

МАОУДО г. Нижневартовска «Детская школа искусств №3»

**Преподаватель по классу аккордеона Яценко Наталья Владимировна.
«О РАЗВИТИИ НАВЫКОВ**

РАБОТЫ НАД ПОЛИФОНИЕЙ В КЛАССЕ АККОРДЕОНА»

«Превосходной школой для развития навыков мышления, слуха и техники исполнения многоголосной фактуры любого склада является работа над полифонией в чистом виде»

Профессор С. Савшинский.

Работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью обучения баяно-аккордеонному исполнительскому искусству. Ведь музыка для аккордеона вся полифонична в широком смысле слова.

Воспитание полифонического мышления, полифонического слуха, то есть способности расчленённо, дифференцированно воспринимать (слышать) и воспроизводить на инструменте несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий – один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания.

Современная музыкальная педагогика с большим доверием относится к музыкальному интеллекту детей. Преподаватель открывает перед ребенком интересный и сложный мир полифонической музыки уже с первого года обучения в музыкальной школе.

Полифонический репертуар для начинающих аккордеонистов составляют легкие полифонические обработки народных песен подголосочного склада, близкие и понятные детям по своему содержанию. Преподаватель рассказывает о том, как исполнялись эти песни в народе: начинал песню запевала, затем ее подхватывал хор («подголоски»), варьируя ту же мелодию.

Взяв, например, пьесу «Разговор» из сборника «Избранный репертуар» под редакцией В. Семёнова, преподаватель предлагает учащемуся исполнить ее «хоровым» способом, разделив роли: ученик на уроке играет выученную партию запевалы, а педагог, лучше на другом инструменте, так как это придаст каждой мелодической линии большую рельефность, «изображает» хор, который подхватывает мелодию запева. Через два-три урока «подголоски» исполняет уже ученик и наглядно убеждается в том, что они не менее самостоятельны, чем мелодия запевалы. Работая над отдельными голосами, необходимо добиваться выразительного и певучего исполнения их учеником. На это хочется тем более обратить внимание, что значение работы над голосами учениками нередко недооценивается; она проводится формально и не доводится до той степени совершенства, когда ученик действительно может исполнить отдельно каждый голос как мелодическую линию. Очень полезно при этом выучить каждый голос наизусть.

Играя с преподавателем в ансамбле попеременно обе партии, ученик не только отчетливо ощущает самостоятельную жизнь каждой из них, но и слышит всю пьесу целиком в одновременном сочетании обеих голосов, что очень облегчает наиболее трудный этап работы – переход обеих партий в руки ученика.

Для того чтобы сделать ребенку более доступным понимание полифонии, полезно прибегать к образным аналогиям и использовать программные сочинения, в которых каждый голос имеет свою образную характеристику. Например, в пьесе «Не кукуй, кукушечка» Е.Дербенко, трёхголосная подголосочная полифония в этой пьесе становится особенно доступной ученику благодаря программному названию. Ребенок легко представляет здесь два плана звучности: мелодическую линию и пение кукушки. Эта задача обычно увлекает ученика и работа быстро спорится. Подобный способ освоения полифонических пьес значительно повышает интерес к ним, а главное – пробуждает в сознании учащегося живое, образное восприятие

голосов. Оно – то и является основой эмоционального и осмысленного отношения к голосоведению. Подобным образом разучивается целый ряд других пьес подголосочного склада. Их можно найти во многих сборниках для начинающих. Огромную пользу по развитию основных навыков исполнения полифонии в период начального обучения могут принести сборники Виктора Брызгалина «Первая полифоническая школа», для баянистов и аккордеонистов, где к каждому новому полифоническому приёму отводится отдельный репертуарно-тематический раздел.

Активное и заинтересованное отношение учащегося к полифонической музыке всецело зависит от метода работы преподавателя, от его умения подвести ученика к образному восприятию основных элементов полифонической музыки, присущих ей приемов.

Очень важно с первых шагов овладения полифонией приучить ребенка к ясности поочередного вступления голосов, четкости их проведения и окончания. Необходимо на каждом уроке добиваться контрастного динамического воплощения и различного тембра для каждого голоса.

