

**муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
города Новосибирска «Детская школа искусств № 14»**

РАБОТА НАД ПОЛИФОНИЕЙ В КЛАССЕ БАЯНА

**Педагог дополнительного образования
Беляевская В. Д.**

**Новосибирск
2022**

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Глава I. Полифония и ее роль в формировании профессиональных качеств учащегося-баяниста

1. Значение полифонии в баянном исполнительстве
2. Задачи исполнения

Глава II. Основные принципы трактовки полифонической фактуры на баяне

1. Виды многоголосия, исполняемые на баяне
2. Контраст и единство голосов в полифонии
3. Ведущий голос в полифонии
4. Скрытое голосоведение
5. Артикуляция как важнейшее средство в выявлении голосов.
Способы их рельефного исполнения
6. Способы выделения мотива (темы, голоса)

Заключение

Список литературы

ВВЕДЕНИЕ

В последнее время отечественная баянная школа достигла больших успехов. Баян, оставаясь подлинно народным, в то же время становится полноправным концертно-камерным инструментом.

Баян как музыкальный инструмент в современном исполнении, по существу, превратился в небольшой орган, который, разумеется, не может состязаться с последним в величественной объемности звучания, но зато в камерных условиях выгодно отличается от него управляемостью звука и гибкостью динамики. Игровые качества современного баяна открыли исполнителям доступ к сокровищнице мировой музыкальной литературы (органной, фортепианной и др.), которая в большинстве случаев легко поддается переложению для баяна и звучит на этом инструменте совершенно естественно. Это обстоятельство, с одной стороны, дает возможность выносить шедевры мировой музыки на широкую аудиторию, с другой - заметно расширяет музыкальный кругозор самих исполнителей.

Фактура исполняемых на баяне произведений весьма разнообразна: от прозрачного одноголосия до сложного аккордового и полифонического склада. Большое место в репертуаре баянистов отводится полифоническим произведениям - как старых мастеров, и прежде всего И. С. Баха, так и произведениям современных авторов, которые в последнее время включаются исполнителями в свои программы все более охотно.

Воспитание полифонического мышления у баяниста – наиболее приоритетная задача. В своей работе я хотела изложить основные приемы работы баяниста над полифонией, принципы исполнения полифонической фактуры, а также роль полифонии в процессе формирования профессиональных качеств учащегося-баяниста.

ПОЛИФОНИЯ И ЕЕ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ УЧАЩЕГОСЯ-БАЯНИСТА

1. Значение полифонии в баянном исполнительстве

Работу над полифоническим произведением необходимо рассматривать в связи со всей системой воспитания баяниста. Известно, что глубокое разностороннее изучение полифонической музыки заметно сказывается на профессиональном росте учащегося. Постигание полифонии, этой самостоятельной области педагогического и концертного репертуара, самым активным образом воздействует на музыкально-слуховое воспитание баяниста развитие его музыкального вкуса и, несомненно, влияет на успешное овладение произведениями всех жанров баянной литературы.

Методически грамотная работа над полифонией требует от исполнителя особого музыкального мышления.

Баян - инструмент сравнительно молодой. Его история насчитывает несколько десятилетий. И, к сожалению, мы сталкиваемся с фактами недооценки вопросов воспитания полифонического мышления среди баянистов. Одной из причин такого положения можно считать процветание в течении многих лет баяна с готовыми аккордами в левой руке, мало пригодного для исполнения полифонической музыки.

При ознакомлении с лучшими произведениями педагогического и концертного репертуара становится очевидным, что полифонические приемы являются органическими средствами выразительности музыкальной речи.

Вся художественная баянная литература, начиная с легчайших пьес, благодаря многоплановости, многослойности своей фактуры, требует таких приемов и методов работы, которые применимы и в произведениях

с ярко выраженной полифонической тканью.

Умение "горизонтально мыслить" (Игумнов), слушая и слыша одновременно ряд разнородных элементов музыкальной ткани - способность, необходимая при восприятии многоголосия и полифонической музыки.

