Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

В. Г. Дорохін

Вивчення поліфонії в класі акордеона: питання теорії та практики

Рекомендовано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів, у яких здійснюється підготовка педагогічних працівників

Ніжин
2012

УДК 378.147:786.8 (075.8)
ББК 85.375 р
Д69

Гриф надано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України
Лист від 20.03.12 р. № 1/11-3591

Рецензенти:

Москаленко В. Г., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії, історії виконавства та музичної педагогіки Національної музичної академії імені П. І. Чайковського;

Семешко А. А., заслужений діяч мистецтв України, професор інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова, академік Петровської академії наук та мистецтв;

Черепанін М. В., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецтвознавства та акордеонного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника

Дорохін В. Г.

Д69 Вивчення поліфонії в класі акордеона: питання теорії та практики : навч. посіб. / В. Г. Дорохін. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2012. – 101 с.

ISBN 987-617-527-044-8

У посібнику висвітлено основні аспекти вивчення поліфонії в класі акордеона в контексті підготовки майбутнього вчителя музики. Матеріал посібника спрямований на формування у студентів цілісного та органічного осягнення закономірностей поліфонічного стилю, усвідомлення його універсального статусу та забезпечення навчального процесу. Мета посібника – забезпечити максимальну інтенсифікацію процесу осягнення поліфонічної музики, прискорити формування необхідних умінь та навичок утілення її на «готовому» акордеоні, забезпечити цілеспрямований розвиток художнього мислення студентів.

Для студентів, магістрів та викладачів вищих навчальних закладів, а також для викладачів спеціальних музичних відділів навчальних закладів I–II рівня акредитації та дитячих музичних шкіл.

УДК 378.147:786.8(075.8)
ББК 85.315р

© В. Г. Дорохін, 2012
© НДУ ім. М. Гоголя, 2012

ISBN 987-617-527-044-8

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА 5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ НАВЧАННЯ ПОЛІФОНІЇ 8
1.1. Понятійний апарат 8
1.2. Поліфонія у вихованні музиканта 11
1.3. Фактор інструментарія 12
РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЇ В КЛАСІ АКОРДЕОНА 16
2.1. Загальні методичні рекомендації 16
2.2. Вивчення поліфонії в класі акордеона 17
2.3. Приховане голосоведення 21
2.4. Контрольні питання і завдання 22
ДОДАТКИ 24
Додаток 1. Основні відомості про походження певного поліфонічного жанрового напрямку 24
Додаток 2. П'єси (у перекладі для «готового» акордеона В.Г.Дорохіна) 26
Й.С.Бах. Арія (F – dur) 27
Й.С.Бах. Арія (f – moll) 28
Й.С.Бах. Арія (g – moll) 29
Й.С.Бах. Арія (e – moll) 30
Й.С.Бах. Арія (F – dur) 31
Й.С.Бах. Ніжна мелодія (f – moll) 32
Й.С.Бах. Арія (C – dur) 34
Й.С.Бах. Арія (g – moll) 35
Й.С.Бах. Арія (Es – dur) 36
Й.С.Бах. Буре (F – dur) 38
Й.С.Бах. Менует (G – dur) 39
Й.С.Бах. Менует (g – moll) 40
Й.С.Бах. Менует (g – moll) 41
Й.С.Бах. Менует (a – moll) 42
Й.С.Бах. Менует (d – moll) 43
Й.С.Бах. Менует (c – moll) 44
Й.С.Бах. Менует (B – dur) 45
Й.С.Бах. Хорал (F – dur) 46
Й.С.Бах. Полонез (g – moll) 47
Й.С.Бах. Полонез (g – moll) 48
Ф.Е.Бах. Полонез (g – moll) 49
Й.С.Бах. Сарабанда (a – moll) 50
Й.С.Бах. Сарабанда (a – moll) 51
В.Ф.Бах. Ламенто (e – moll) 53

Й.С.Бах. Жига (F – dur) 55
Й.С.Бах. Жига (g – moll) 56
Ф.Е.Бах. Афетуозо (e – moll) 57
В.Ф.Бах. Алегро (g – moll) 58
В.Ф.Бах. Алегро (a – moIl) 60
Й.С.Бах. Прелюдія мі мажор (E – dur) 62
В.Ф.Бах. Фуга (D – dur) 72
Й.Пахельбель. Фуга (C – dur) 74
Й.Альбехтсберг. Фуга (G – dur) 78
Ю.Шишаков. Прелюдія та фуга (d – moll) 84
Фуга 87
Д.Бартон. Токата і фуга (d – moll) 90
В.Бойс. Фантазія та фуга (d – moll) 96

ЛІТЕРАТУРА 100

ПЕРЕДМОВА

Розвиток сучасної системи освіти зумовлює потребу вдосконалення методів професійної підготовки фахівця мистецького напрямку. Професія вчителя музики має поліфункціональні риси, які узагальнюють його теоретичну та виконавську підготовку. Відомо, що пізнання мистецьких явищ відрізняється певною специфічністю. Особливої актуальності в музичній педагогіці набувають способи, здатні забезпечити цілісне та адекватне пізнання музичних явищ. Звуковим образам музичного твору притаманна особлива багатозначність, що ускладнює процес їх усвідомлення. Тому пріоритетного значення набувають методики, що забезпечують спрямованість навчального процесу як на пошуки смислу того, що вивчається, так і на здобуття певної суми знань, умінь та навичок.