Хотя аккордеон является полифоническим инструментом, ему присущи специфические возможности исполнения полифонии, ставящие непростые задачи её исполнения. Учащийся должен точно знать возможности своего инструмента и уметь использовать их при игре полифонии.

На аккордеоне возможно исполнять сложные многоголосные полифонии; гибко фразировать верхний голос полифонии, он всегда хорошо будет слышим; выделить средний и басовый голос из ансамбля полифонических мелодий через контраст штрихов, контраст длительностей и ритмических ударений, тембров правой и левой клавиатур, а также через систему цезур, тонкой нюансировки. Но, невозможно выделить в одной клавиатуре из сплетения голосов нужный голос за счет более громкой динамики; придать каждому из голосов желательную динамику; исполнить разной фразировкой одновременно звучащие голоса.

Вслед за освоением простой имитации (повторение мотива в другом голосе) начинается работа над пьесами канонического склада, построенными на стреттной имитации, которая вступает до окончания имитируемой мелодии. В пьесах такого рода имитируется уже не одна фраза или мотив, а все фразы или мотивы до конца произведения. В качестве примера возьмем пьесу О.Мунтян «Маленький канон» из сборника В. Брызгалина «Первая полифоническая школа». Эту пьеску можно подтекстовать словами, который можно предложить сочинить учащемуся. Для преодоления новой полифонической трудности полезен следующий способ работы, состоящий из трех этапов. Вначале пьеса переписывается и учится в простой имитации. Под первой фразой песни в нижнем голосе проставляются паузы, а при имитации ее во втором голосе паузы выписывается в сопрано. Так же переписывается и вторая фраза и так далее. В таком облегченном «переложении» пьеса играется два-три урока. Затем «переложение» несколько усложняется: фразы переписываются уже в стреттной имитации, причем в 5 такте в сопрано обозначаются паузы. Таким же образом учится и вторая фраза и так далее. Ансамблевый метод работы в это время должен стать ведущим. Его значение еще больше повышается на последнем, третьем этапе работы, когда пьеса играется преподавателем и учеником в ансамбле так, как она написана композитором. И только после этого оба голоса передаются в руки ученика.

Следует отметить, что сам процесс переписывания полифонических произведений очень полезен. Ученик быстрее привыкает к полифонической фактуре, лучше разбирается в ней, более ясно осознает мелодию каждого голоса, их соотношение по вертикали. При переписывании он видит и схватывает внутренним слухом и такую важную особенность полифонии, как несовпадение во времени одинаковых мотивов.

Эффективность таких упражнений усиливается, если их играть затем по слуху, от разных звуков, в разных регистрах (вместе с педагогом). В ре-

зультате такой работы ученик отчетливо осознает каноническое строение пьесы, вступление имитации, ее соотношение с той фразой, которая имитируется, и соединение окончания имитации с новой фразой.

Так как стреттная имитация в полифонии И. С. Баха является очень важным средством развития, то педагог, заботящийся о перспективе дальнейшего полифонического образования ученика, должен заострить на ней внимание.

Далее особенно важное значение приобретает изучение полифонических пьес эпохи барокко, среди которых первое место занимают сочинения И. С. Баха. В эту эпоху складывались риторические основы музыкального языка – музыкально – риторические фигуры, связанные с определенной смысловой символикой (фигуры вдоха, восклицания, вопроса, умолчания, усиления, различных форм движения и музыкальной структуры). Знакомство с музыкальным языком эпохи барокко служит основой для накопления интонационного словаря юного музыканта и помогает ему понять музыкальный язык последующих эпох.

Наилучшим педагогическим материалом для воспитания полифонического звукового мышления являются полонезы, менуэты и марши, отличающиеся необыкновенным богатством мелодий, ритмов, настроений. Вокальные сочинения - арии и хоралы.