Работа над полифоническими произведениями благотворно отражается на расширении всего арсенала исполнительских средств студента-баяниста, а так же исключительно активно влияет на развитие музыкального слуха. Причем, развивается не только мелодический и гармонический слух, но и ладовое чутье. Ведь в гомофонном складе тональность и гармония воспринимаются через вертикаль, а в полифонии - скорее, через горизонталь.

Нужно ли говорить, что исполнение полифонии развивает и укрепляет музыкальную память? Понятно, что легче запоминается пьеса гомофонного или гетерофонного склада, где память цепко держится за основной стержень - главную мелодическую линию. Остальные же голоса почти подсознательно сливаются с этим стержнем. В полифоническом произведении память должна удерживать несколько таких линий - стержней, каждая из которых живет в горизонтальном развитии своей независимой интонационной, ритмической и артикуляционной жизнью.

Говоря о том значении, которое имеет полифония для баяниста, нельзя забывать и о том, что всякая пьеса полифонического склада - это еще и законченное художественное произведение того или иного автора, со всеми особенностями его индивидуального стиля, требующее глубокого осмысления, проникновения в идею и замысел.

Если баянист не обладает развитым полифоническим мышлением и необходимыми методическими навыками в работе над полифонией, его игра не будет художественно полноценной.

Расширение и углубление знаний в области исполнения полифонии, приобретение методических навыков в работе над ней, будет способствовать всемерному творческому росту студента-баяниста и принесет несомненную пользу и его самостоятельной профессиональной деятельности.

2. Задачи исполнения

Поскольку мы акцентируем внимание на особенностях работы именно над полифонической музыкой (в отличие от гомофонной), необходимо определить, в чем состоят эти особенности. Это, в свою очередь, даст возможность определить задачи, которые стоят перед педагогом и исполнителем.

Полифония и гомофония (а исполнительство на баяне начиналось и долгие годы произрастало именно на почве гомофонного репертуара) содержит в качестве общих элементов голоса, а точнее - линии (линия может быть одноголосной либо представлять собой отдельный пласт). Однако структурные связи голосов в этих складах противоположны, что влияет на существенные свойства самих голосов.

Полифоническая ткань по своей природе - горизонтальная, линейная. Здесь на основе равноправия и общности функций разные голоса объединяются в общем звучании. В своем развитии каждый голос может исходить не только из общих, но и из собственных закономерностей и логики (интонационной, синтаксической). Вертикаль - неизбежный продукт многоголосия - в этих условиях является производной от мелодического фактора и может иметь более или менее сложное строение. Она в этих условиях координирует линии в их одновременном продвижении и, регулируя их взаимоотношения, может приобретать весьма важные контрольные функции. Но движущей силой

развития она стать не может.

Равноправие голосов в полифонии, самостоятельность продвижения их во времени требуют от исполнителя-баяниста свободы мелодического дыхания каждого голоса, максимального избегания одновременных членений, совпадающих цезур, кульминаций и т.п. Результатом такого исполнения будет текучесть, непрерывность полифонического развертывания.

Все это требует при исполнении музыки полифонического склада не только внимательно вслушиваться в каждый момент звучания, не только следить за развертыванием произведения во времени (чему баянист достаточно хорошо обучен и при исполнении гомофонной музыки), но и аналитически расчленять слышимое на различные слои, одновременно и непрерывно движущиеся и развивающиеся.

Такое понимание структуры полифонической ткани может быть названо полифоническим мышлением.

Полифоническое мышление - это способность дифференцированно и целостно представлять себе одновременное развитие нескольких мелодических линий, музыкальных тем, а шире - параллельное развитие нескольких фактурных пластов, образующих вместе звуковое единство, в том числе политональное, полиладовое, полигармоническое, полиритмическое, политембровое.