У практиці музично-виконавської підготовки визначився ряд жанрово-стильових напрямків, яким притаманний певний художньо-когнітивний потенціал. Усвідомлення універсального статусу феномену поліфонічного стилю в процесах становлення та розвитку музичної культури обумовлює формування у студентів цілісного та органічного осягнення його закономірностей.

У сучасній музичній практиці питання адекватного відтворення виконавцем авторського задуму є одним із найважливіших. У цьому контексті розуміння поліфонічного стилю вважається важливим фактором вияву специфічності художнього мислення митця. З моменту виокремлення виконавства у самостійний вид художньої діяльності актуальність вивчення принципів організації поліфонії зумовлює його пріоритетність в інструментально-виконавській практиці і перебуває у центрі уваги як музикантів-виконавців, так і музикантів-педагогів.

Накопичення музично-виконавських уявлень поліфонічного репертуару розглядається як одна з основ сприймання різноманітних музичних творів, процесів пізнання та оцінки художніх явищ, орієнтиром у пошуках стилевідповідних виражальних засобів та прийомів, необхідних для створення інструментально-виконавської інтерпретації.

Процес становлення (формування) навичок виконання поліфонії у свідомості особистості носить індивідуальний характер. Разом із тим пізнання методики оволодіння специфічними виконавськими прийомами має загальні закономірності, врахування яких забезпечить ефективність навчально-пізнавальної діяльності студентів. Саме ці закономірності є *предметом* розгляду даного посібника.

У системі музичної освіти навчання на акордеоні посідає значне місце. Цей інструмент має широкі технічні можливості. Вивчення та застосування на ньому різноманітних засобів виразності дає простір для розвитку музичних здібностей студентів.

Розвиток поліфонічного мислення у студентів-акордеоністів набуває особливої актуальності у зв'язку з поліфонічністю майже всієї акордеонної музики, оскільки приклади виконання на акордеоні чистої монодії достатньо

рідкісні. Власне поліфонічні твори і ставлять такі завдання в найбільш чистому вигляді, без вирішення яких виконання втрачає основу своєї виразності.

Відомо, що наявність виборної клавіатури на акордеоні надає можливість виконання значного кола клавірної, фортепіанної та органної музики майже без змін при перекладі. Але до цього часу в Україні однією із найгостріших залишається проблема придбання готово-виборних акордеонів. У той же час недостатність у музичних навчальних закладах поліфонічного репертуару для «готового» акордеону та необхідного методичного забезпечення призводить до того, що у процесі педагогічної діяльності викладачі стикаються з великими труднощами у розкритті технології формування художньо-пізнавального досвіду в учнів-акордеоністів. *Актуальність* даного посібника полягає у розгляді питань, пов'язаних із вивченням поліфонії на акордеоні з готовою лівою клавіатурою.

Мета посібника – забезпечити максимальну інтенсифікацію процесу осягнення поліфонічної музики, прискорити формування необхідних умінь та навичок втілення її на «готовому» акордеоні, забезпечити цілеспрямований розвиток художнього мислення студентів. Відповідно до цього *основою* роботи над посібником стали такі положення:

- забезпечити студентів знаннями з основ поліфонії;
- закласти методологічні й теоретичні основи для вивчення поліфонії у класі основного музичного інструмента;
- сформувати основні засади для набуття умінь та формування навичок виконання поліфонічних творів на акордеоні з готовою лівою клавіатурою;
- створити репертуарний фонд із творів поліфонічної музики для «готового» акордеона;
- забезпечити готовність студентів-акордеоністів до самостійної роботи з поліфонічними творами.

Реалізація даних положень у навчальній практиці дозволить, на думку автора, у найкоротші терміни сформувати у студента розуміння особливостей поліфонічної музики, навчити його найважливішим прийомам втілення поліфонічної фактури на «готовому» акордеоні, закласти підґрунтя для становлення виконавського досвіду. Впровадження зазначених положень у практику навчання допоможе активізувати самостійну роботу студентів.

Мета посібника визначила *структуру* його змісту, який поділено на **два розділи.** Розділи посібника охоплюють широке коло питань, пов'язаних із сприйманням, осягненням та відтворенням поліфонічних творів на «готовому» акордеоні.

Розвиток виконавських умінь студента значною мірою залежить від засвоєння матеріалу на теоретичному рівні. Тому **перший розділ** «ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ НАВЧАННЯ ПОЛІФОНІЇ» включає понятійний апарат, у якому надані загальні відомості про поліфонію, її види та жанри тощо. Виконання поліфонічних творів на акордеоні вимагає певної пристосованості до особливостей інструмента. Саме у цьому контексті представлений у теоретичному розділі порівняльний

аналіз старовинних клавірних інструментів і акордеона сприятиме стилістичному підходу до навчання поліфонії у класі акордеона.