Во время И. С. Баха менуэт был распространенным, живым, всем известным танцем. Его танцевали и в домашней обстановке, и на веселых вечеринках и во время торжественных дворцовых церемоний. В дальнейшем менуэт стал модным аристократическим танцем, которым увлекались чопорные придворные в белых напудренных париках с буклями. Следует показать иллюстрации балов того времени, обратить внимание детей на костюмы мужчин и женщин, в большой степени определявшие стиль танцев (у женщин кринолины, необъятно широкие, требовавшие плавных движений, у мужчин – обтянутые чулками ноги, в изящных туфлях на каблучках,

с красивыми подвязками, - бантами у колен). Танцевали менуэт с большой торжественностью. Музыка его отражала в своих мелодических оборотах плавность и важность поклонов, низких церемонных приседаний и реверансов.

Прослушав менуэт в исполнении преподавателя, ученик определяет его характер: своей мелодичностью и напевностью он больше напоминает песню, чем танец, поэтому и характер исполнения должен быть мягким, плавным, певучим, в спокойном и ровном движении. Затем преподаватель обращает внимание ученика на отличие мелодии верхнего и нижнего голосов, их самостоятельность и независимость друг от друга, словно их поют два певца: определяем, что первый - высокий женский голос –это сопрано, а второй низкий мужской – бас; или два голоса исполняют два разных инструмента, какие ? Обязательно нужно вовлечь в обсуждение этого вопроса ученика, разбудить его творческую фантазию. Выразительное звучание первого голоса напоминает пение скрипки. А тембр и регистр басового голоса приближается к звучанию виолончели. Затем необходимо разобрать вместе с ребенком, задавая ему наводящие вопросы, форму пьесы (двух частная) и ее тональный план, фразировку и связанную с ней артикуляцию каждого голоса отдельно. Для уяснения вопроса ответных соотношений можно предложить следующий педагогический прием: первый голос исполняется преподавателем, ученик отвечает на этот голос - вопрос исполнением второго голоса – ответа. Затем роли можно поменять: ученик будет «задавать» вопросы, учитель - отвечать. При этом исполнителю, задающему вопросы, можно играть свою мелодию чуть ярче, а отвечающему - чуть тише, затем попробовать сыграть наоборот, вслушаться и выбрать лучший вариант. «Важно, что при этом мы учим ученика не столько играть немного громче и немного тише, - мы учим его «спрашивать» и «отвечать» за инструментом.

Педагог может попросить ученика изобразить в движении разные поклоны, исходя из характера штрихов. Необходимо определить кульминации частей и главная кульминация всей пьесы. Очень много задач, встающих на пути изучения полифонии, основной остается работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса отдельно. Самостоятельность голосов – неременная черта любого полифонического произведения. Поэтому так важно показать ученику в чем именно проявляется эта самостоятельность.

Полифонии Баха свойственна полидинамика, и для ясного ее воспроизведения следует прежде всего избегать динамических преувеличений, не следует отходить от намеченной инструментовки до конца пьесы. Чувство меры по отношению ко всем динамическим изменениям в любом произведении Баха – качество, без которого нельзя стилистически верно передать его музыку. Лишь посредством глубокого аналитического изучения основных закономерностей стиля И.С.Баха можно постичь исполнительские намерения композитора.

При работе над полифонией Баха учащиеся часто встречаются с мелизмами – важнейшим художественно - выразительным средством музыки XVII-XVIII веков. Если учесть различия в редакторских рекомендациях как по поводу количества украшений, так и в их расшифровках, то станет ясно, что ученику здесь обязательно понадобятся помощь и конкретные указания преподавателя. Преподаватель должен исходить из чувства стиля исполняемых произведений, собственного исполнительского и педагогического опыта, а также имеющихся методических руководств. Так, педагогу можно порекомендовать статью Л.И. Ройзмана «Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов», в которой подробно разбирается этот вопрос и приводятся указания И.С. Баха. Можно обратиться к капитальному исследованию Адольфа Бейшлага «Орнаментика в музыке», и конечно, познакомиться с Баховской трактовкой исполнения мелизмов по

составленной самим композитором таблице в «Ночной тетради Вильгельма Фридемана Баха», охватывающей главные типовые примеры. Здесь важны три момента:

1. исполнять мелизмы Бах рекомендует за счет длительности основного звука (за отдельными исключениями);

2. все мелизмы начинаются с верхнего вспомогательного звука (кроме перечеркнутого мордента и нескольких исключений, например, если перед звуком, на котором выставлена трель или неперечеркнутый мордент, уже стоит ближайший верхний звук, то украшение исполняется с главного звука);

3. вспомогательные звуки в мелизмах исполняются на ступенях диатонической гаммы, кроме тех случаев, когда знак альтерации указан композитором – под знаком мелизма или над ним.