Основу полифонического мышления составляет слуховое восприятие. Но функция собственно слуха не столь велика, как это может показаться. Слух лишь добывает звуковую информацию, которая с большими или меньшими потерями обрабатывается музыкальным мышлением, в процессе которого исполнитель оперирует слуховыми представлениями. Работоспособность слуха в большой степени зависит от обратного воздействия на него мышления: слух тоньше,

дифференцированное слышит, если высоко развиты мыслительные потребности, если исполнитель знает, как играть и на что следует направлять слуховое внимание. Исполнитель может услышать, воспринять полифоническое произведение лишь при наличии у него развитого полифонического мышления. Новизна такого мышления заключается в труднейшей задаче одновременного, глубоко осознанного контроля всей фактуры как по вертикали, так и по горизонтали. В этом случае исполнитель должен, казалось бы, "объять необъятное" - показать и раскрыть одновременно и контраст, и единство голосов, составляющих самую сущность полифонии: контраст, носителями которого являются горизонтальные свойства ткани, и единство, носителями которого являются вертикальные свойства этой же ткани.

В полифонии, которая является складом полимелодическим, гармоническая вертикаль и метр (то, что всегда являлось главным ориентиром для баяниста при работе над гомофонным репертуаром), по существу, имеют второстепенное, координирующее значение. Продвижение же голосов по горизонтали, то есть мелодическое развертывание, определяет саму природу полифонической ткани.

В отличие от гомофонии, в полифонии свободно развертываются отдельные мелодические линии и вся фактура в целом. Особое значение здесь приобретает сочетание различных стоп и их вариантов, их неодинаковая протяжность, несходная метрическая направленность и различная мотивная организация ударных и неударных звуков. Неравномерность, несовпадение ритмического дыхания различных голосов фактуры, самостоятельность, независимость их развертывания во времени требуют метрической свободы и "многоканального" внимания и слуха исполнителя.

Особого внимания требует работа над имитационной полифонией.

Здесь часто наблюдается чрезмерное, нарочитое выпячивание темы, сглаживание контрапунктирующих голосов, вне зависимости от степени выразительности их звучания. Назойливому подчеркиванию темы обычно сопутствует преувеличение динамики и форсированное звучание. Наиболее непосредственно воспринимаемый баянистами со школьной скамьи гомофонно-гармонический характер баянного звучания накладывает свой отпечаток на изучение полифонии.

Страдают и такие области трактовки, как нахождение основных темпов, интонационно-ритмической окраски голосов, артикуляционных штрихов, динамики, а также цельного мелодического дыхания, правильного меховедения, регистровки.

Значительно большего внимания требует; аппликатура. Случайность, непоследовательность, ограниченность аппликатурных приемов часто нарушают ее естественное истолкование голосоведения.

Вопросы художественной целенаправленности методов и отбор приемов и способов работы над полифонией являются основными и главными для успешного воспитания исполнителя-баяниста.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ТРАКТОВКИ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ФАКТУРЫ НА БАЯНЕ

1. Виды многоголосия, исполняемые на баяне

Музыкальное изложение, как известно, бывает одноголосным и многоголосным. Одноголосное изложение часто встречается в народном песенном творчестве и называется монодией

Многоголосное изложение, являющееся господствующим в баянной литературе, имеет несколько типов, различающихся соотношением совместно звучащих голосов.

Многоголосное изложение, в котором различаются главный, наиболее яркий мелодический голос и мелодически нейтральные голоса, складывающиеся в гармоническое сопровождение, называется гомофонией (гомофонным складом). Этот вид многоголосия чрезвычайно широко распространен в баянной литературе (как, впрочем, и во всей профессиональной музыке XVIII - XX веков).

Многоголосное изложение, в котором главный мелодический голос сочетается с другими мелодическими голосами, являющимися разного рода ответвлениями от первого или его вариантами - дублировками (подголосками), называется подголосочным изложением или гетерофонией (гетерофонным складом). Это основная форма народного, в особенности русского многоголосия, широко применяемая, однако, не только в фольклорных образцах и обработках для баяна, но и в произведениях крупной и малой форм.

В гетерофонии главный голос (напев) и подголоски мало контрастны или почти не контрастны; однако подголоски настолько развиты мелодически, что конкурируют в этом отношении с основным напевом.