Суттєво полегшити засвоєння студентами необхідних знань, умінь та навичок виконання поліфонічних творів на акордеоні може матеріал д**ругого розділу** «МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЇ В КЛАСІ АКОРДЕОНА». Особливістю даного розділу є висвітлення методичних порад у поєднанні з їх теоретичним обґрунтуванням. Іформація, засвоєна на теоретичному рівні, має допомогти студентам ефективно вирішувати практичні завдання у подальшій професійній діяльності.

Традиційними формами контролю теоретичних знань музиканта-виконавця є поточний контроль у процесі індивідуальих занять та семестровий зріз знань у вигляді колоквіуму. Використання контрольних питань і завдань, спрямованих на формування у студентів цілісного та органічного осягнення закономірностей поліфонічного стилю у курсі «Основний музичний інструмент», посилює інтелектуальну спрямованість дисципліни, урізноманітнює форми контролю й самоконтролю, надає можливість точніше діагностувати рівень теоретичних знань студентів з проблем вивчення поліфонії тощо.

Одне з головних завдань акордеонного навчання пов’язане з формуванням уміння не тільки розуміти, але і відтворювати зміст музичного твору. Цілісності та осмисленості у роботі надасть інформація стосовно походження певного жанрового напрямку та музичний матеріал (у перекладі для «готового» акордеона), запропонований у ДОДАТКАХ. Акцентуючи увагу на певних елементах поліфонічної фактури у нотному тексті, добір різноманітних музичних творів дозволяє закріплювати знання, прийоми та навички виконання поліфонії на акордеоні. Поліфонічні твори різних авторів у перекладі для «готового» акордеона скомпоновано за принципом поступового фактурного та технічного ускладнення. У доборі творів найважливішими критеріями виступили жанрове різноманіття, змістовність, дохідливість та яскравість музичного образу. Повідомлення щодо знаків артикуляції, основних аплікатурних принципів, спеціальних знаків з музичної термінології, що зустрічаються у нотних текстах, має забезпечити продуктивність самостійної роботи студента.

Запропоноване структурування змісту посібника підкреслює найважливіші аспекти навчання поліфонії у процесі виконавської підготовки, а представлений поліфонічний репертуар дозволяє вирішувати навчальні завдання на теоретичному, технологічному та художньому рівнях.

Матеріали посібника призначені для практичного застосування в курсі основного (або спеціального) музичного інструмента (акордеон), спецкурсах із проблем фахової підготовки музиканта-педагога, педагогічній практиці студентів. Але, припускаючи варіативність змістовного наповнення, наведені зразки поліфонічного репертуару акордеоніста придатні для використання в музично-педагогічній практиці навчальних закладів різних напрямків.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ НАВЧАННЯ ПОЛІФОНІЇ

1.1. ПОНЯТІЙНИЙ АПАРАТ

Агогіка (від грец. agoge – відведення, віднесені) – в музичному виконавстві один із засобів художньої виразності, що полягає в невеликих відхиленнях від основного темпу твору (уповільнення, прискорення), які не фіксуються в нотах. Агогічні позначення пов'язані з фразуванням і артикуляцією, а також із музичною динамікою. Такі агогічні позначення, як ***ad libitum*** (за бажанням), ***piacere*** (вільно), ***capriccioso*** (капризно, химерно) та ін., допомагають повніше і яскравіше розкрити характер і зміст музичного твору. Ці темпові відхилення зазвичай застосовуються в невеликих музичних побудовах. Особливо часто агогічні відхилення зустрічаються в творах композиторів-романтиків. Термін «агогіка» введений у музикознавство Х.Ріманом у 1884 р.

Акцент – наголос на відомих тактах або нотах музичної фрази, підкреслення звуку або акорду шляхом його посилення, ритмічного продовження, агогіки, зміни гармонії, тембру, напряму мелодичного руху тощо. Крім цих різновидів, можна навести й інші «компенсаторні» варіанти акценту:

- перерва у звучанні перед тоном (або співзвуччям) часто призводить до акцентованого його сприйняття;

- ритмічне призупинення (агогічна «відтяжка») перед тоном або будь-якою іншою структурою порушує інерцію руху і акцентує тим самим увагу на подальшому звучанні. Різні способи акцентування можуть застосовуватися залежно від виконавської інтерпретації і можливостей музичного інструмента.

Диференціація (від лат. «різниця», «відмінність») – поділ, розчленування цілого на якісно відмінні частини.

Жанр (музичний**)** – багатозначне поняття, що характеризує роди й види музичної творчості у зв'язку з їхнім походженням, умовами виконання і сприйняттям. Музичний жанр є одним із найважливіших засобів художнього ототожнення і може розглядатися в більш широкому і більш вузькому аспекті. У більш широкому говорять про оперний, симфонічний, камерний жанри тощо. У більш вузькому розрізняють жанри ліричної і комічної опери; симфонії і симфонієти; арії, аріозо, каватина і т.д. **Основні поліфонічні жанри:** ***сарабанда, арія, менует, прелюдія, полонез, інвенція, фуга, фугато, фугета, аффеттуозо, токката, ламенто, хорал, хоральна прелюдія*** тощо.