Чтобы наши ученики не относились к мелизмам как к досадной помехе в пьесе, нужно умело преподнести им этот материал, пробудить интерес, любознательность. Ребятам конечно же больше нравится исполнение с мордентами. Пусть самостоятельно поищет, где и как они обозначены в нотах. Найдя новые для него значки (морденты), ученик обычно с интересом ждет объяснений педагога, и педагог рассказывает, что эти значки, украшающие мелодию, представляют собой сокращенный способ записи мелодических оборотов, распространенный в XVII – XVIII веках. Украшения как бы соединяют, объединяют мелодическую линию, усиливают речевую выразительность. И если мелизмы – мелодия, значит и исполнять их надо певуче и выразительно, в том характере и темпе, которые присущи данной пьесе. Чтобы мелизмы не были «камнем преткновения», их надо сначала услышать «про себя», пропеть и только потом играть, начиная с медленного темпа и постепенно доводя до нужного.

Хочу подчеркнуть, что при изучении произведений Баха очень важна постепенность и последовательность. «Нельзя проходить фуги и симфонии,

если до этого исчерпывающе не изучены инвенции и маленькие прелюдии,» - предупреждал И. Браудо. Эти сборники, помимо своих художественных достоинств, дают педагогу возможность углубить знакомство ученика с характерными особенностями Баховской фразировки, артикуляции, динамики, голосоведения, объяснить ему такие важнейшие для него понятия, как тема, противосложение, скрытое многоголосие, имитация и другие.

С имитацией учащийся познакомился еще в первом классе музыкальной школы. В средних классах его представление об имитации расширяется. Он должен понять ее как повторение темы – главной музыкальной мысли в другом голосе. Имитация – основной полифонический способ развития темы.

Для понимания полифонических пьес нужны специальные знания, нужна рациональная система их усвоения. Достижения определенного уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного наращивания знаний и полифонических навыков. Перед преподавателем музыкальной школы, закладывающим фундамент в области овладения полифонией, всегда стоит серьезная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать ее, с удовольствием работать над ней.

Овладение полифонией много даёт учащимся не только для приобретения навыков исполнения полифонической музыки, но и для музыкально-исполнительской подготовки в целом. Особенно значительную роль работы над полифонией в слуховом воспитании, в достижении тембрового разнообразия звучания, в умении вести мелодическую линию. Такая работа вырабатывает точность, чеканность звучания, воспитывает внимание к ведению меха. Современный инструментальный инвентарь, наличие выборной системы, позволяет полноценно, качественно исполнять полифонические произведения на аккордеоне, даже на начальном этапе обучения юного аккордеониста.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

1. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. Санкт-Петербург, 1994.
2. Брызгалин В.С. Первая полифоническая школа для баянистов и аккордеонистов: тетрадь 3: Фугированные формы / Брызгалин В. – Курган: МирНот, 2001.
3. Корюхин В. Об основных принципах исполнения полифонии И.С. Баха на баяне / Корюхин// Музыкант-классик. – 2001. – №1.
4. Липс Ф.Р. Искусство игры на баяне. – М., 1985.
5. А.Д.Алексеев. Работа над музыкальным произведением с учениками школ и училищ. // Музгиз. 1957.
6. А.Д. Алексеев. Клавирное искусство. М. 1952.
7. Ю. Акимов. Баян и баянисты. Выпуск №4.
8. Ю.Акимов. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне. //М. 1980.
9. Н.Давыдов. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. Музыка. М.1982.