Многоголосное изложение, построенное на совместном звучании самостоятельных, мелодически развитых голосов, называется полифонией. При этом различаются два основных типа полифонических фактур:

контрастная полифония, основанная на развитии таких самостоятельных линий, для которых свойственна концентрация мелодического начала в различных голосах.

имитационная полифония, основанная на последовательном проведении в различных голосах либо одной и той же мелодической линии (канон), либо одного мелодического отрывка - темы (фуга)

Названные типы многоголосия различаются между собой степенью контрастности и мелодической развитости совместно звучащих голосов. В гомофонии главный голос и сопровождение контрастны; внутри сопровождения голоса почти не контрастируют друг с другом и мелодически не развиты.

В полифонии все голоса, напротив, контрастны и, как правило, мелодически развиты. Полифония и гомофония содержат в качестве общих элементов голоса, а точнее, линии (линия может быть одноголосна либо представлять собой пласт), однако структурные связи голосов в этих складах противоположны. В гомофонии голоса функционально неоднородны, в выразительном смысле неравнозначны. В полифонии же голоса в целом функционально равноправны.

Таким образом, соподчинение голосов в гомофонии основывается на функциональной дифференциации между главным голосом и сопровождением, а в полифонии - на функциональной общности и взаимозаменяемости.

2. Контраст и единство голосов и полифонии

Любая полифоническая фактура состоит из самостоятельных, мелодически развитых голосов, которые представляют собой стройное и связанное целое. Основопологающим для полифонии является сочетание одновременно и единства, и контраста.

Развитость всех голосов (мелодическая, ритмическая, динамическая) приводит к контрасту между ними. Носителем контраста и разграничения линий являются горизонтальные свойства полифонической ткани.

Рассмотрим, что же является объединяющим началом в полифонической фактуре.

1. Первостепенную роль в создании единства любой, в том числе и полифонической ткани, играют закономерности гармонии, то есть закономерности образования созвучий и их связи между собой. Образующий совместно звучащими голосами ряд созвучий качеством своих гармонических последований непосредственно влияет и на качество полифонической ткани. Поэтому образование созвучий - гармония - управляет совместным звучанием голосов.

Большинство основных правил написания полифонии, касающихся технической стороны, сводится к заботе о качестве созвучий, пусть даже самых сложных и необычных, и этим подчеркивается важность гармонии в создании полифонической фактуры.

2. В значительной мере единству голосов способствует также непрерывный, несколько текучий характер движения, обусловленный так называемой взаимодополняющей ритмикой.

Наряду с участками более оживленного движения в мелких длительностях всякая мелодия (если только это не мелодия-фигурация) содержит участки более замедленного движения крупными длительностями. При объединении нескольких таких мелодий в

полифонической ткани ритмические замедления одного голоса обычно совпадают по времени с ритмическими ускорениями другого, и наоборот. Таким образом, создается общий, более или менее выровненный пульс движения, и голоса действительно дополняют друг друга в ритмическом отношении.

3. Большую слитность целого и характерную для полифонии непрерывность и текучесть движения создают несовпадающие по времени каденции совместно звучащих мелодий.

Наличие несовпадающих по времени каденций (а это наиболее характерный для полифонии прием) не исключает, однако, общих для всех голосов каденций, которые в полифонической ткани встречаются реже, но зато отличаются особенной яркостью и как бы "разрезают" полифоническую ткань.

4. Скреплению полифонической ткани (а следовательно, единству) способствует совпадение во времени окончания одной мелодии с началом другой, то есть своеобразное наложение концов на начала. Это один из самых характерных приемов полифонического изложения.

На таких закономерности строения мелодии как лад, тональность, метр, ритм основываются развитость и осмысленность каждого из совместно звучащих голосов, столь необходимые для создания полифонической фактуры. Однако многие из таких закономерностей проявляются по-разному в одновременно звучащих голосах. Это различие в наибольшей мере обуславливает контраст голосов при исполнении полифонии.

Наиболее характерные виды контраста:

1. Контраст ритма. Этот вид контраста состоит в противопоставлении крупных длительностей в одном голосе более мелким - в другом. Противопоставляется также синкопированное

движение в одном голосе равному движению в другом. Бывает, что в одновременно звучащих голосах противопоставляется ровное и пунктирное ритмическое движение.