Імітація (від лат. «наслідування») – проведення однієї і тієї самої теми по черзі в різних голосах, частіше на різній висоті. Імітація вважається точною, якщо тема повторюється повністю, і неточною за наявності деяких змін у ній. Прийоми

імітаційної поліфонії різноманітні. Можливі імітації в ритмічному *збільшенні* або *зменшенні*, коли тема переноситься в інший голос і тривалість кожного звуку збільшується або зменшується. Зустрічаються імітації у *зверненні*, коли висхідні інтервали звертаються у спадні, і навпаки.

Форма, в якій тема повторюється без змін, називається **каноном** (від грец. «правило», «норма»). У каноні наслідуванню піддається не тільки тема, але і її продовження. У формі канону пишуться самостійні п'єси.

Інструментовочні відтінки – певне забарвлення звуку чи всієї фактури, пов'язане із застосуванням того чи іншого регістра на двох по-різному регістрованих клавіатурах.

Контрапункт (лат. punctum contra punctum, punctus contra punctum – нота навпроти ноти, буквально – точка проти точки) – одночасне поєднання двох або більше самостійних мелодійних голосів. «Контрапунктом» також називали музично-теоретичну дисципліну, що займається вивченням контрапунктичних композицій (тепер поліфонія).

Поліфонія – один із найважливіших виразних засобів музики, що ґрунтується на одночасному звучанні декількох самостійних голосів (від грец. poly – «багато», phone – «звук», тобто багатоголосся). Винятково широке поширення поліфонічний стиль одержав у середньовіччя (особливо в хоровій музиці). Зусиллями багатьох поколінь композиторів відпрацьована багата різноманітна техніка поліфонічного викладу. Існує два види поліфонії: **імітаційна** і **неімітаційна**:

1) ***імітаційна*** поліфонія заснована на почерговому (тобто різночасовому) проведенні в різних голосах однієї і тієї самої мелодійної побудови (теми), яка, таким чином, імітується іншими голосами;

2) ***неімітаційна*** поліфонія заснована на одночасному поєднанні мелодійних ліній, які різняться між собою. Відмінність голосів звичайно пов'язана з тим або іншим ступенем їх контрастування (тому неімітаційну поліфонію іноді називають контрастною). Якщо ж у неімітаційному багатоголоссі споріднені між собою голоси не контрастують, а виконують різні варіанти однієї і тієї самої мелодії, то виникає підголосочна поліфонія. ***Підголосочна*** поліфонія – форма російської, української, білоруської народної багатоголосної пісні. Так, при хоровому співі відбувається відгалуження від основного наспіву пісні і утворюються самостійні варіанти мелодії – підголоски. У кожному куплеті звучать нові красиві поєднання голосів. Вони, сплітаючись між собою, то розходяться, то знову зливаються воєдино з голосом заспівувача.

Прийом «вісімки» (термін, запропонований І.Браудо) полягає у більш зв'язному виконанні дрібних тривалостей на фоні продовжених, які вимовляються роздільно. У той же час, вміло оперуючи мірою скорочуваності або продовженості тонів у поліфонічній фактурі, виконавець може впливати на зміст музичної

інтонації в кожному з голосів. Використовуючи даний прийом, можна створювати ефекти акцентованості та різної міри напруженості звучання.

Приховане голосоведення – голосоведення, для якого характерна мелодійна зв'язаність окремих звуків на відстані в одноголосних лініях, що створює ніби хід другого голосу. Як правило, це мелодія, побудована на широких інтервалах. Вона не сприймається нами як стрибкоподібна, а ніби розшаровується на два голоси (можлива і більша кількість «прихованих» голосів) і створює багату поліфонічну тканину із затриманнями звуків, їх оспівуваннями тощо.

Ритм – чергування і співвідношення довгих і коротких долей та акцентів; один із трьох основних елементів музики, поряд з мелодією і гармонією, часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз, не пов'язана з їхнім висотним положенням. Засобом вимірювання ритму є метр.

Синкопа – розбіжність ритмічного та метричного акцентів (коли нота була взята на слабкій долі і продовжує звучати на сильній долі). У результаті цього акцент сильної частки долі зміщується на слабку, ритмічний і метричний акценти не збігаються. Синкопа може бути як усередині одного такту, так і між тактами, тобто взяли ноту в одному такті, а її звучання триває в наступному. Досить часто зустрічаються обидва види синкоп, їх називають "основними" синкопами.

Стретта (від італ. stretta, stretto, від stringere – стискати, зменшувати, скорочувати; від англ. gedrongt – стисло, тісно, стисле проведення) – імітаційне проведення поліфонічної теми.

Терасоподібна динаміка характерна для інструментів з постійним тембродинамічним ладом (клавесин, орган). На акордеоні може досягатися раптовим посиленням або послабленням гучності з послідовним постійним його утриманням за допомогою умілого використання ведення міха.

