертмейстер» и «Преподаватель по кл. баяна»: в 2 ч. / Мин. ин-т культуры, Каф. оркестрового дирижирования; авт.-сост. В.М. Глубоченко. – Минск, 1990. – Ч.1. – 19 с.
29. Обучение импровизации на баяне в вузе культуры: метод. разработ. для преподавателей и студентов специализации «Концертмейстер» и «Преподаватель по кл. баяна»: в 2 ч. / Мин. ин-т культуры, Каф. оркестрового дирижирования; авт.-сост. В. М. Глубоченко. – Минск, 1991. – Ч. 2. – 44 с.
30. *Писарчик, В. П.* Некоторые вопросы интерпретации сонат Д. Скарлатти на баяне : учеб. пособие / В. П. Писарчик. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2005. – 35 с.
31. *Писняк, Г. Н.* Педагогика творчества [Ноты] : формирование навыков импровизации в процессе обучения игре на аккордеоне (на материале народной музыки Беларуси) : пособие. В 2 ч. Ч. 2 / Г. Н. Писняк. - Могилев : МГУ им. А. А. Кулешова, 2011. – 195.
32. *Потеряев, Б. П.* Формирование исполнительской техники баяниста / Б. П. Потеряев. – Челябинск : Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2007. – 181 с.

33. *Пуриц, И. Г.* Методические статьи по обучению игре на баяне / И. Г. Пуриц. – М. : Композитор, 2001. – 224 с.
34. *Ризоль, Н. И.* Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне / Н. И. Ризоль. – М. : Сов. композитор, 1977. – 279 с.
35. *Семенов, В.* Современная школа игры на баяне / В. Семенов. – М. : Музыка, 2007. – 216 с.
36. Специальный инструмент (баян, аккордеон) [Ноты] : учебное пособие для учащихся специальности "Инструменты народного оркестра" учреждений, обеспечивающих получение среднего специального образования. В 2 ч. Ч. 1 / [сост.: В. П. Бубен, А. И. Ковалев]. - [Партитуры]. - Минск : Адукацыя і выхаванне, 2010.- 189 с.
37. Специальный инструмент (баян, аккордеон) [Ноты] : учебное пособие для учащихся специальности "Инструменты народного оркестра" учреждений, обеспечивающих получение среднего специального образования. В 2 ч. Ч. 2 / [сост.: В. П. Бубен, А. И. Ковалев]. - [Партитуры]. - Минск : Адукацыя і выхаванне, 2010.- 129 с.
38. *Цыпин, Г. М.* Исполнитель и техника : учеб. пособие для студентов / Г. М. Цыпин. – М. : Академия, 1999. – 192 с.
39. *Цыпин, Г. М.* Музыкально-исполнительное искусство: теория и практика / Г. М. Цыпин. – СПб. : Алетейя, 2001. – 318 с.
40. *Чабан, В. А.* Баяннае мастацтва ў Беларусі: (пытанні тэорыі і метадалогіі выканальніцтва) : вучэбны дапаможнік для вышэйшых музычных навучальных устаноў / В. А. Чабан. - Мінск : БДАМ, 1997. - 183 с.
41. *Чиняков, А. И.* Преодоление технических трудностей на баяне / А. И. Чиняков. – М. : Музыка, 1982. – 53 с.
42. *Шахов, Г.* Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна / Г. Шахов. – М. : Музыка, 1987. – 190 с.
43. *Шульпяков, О. Ф.* Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя / О. Ф. Шульпяков. – СПб. : Композитор, 2005. – 35 с.