2. Контраст плавного движения и скачков проявляется в противопоставлении плавного движения одного голоса ходам на более широкие интервалы в другом; при этом плавное движение чаще всего бывает изложено более крупными длительностями.

3. Контраст в направлении движения голосов выражается в противоположном или косвенном движении; голоса, объединяемые противоположным или косвенным движением, взаимно оттеняются и делаются особенно рельефными.

4. Контраст в размещении цезур. Цезуры, то есть моменты расчленения мелодической линии каденциями, ритмическими остановками (длительно выдерживаемыми звуками), паузами, приходятся на различные, не совпадающие по времени участки совместно звучащих голосов.

Итак, совмещение единства и контраста - это основной принцип контрапунктирования голосов в полифонической ткани. Естественно, что внимание педагога и исполнителя должно быть направлено как на горизонтальную, так и на вертикальную стороны полифонической ткани. Но если вертикальная сторона полифонии (слияние голосов, строение созвучий и т.д.) обеспечивается, в основном, самим автором произведения, то горизонтальные свойства, их показ в значительной мере зависит от исполнителя - интерпретатора произведения.

3. Ведущий голос в полифонии

Мы часто говорим, что в полифонии все голоса равны в смысле своей значимости. Но это положение правомерно только в том

случае, когда речь идет о голосе в целом, то есть в его следовании от начала до конца. Вертикальный же анализ фактуры показывает, что в полифонии в каждый момент почти всегда одна из мелодий преобладает над другими, звучащими вместе с ней, является более яркой и значительной. Очевидно, это связано с особенностями и возможностями человеческого слухового восприятия.

Все голоса полифонической фактуры не могут одновременно нести на себе одинаковую нагрузку. Известны слова И. С. Баха, который рекомендовал ученикам "смотреть на инструментальные голоса, как на личности, а на многоголосное инструментальное сочинение, как на беседу между этими личностями".

В чем же проявляется большая яркость и значительность одного из голосов? Отвечая на этот вопрос, нужно воспользоваться понятием интонационной интенсивности, которая определяется в первую очередь длительностями, осуществляющими ритмическое движение, а также звуковысотными соотношениями. При этом для каждой мелодической линии естественно как сгущение, так и разрежение интонационной интенсивности.

Внимательное изучение полифонической фактуры показывает, что интонационная интенсивность голосов в каждый отдельный момент неодинакова. Основными факторами, ее определяющими, являются ритм и звуковысотность. Рассмотрим, как это проявляется.

Участок мелодической линии, в котором ритмическое движение осуществляется более мелкими длительностями по сравнению с окружающим контекстом, представляет собой *ритмически значимый момент*.

Участок мелодической линии, в котором звуковысотное движение осуществляется более характерными интервалами по сравнению с

окружающим контекстом, представляет собой *мелодически значимый момент*.

Таким образом, голос, в котором в данный момент наблюдается повышенная интонационная интенсивность, то есть в нем присутствуют ритмически значимый или мелодически значимый моменты, на определенное время становится интонационно ведущим по отношению к другим голосам.

Поскольку ритмически значимые и мелодически значимые моменты постоянно переходят из одного голоса в другой, роль ведущего голоса попеременно выполняют все голоса, и поэтому в целом в полифонии все голоса равны и одинаково важны.

Итак, в полифонической фактуре в каждый отдельный момент какой-либо один голос является ведущим. Для педагога и исполнителя это дает возможность определить, на что следует обратить в тот или иной момент особое внимание.

4. Скрытое голосоведение

Большое внимание в работе над полифоническими произведениями должно быть уделено определению и показу скрытого голосоведения, или, как еще говорят, - мнимой полифонии.

Скрытое голосоведение присутствует почти во всех полифонических произведениях. Оно является эффективным средством насыщения полифонической фактуры, придает ей ладогармоническую определенность.