Транскрипція (від лат. transcpiptio – переписування) – це вільна переробка завершеного музичного твору. Вона є творчим перетворенням фундаментальних основ музичного твору: ладової варіантності тематизму, збагачення гармонії, насичення фактури елементами поліфонії, переосмислення композиційної структури. Відмінність транскрипції від перекладання полягає і в тому, що першоджерелом для транскрипції може послужити твір, написаний для того самого інструмента. Транскрипція існує паралельно з оригіналом як самостійний твір, а автор транскрипції є повноправним співавтором творця оригіналу.

Метр є умовою сприйняття ритму. Метр – акцентна сторона ритму (співвідношення звуків за важкістю, легкістю). В музиці метр виражається через розмір, а синтаксис співвідноситься з розміром як сумірність мотиву і такту. Існують наступні види розміру: простий, складний, змішаний і змінний.

Фактура (від лат. factura – обробка, роблення) в музиці – конкретний звуковий образ твору. Це самий склад музичної тканини, сукупність її елементів. Компоненти фактури: тембр, регістрові положення, голосоведення та ін.

Цезура в музиці – межа між частинами, розділами, побудовами музичного твору. Поряд з іншими факторами цезура (в музиці) забезпечує сприйняття членування твору, його структури. Спеціальних знаків для позначення цезур (у музиці) не існує. Про їх місцезнаходження дозволяють судити фразіровочні ліги. У ряді випадків цезури збігаються з перервами у звучанні (паузами); вони завжди виникають після мелодійної і гармонійної каденції, після зупинки на довгому звуці, в момент переходу від ритмічної фігури до її повторення тощо. Значущість («глибина») цезури пропорційна масштабам побудов і ступеня їхньої завершеності. У ряді випадків можливе різне тлумачення місця розташування і глибини цезури.

1.2. ПОЛІФОНІЯ У ВИХОВАННІ МУЗИКАНТА

Найважливішим завданням у навчанні музиканта є формування і розвиток музичного мислення, тобто усвідомлення конструктивно-логічних принципів організації матеріалу і проникнення у виразно-смислову суть музичних інтонацій.

Неодмінною умовою всебічного розвитку музиканта будь-якої спеціальності є прилучення його до світу поліфонічної музики. Нагадаємо, що поліфонією вважается музика з такою фактурою, в якій голоси мелодично самостійні і більшменш рівноправні за своїм значенням.

Виховання мислення і слуху в поліфонічному аспекті є надзвичайно важливим фактором для вивчення музичних творів будь-якого стильового напряму. Значною, а можливо, і найбільшою складністю у виконанні поліфонічного твору є необхідність тримати під контролем слуху звучання горизонталі і вертикалі, «висвітлювати» найбільш значущі елементи музичної тканини і, нарешті, узгоджувати всі прийоми у створенні драматургічної цілісності. Рівнозначність усіх голосів у створенні художнього цілого твору вимагає від акордеоніста мислення, здатного прослідкувати багатоплановість розвитку музичного матеріалу у його послідовності розгортання, а як наслідок – усвідомити і донести до слухача красу конструкції.

За авторитетною думкою багатьох відомих музикантів-педагогів, саме в процесі вивчення поліфонічного твору найбільш комплексно приділяється увага розвитку емоційних можливостей та інтелектуальних здібностей музиканта-виконавця. Адже відомо, що у процесі виконання ці дві сторони мислення повинні діяти узгоджено, доповнюючи одна одну.

Для того щоб краще орієнтуватися в поліфонічній фактурі різних стилів, потрібен ґрунтовний теоретичний і практичний аналіз творчості майстрів контрапункту. Наприклад, мова музичних творів Й.С.Баха така, що без активної участі інтелекту неможливі ні її вивчення, ні виразне виконання. Клавірна спадщина великого майстра має не тільки високу художню, але і неперевершену методичну цінність, у якій прокладений послідовний шлях розвитку поліфонічного мислення і вдосконалення виконання поліфонічних творів.

Ґрунтовна теоретична оснащеність надає молодому музиканту можливість глибокого і професійного проникнення в образний лад і стиль музики, але найбільшу користь виконавець отримує від «перекладу» теоретичних понять у виразно-смислові завдання, а потім і в конкретно виконавські прийоми. Поза цим зв'язком виконання носитиме поверхневий характер.

1.3. ФАКТОР ІНСТРУМЕНТАРІЯ

Розповсюджену серед педагогів думку щодо безпосередньо емоційного інтуїтивного сприйняття поліфонічної музики можна вважати цілком резонною, але за умови, що вона доповнюється вимогою суворого дотримання усіх стилістичних принципів виконання, а також тембро-динамічних можливостей інструментів, для яких вона була написана.

Питання, яке завжди є актуальним, полягає в наступному: як виконувати на акордеоні поліфонічну музику і, перш за все, написану більш ніж 200 років тому. Очевидно, що і тепер наші знання про неї приблизні і у цій сфері існує цілий ряд спірних і невирішених проблем.

Однією з умов розв'язання низки проблем виконання клавірних творів на акордеоні є знання устрою стародавніх клавішних інструментів, способів звуковидобування, діапазону, характеру звучання, а також принципової різниці між ними. Це допоможе уявити ті конкретні умови, в яких функціонувала старовинна музика, і полегшить пошуки таких виконавських утілень на сучасному акордеоні, які б не суперечили первісному задуму композитора.

Спробуємо зазирнути за куліси історії і ближче познайомитися з інструментами, що цікавлять нас найбільше.

Простота й універсальність клавішно-струнних інструментів (клавікорда і чембало (клавесина)) дозволила їм стати найпопулярнішими у світському музикуванні того часу. Навіть більшість органних п'єс могла виконуватися (і виконувалася) на клавішно-струнних інструментах. Слід відмітити, що знаменита Пассакалія до-мінор Й.С.Баха, яку ми звикли чути в органному виконанні, самим автором призначалася для двохмануального чембало з педальною клавіатурою. Для практичних занять органістів також, як правило, використовувалися клавішно-струнні інструменти, оскільки використання церковних органів з навчальною метою допускалося тільки в особливих випадках.

Устрій клавікорда дуже простий. Це невеликий інструмент із тихим звучанням. До кожної клавіші кріпився вертикальний стрижень – тангент. Коли музикант натискував на клавішу, тангент піднімався і вдаряв струну знизу, щільно прилягаючи до неї увесь час, поки клавіша була натиснута. Залежно від того, на яке місце струни припадав удар, відтворювався звук тієї чи іншої висоти, одночасно струна притискалася у певному місці і звучав відповідно

тільки певний відрізок струни, а отже, голосність звучання інструмента була відносно невеликою.

З появою багатохорного, одно- чи двохмануального педального клавікорда були досягнуті відносна повнота і темброве багатство його звучання[1]. Цей інструмент мав два мануали (нижній – висувний) – це ніби два самостійних клавікорди; крім того, педаль – як окремий великий чотирихорний клавікорд обсягом у дві октави. Посиленню звучання сприяло вдосконалення резонансної деки.

Звучанню цього інструмента були властиві теплота і м'якість. У тихих динамічних межах, якими була обмежена сила звуку клавікорда, здійснювалися наростання, згасання, ефекти сфорцандо, ясно прослуховувалися окремі звуки в акорді, здійснювалася індивідуальна динаміка кожної лінії при виконанні поліфонії, а також тактильна вібрація. Існує припущення, що саме подібні педальні клавікорди були в будинку Й.С.Баха.

Досить сильним інструментом, на відміну від клавікорда, був клавесин, який мав яскравий і блискучий звук, що інколи дозволяло йому збирати велику слухацьку аудиторію. Про нього Ванда Ландовська пише: «... іноді раптові обороти просто не можуть обійтися без клавесина з його тонкими уколами яскраво сяючих звуків. Мальовничість цієї музики ... вимагає регістрів клавесина з його таємничим гудінням і з усім багатством гри і звукових комбінацій».

На клавесині при натисканні на клавішу за бажанням виконавця можуть бути приведені до руху від однієї до чотирьох струн, але вже не ударом, як у клавікорді, а шляхом защипування струни шматком гусячого пера або шкіри. Деякі інструменти клавесинового типу мають дві клавіатури і, відповідно, декілька наборів струн. У реальному звучанні виконується, як написане (мають назву (восьмифутового регістра – 8); звучання октавою вище (чотирифутового – 4); набір, що звучить октавою нижче (шістнадцятифутовий регістр – 16)). За бажанням виконавця регістри можуть бути включені як кожен окремо, так і всі разом. Характер звуковидобування (порівняно із клавікордом) не дає можливості впливати на гучність звуку, проте дає більш яскраве, дзвінке, багате на високі обертони сріблясте звучання. Клавесинова гама звучання є цільною, спрямованою від урочисто-легких басів до світлих, блискучих верхів. Ця гама додає яскравого індивідуалізованого тембро-динамічного забарвлення будь-якому мотиву.

Останнім часом установлено, що клавірні п'єси Й.С.Баха призначалися як для клавесина, так і для клавікорда. Поки ще немає повної ясності щодо того, які саме твори написані для одного, які – для іншого інструмента. В результаті досліджень встановлено, що за часів Баха ножного пристрою для зміни регістрів

---

[1] *У багатохорному одно- чи двохмануальному клавікорді замість однієї струни натягуються дві пари чи чотири струни: звичайно дві в унісон, третя октавою вище, а остання – октавою нижче.*

не було. Це означало, що зміна регістра можлива була лише тоді, коли в партії якої-небудь руки наставала пауза.

Клавіром у часи Й.С.Баха називали всі клавішні інструменти. Існує думка, що всі клавірні збірники Й.С.Баха містять у собі твори, розраховані на виконання на різних інструментах, включаючи й орган. Е.Бодні[2] вважав, що і два томи «ДТК» розраховані на виконання не на конкретному інструменті, а на одному з можливих: клавікорд, чембало, орган.