Работая над полифонией, исполнитель очень часто встречается с фактурой, представляющей собой мелодические и гармонические фигуры, нередко секвентного строения. Многие прелюдии Баха, которые исполняются баянистами, имеют такую фактуру. Достаточно

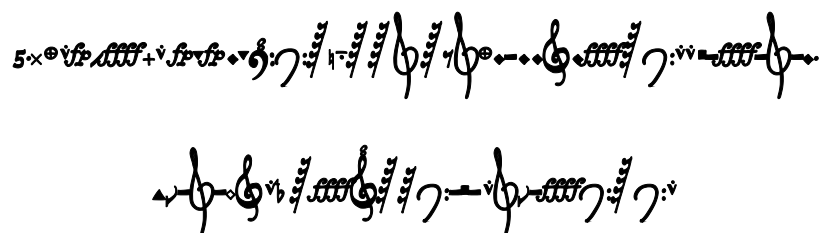
назвать прелюдии до минор, Ре мажор, ре минор из I тома "Хорошо темперированного клавира", большую органную Прелюдию и фугу ля минор и многие другие.

Простейший случай скрытого голосоведения представляет собой тема фуги из органной Токкаты и фуги ре минор.

Нередко в скрытый мелодический голос складываются звуки мелодии, находящиеся на метрически опорных - сильных и относительно сильных - долях. При этом, являясь более простым, чем основная явная мелодия, скрытый голос представляет собой нисходящую, а реже восходящую постепенную последовательность. Примерно по такому принципу образуется скрытое голосоведение в Прелюдии до минор из I тома "Хорошо темперированного клавира", где явно угадывается такие голоса:

При ходах мелодии на интервалы большие, чем целый тон, очень часто возникает скрытое голосоведение. Происходит это в тех случаях, когда звук, покинутый скачком, оставляет след в памяти до тех пор, пока мелодическое движение не придет к звуку, соседнему с ним. Благодаря этому мелодии, в которых возникают скачки, и воспринимаются как постепенно расщепляющиеся: покинутые скачком звуки связываются на расстоянии и образуют скрытый голос внутри одноголосия. Часто такое расщепление бывает очень интенсивным, а число скрытых голосов доходит до трех или четырех. Ярким примером является часто исполняемая на баяне фуга до-минор из I тома "Хорошо темперированного клавира".

Скрытое голосоведение можно обнаружить почти во всех полифонических произведениях старых мастеров, включаемых обычно в репертуар баянистов.



Полифония воспринимается как таковая лишь при условии четкого расслоения фактуры. Зачастую исполнитель сталкивается со значительными трудностями. Прежде всего это связано с конструктивными особенностями инструмента, на котором не только невозможно «динамическое выделение отдельных голосов», но и, как мы знаем, низкий голос значительно превалирует над верхними.

Основные возможности баяниста скрыты в искусстве артикуляции и расслоения голосов. Создания звуковой перспективы (то есть многоплановости) можно добиться только используя все многообразие артикуляционных средств.

Рассмотрим несколько способов при помощи которых на баяне можно добиться своеобразного расслоения голосов, делать их более рельефными относительно друг друга.

1. Способ штриховой разности.

Давно замечено, что менее всего голоса прослушиваются, если они полностью совпадают ритмически и артикуляционно. Но стоит голоса проартикулировать по-разному, как, они начинают звучать более рельефно. Голос, исполняемый *legato*, в таких случаях выделяется больше по сравнению с голосом, исполняемым *nonlegato* или *staccato*.

Увеличение разницы в артикуляции (то есть увеличение несовпадающих межтоновых цезур в голосах) приводит не к выделению

какого-либо одного голоса, а к их расслоению, приобретению различной темброво-динамической окраски. В этом случае выделяются оба голоса, которые приобретают черты самостоятельных мелодических линий. И здесь играют роль два фактора.

Первый - это особенность звукообразования на баяна. Голос, исполняемый *legato* (допустим, нажимом, мягко), теряет острую атаку, так как при такой работе клапанов воздух приводит стальные язычки ("голоса") в колебательное движение постепенно. Другой голос, исполняемый *staccato*, возникает упруго, скачкообразно, он обладает острой атакой, и каждый тон здесь как бы акцентируется.