Для музиканта-виконавця це більш важливо, бо, як відзначав Е.Фішер у своїй книзі про Й.С.Баха, «завдання музикантів полягає в тому, щоб зуміти відрізнити клавесинні твори від органних, ніжні поетичні п'єси для клавікорда від блискучих клавесинових».

Порівняємо особливості звучання сучасного акордеона зі звучанням клавікорда та клавесина.

Тільки проаналізувавши тембро-динамічні можливості стародавніх інструментів, можна спробувати зрозуміти, якими засобами виразності обмежувалися музиканти того часу.

Специфіка звукоутворення на акордеоні значною мірою відрізняється від клавесинної. Якщо на чембало завдяки щипковому звуковидобуванню у багатоголосній фактурі вирізняються всі голоси, то на акордеоні відсутня можливість динамічної диференціації багатоголосної фактури, усі голоси ніби зливаються. Незважаючи на цю специфіку сучасний акордеон має безліч переваг, що характеризують художній вигляд цього інструмента. Це перш за все красивий, співучий тон, гнучка динамічна шкала, завдяки якій баяніст-виконавцю підвладні найрізноманітніші відтінки музично-художньої виразності, у тому числі можливість впливати на динаміку звуку після його появи, що не властиво інструментам із постійними тембро-динамічними характеристиками (клавесин, клавікорд, орган).

Разом із тим ці й інші особливості акордеона приховують у собі певні небезпеки, що підстерігають виконавця (особливо в поліфонії). Це насамперед стосується динамічних перебільшень, здійснених без урахування особливостей стилю і характерних для акордеона прийомів звукоутворення. Разом із цим у разі достатньої майстерності акордеоніста відкриваються безліч можливостей, які можуть привнести у виконання особливі барви, недосяжні для інших інструментів.

Акордеон і клавірні інструменти мають багато спільного і відмінного. Так, як і клавікорд та чембало, акордеон має регістровий механізм, який виконує аналогічні функції. Наприклад, чотирифутовий регістр (4) дає звучання на октаву вище від написаного, а на акордеоні ці функції виконує регістр «пікколо». Восьмифутовий регістр (8) дає звучання, аналогічне зазначеному в нотах; на акордеоні цьому регістрові відповідає «кларнет», «концертино» та їхнє сполу-

[2] *Е.Бодни. Интерпретация клавирных произведений Баха.*

чення. Шістнадцятифутовий регістр (16) дає звучання на октаву нижче; на акордеоні це регістр «фагот».

Як і на старовинних інструментах, на акордеоні можливі сполучення і різні комбінації цих регістрів. Клавікорд і чембало мають двохмануальну й педальну клавіатури, акордеон має праву і ліву клавіатури із системою регістрів.

Порівнявши звукові особливості цих інструментів, ми встановили, що використання клавіатур і регістрів дає такі можливості:

1) додавати звучанню різних відтінків;

2) по-різному забарвлювати частини творів;

3) диференціювати окремі голоси в багатоголоссі.

Усі ці тембральні (регістрові) можливості мають на меті прояснити структуру, драматургію і специфічність як для слухача, так і для самого виконавця.

Отже, порівнявши між собою динамічні якості акордеона, з одного боку, і клавікорда та клавесина, з іншого, зробимо висновки:

1) акордеон (як і клавесин) має можливість створювати за допомогою регістрів і клавіатур протиставлення звучностей, а також має виразну вібрацію;

2) акордеон має чутливу і гнучку динаміку, на відміну від стародавніх клавішних інструментів.

РОЗДІЛ 2
МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЇ В КЛАСІ АКОРДЕОНА

2.1. ЗАГАЛЬНІ МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

Робота над поліфонічними творами є одним із найскладніших розділів музичної педагогіки.

Сучасна музична педагогіка накопичила й узагальнила багато методів роботи над поліфонічними творами. Вони широко відомі – це і аналіз музичної форми, і виконання кожного голосу окремо, і різноваріантне опрацьовування пар голосів, і використання ансамблевого методу. Ще на початкових етапах навчання поліфонії необхідно ознайомити учня з тим, як нерозривно поєднується у поліфонічних творах образно-виразний початок із конструктивною логікою, тобто навчати його розуміти і цінувати побудову музичної конструкції, визначати співвідношення стійкості і нестійкості тонів, значення сильного і слабкого часу, урівноваження напруги поступового руху тощо.

Перші звернення до багатоголосся бажано починати з поліфонії *підголоска*. Сумісне звучання функціонально однорідних голосів особливо яскраво виявляється в октавних, терцових та секстових подвоєннях. Основою для роботи в цьому напрямку повинне стати виховання слухових уявлень, орієнтованих на тембри співацьких голосів. Повчальне завдання при виконанні такої полімелодичної фактури полягає у певному інструментальному наслідуванні хорового співу. Такий підхід полегшує засвоєння принципу виразної рівнозначності голосів – головного принципу поліфонічного сприйняття.

Прикладами *контрастної* поліфонії є менуети, сарабанди, жиги, арії, прелюдії та ін.