Таким образом, оба голоса получают некоторые динамические преимущества друг перед другом. Первый динамичен за счет количественного сгущения, второй - за счет более яркой атаки. В этом заключается первый секрет достижения темброво-динамической окраски.

Второй фактор связан с психологией нашего внимания. Особое значение имеет для привлечения внимания контраст между раздражителями. Раздражение более длительное замечается легче, если оно дается среди кратковременных раздражителей. Однако специальные опыты показывают, что внимание вызывается иногда очень слабыми, но значимыми в данный момент раздражителями и не привлекается действующими в этот же момент более интенсивными (по физическому характеру) раздражителями. К первой группе причин относится новизна (необычность) раздражителя.

Голос, исполняемый *staccato*, можно уподобить мигающему свету маяка, который раздражает сетчатку нашего глаза значительно сильнее и на более далеком расстоянии в сравнении с постоянным источником света такой же силы. Здесь заключен второй секрет достижения

темброво-динамической окраски. Постоянная смена артикуляционных штрихов и приемов психологически подкрепляет впечатление тембровой окрашенности голосов.

Способ штриховой разности можно использовать во всех возможных случаях.

2. Использование разных способов туше. Способ штриховой разности позволяет выделить голоса при помощи штрихов. Часто же мы сталкиваемся с задачей, когда необходимо противопоставлять друг другу одинаковую категорию связности, но исполненную различной манерой. Иначе говоря, когда в двух голосах штриховые обозначения совпадают, но эти голоса необходимо друг другу противопоставить. На помощь здесь может прийти еще более утонченный способ окраски голосов, основанный на применении различных способов туше.

Используя различные способы туше, можно придать разную окраску голосам. Верхний голос можно играть staccato способом удара, два других - тоже staccato, но используя способ туше "толчок" (только пальцами, без участия меха).

Имея навыки и опыт, можно использовать различные способы туше в трех-, четырехголосной фактуре.

6. Способы выделения мотива (темы, голоса)

Мы уже говорили, что в целом в полифонии все голоса имеют одинаково важное значение, однако все это не исключает главенства в какие-то моменты одного из голосов. Кроме того, в полифонии часто необходимо выделить, подчеркнуть вступление темы или, скажем, вступление голоса (особенно среднего), который на какое-то время умолкал и т.д. С этой целью можно использовать следующие способы:

1. Способ, при котором теме (мотиву) присваивается своя особая артикуляционная характеристика, определенная штриховая окраска которая на протяжении всего произведения сопровождает эту тему (мотив). Если она достаточно ярка и характерна в сравнении с окружающим материалом, то служит своеобразным паролем, пропуском для нашего слуха, позволяющим везде распознать эту тему (мотив), независимо от ее местонахождения - в первом, втором, третьем и т.д. голосах.

Как видим, в артикуляционном отношении окраска темы весьма разнообразна. Тема делится на два мотива. Первый - легкий, воздушный и вместе с тем очень динамичный, задающий движение и импульс теме. Второй - певучий, более тяжеловесный, пытающийся приостановить заданное первым мотивом движение. Первый мотив исполняется штрихом *staccato*, второй - *legato*. Как переход, мостик между ними - опорное си-бемоль, исполняемое *non legato*.

Такое яркое, разнообразное штриховое решение позволяет хорошо узнавать тему независимо от ее расположения. Важно только добиться, чтобы такая артикуляция выдерживалась всегда, несмотря на определенные аппликатурные и другие трудности.

2. Агогическое выделение темы (мотива). Как известно, каждая тема, фраза, мотив имеют сильное и слабое время. Сильное время(его еще называют тяжелым) отмечается некоторым утяжелением темпа (едва заметной "оттяжкой"), а слабое время - некоторым ускорением ("сдвигом"). Сложность исполнения здесь заключается в том, что такие "оттяжки" и "сдвиги" должны компенсировать друг друга, благодаря чему общий темп и течение музыки не нарушается.

Сильное (тяжелое) время, как мы сказали, исполняется с некоторой "оттяжкой" темпа. В этом случае происходит как бы акцентирование

внимания слушателей на сильном времени, то есть его выделение. Таким способом можно выделить вступление темы (фразы, мотива): в этом случае оно рассматривается как тяжелое время и отмечается агогическим акцентом. Как конкретно выполняется этот прием? Перед вступлением темы исполнитель делает чуть заметное отклонение ("оттяжку") темпа и нужный голос отделяет от предыдущего материала едва заметной цезурой.

3. Способ выделения темы сменой направления движения меха.

Каждая смена движения меха на баяне воспринимается как смена дыхания, а звуковой материал, на котором начинается новое (очередное) движение меха – подчеркивается. Исключение составляют особые способы смены меха, когда исполнителю необходимо именно "упрятать", сгладить эту смену, но это уже особые случаи.

Таким образом, желая подчеркнуть каждое новое вступление темы (имитации), исполнитель и педагог могут достичь желаемого результата, наряду с другими средствами, и за счет смены движения меха.

Вообще в экспозиции некоторых фуг можно так рассматривать смену направления движения меха, что каждое проведение темы будет приходиться на одно движение меха. Тогда каждому проведению темы в новом голосе будет соответствовать свое дыхание, и каждое вступление темы будет подчеркиваться сменой направления движения меха.

4. Выпуклая артикуляция и фразировочная динамика главного элемента фактуры.

Предположим, что какой-то один голос из четырех нам нужно выделить. Попробуем визуально "расслоить" эти голоса и для каждого поставить наиболее характерные динамические, агогические и фразировочные оттенки. Можно отдать предпочтение какому-либо голосу. И тот голос, в котором будут выполняться все эти оттенки, будет

звучать ярче, будет выделяться, так как наиболее характерные, выразительные моменты в нем будут подчеркиваться, а в других - ступшеываться.

Таким образом возможно выделить любой из голосов. Остается добавить, что такие оттенки должны исполняться очень тонко, не нарушая общего движения музыки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Понятно, что каждое новое произведение должно содержать для исполнителя нечто новое по своей структуре, а также и в художественно-выразительном смысле. Но такая новизна должна восприниматься студентом как последующая ступень в сравнении с той, на которой он находился ранее. Именно последовательное движение даст самый высокий качественный результат.

В полифоническом произведении мы настолько обращаем внимание на склад, фактуру, те особенности, которые отличают его от произведения гомофонного склада, что порой забываем о главном. Ведь полифонический склад не может всецело определять собой все музыкальное произведение, и каждое полифоническое произведение является, прежде всего, сочинением определенного композитора со всеми особенностями его стиля.

Конечно, определенные трудности и специфические особенности исполнения полифонии требуют особого внимания, знаний и специальной методики работы. Но иногда эта специфика поглощает все наше внимание, и мы уже не углубляемся в смысл самого произведения. Хорошо, если произведение это исполнено так, что ясна его форма, слышны все голоса, но при этом никогда нельзя забывать о степени глубины раскрытия художественного образа.

Качественное исполнение полифонического произведения зависит как от намерений самого исполнителя-баяниста, так и от особенностей и возможностей инструмента. Успешно решать эти ответственные задачи обязан помочь исполнителю педагог, вполне обладающий необходимым

запасом теоретических знаний и практических навыков, а также владеющий методикой работы баяниста над полифоническими произведениями.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне. – М., 1980.
2. Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне. – М., 1960.
3. Браудо И. Артикуляция. – Л., 1973.
4. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. – Л., 1976.
5. Власов В. Исполнение полифонических произведений на баяне. – Одесса, 1979.
6. Егоров Б. К вопросу о систематизации баянных штрихов // Баян и баянисты. Вып. 6.-М., 1988.
7. Липс Ф. Искусство игры на баяне. Изд. 2-М., 1998.
8. Оберюхтин М. Проблемы исполнительства на баяне. – М., 1989.
9. Ровенко А. Ведущий голос в полифонии // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. – м., 1976.
10. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления// Полифония: Сборник статей. – М., 1975.