Основна складність сприйняття, осмислення і виконання цього типу поліфонії полягає у тому, що голос, менш гнучкий інтонаційно (часто викладений у нижчому регістрі), має, на перший погляд, схожість із акомпанементом у гомофонно-гармонійній фактурі. За недостатньо наполегливого смислового підходу він може втратити свою самостійність, інтонаційну наповненість і логіку розвитку. Навіть на ранньому етапі навчання слід приділяти увагу його лінеарній цілісності.

Докладний розгляд усвідомлення *імітаційного* принципу розвитку – обов'язкова умова виховання поліфонічного мислення. Якщо сенс простої імітації, як правило, зрозумілий студентам, то виконання її з динамічною точністю у фактурно-складних варіантах вимагає певного уміння.

При вивченні прийомів конструювання і типів викладу матеріалу в імітаційній поліфонії (фугах, фугетах, інвенціях та ін.) особливе значення слід приділяти темі, оскільки вона концентрує в собі образну ідею твору. Виконавцю важливо розглянути не тільки те, що відбулося з темою в конструктивному аспекті, але і якою стала її виразно-смислова суть. Розглядати тему потрібно в кожному голосі, в усіх варіантах її проведення. Такі прийоми імітування, як *звернення, збільшення, зменшення* або *стретне* викладення, вимагають від виконавця не тільки теоретичного, логічного усвідомлення, але й образно-смислового розтлумачення.

Достатню увагу необхідно приділити і протискладенню. Необхідно виявити особливості його інтонаційного зв'язку з темою.

Докладному аналізу підлягає і форма поліфонічних творів: будова його розділів, що звичайно укладаються в старовинну двочастинність, зв'язки інтермедій, тональний план, гармонійна вертикаль кадансів і т.д. Особливу увагу слід звернути на елементи прихованої поліфонії. В цілому осягнення форми твору через розуміння музичної граматики і синтаксису сприяє швидшому й ефективнішому його вивченню і грамотному виконанню.

2.2. ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЇ В КЛАСІ АКОРДЕОНА

Проаналізувавши тембро-динамічні можливості клавірних інструментів, можна зрозуміти, якими засобами виразності обмежувалися музиканти того часу. Слід відмітити, що при виконанні клавірних поліфонічних творів на акордеоні необхідно прагнути не до імітації того чи іншого інструмента (клавесин, клавікорд, орган), а до збереження основного задуму твору. Завдання акордеоністів, що виконують клавірну музику, полягає в тому, щоб знайти в засобах акордеона прийоми динаміки (в широкому сенсі), необхідні для правдивого виконання цих творів.

Специфіка звукоутворення на акордеоні значною мірою відрізняється від клавесинної. Як відмічалося раніше, на акордеоні відсутня можливість динамічної диференціації багатоголосної фактури, усі голоси ніби зливаються. Зрозуміло, що при виконанні поліфонічних клавірних творів усі інтонаційні засоби повинні бути, перш за все, спрямовані на виявлення самостійності кожного голосу. Щоб створити різноманітний характер звучання, зробити виконання більш гнучким, досягти різних ступенів напруги, прозорості і густоти загального звучання, часто використовуються так звані інструментовочні відтінки[3]. Використовуючи регістровку на різних клавіатурах, виконавець-акордеоніст може досягати певного забарвлення для кожного голосу (що певною мірою відображає розподіл клавесинної звучності за регістрами), таким чином підкреслюючи його індивідуальну інтонаційну лінію, обумовлену структурою мелодії. Відомо, що у виконавській

[3] *Під інструментовочними відтінками мається на увазі певне забарвлення звуку чи всієї фактури, пов'язане із застосуванням того чи іншого регістра на двох по-різному регістрованих клавіатурах.*

практиці акордеоністів використання регістрів є дуже сильним емоційним чинником. Щоб уникнути «монотонної строкатості» у звучанні, зміна регістрів повинна чітко залежати від логіки розвитку тематичного матеріалу.

Якщо ж ми виконуємо п'єси з елементами гомофонно-гармонійного викладу (повільні частини концертів, сарабанди, деякі хоральні обробки тощо), то за допомогою регістрів можна спробувати динамічно відокремити акомпанемент від мелодії. В умовах, коли тема і акомпанемент виконуються у межах однієї клавіатури, доцільно для відтінення мелодії використовувати різні засоби артикуляції.

Дуже часто в акордеонному виконавстві доводиться переносити ту саму лінію поліфонічної фактури з однієї клавіатури на іншу, темброво відмінну. У таких випадках, щоб зменшити (згладити) темброву різницю між клавіатурами, бажано використовувати так званий прийом зчеплення голосів. Це означає, що у момент переносу голосу один звук (або два послідовні) бажано зіграти одночасно у правій і лівій клавіатурі.

Вивчаючи і використовуючи інструментувальні відтінки при виконанні старовинної поліфонічної музики, не слід, однак, думати, що ми мусимо відмовитися від іманентних якостей акордеону – гнучкого використання голосності звучання. Адже такого роду відтінки застосовуються і у вокальній музиці, і у процесі гри на струнно-смичкових інструментах.

Припущення, що за старих часів виконання було монотонним, одноманітним у динамічному відношенні, означало б, що ця музика до певної міри нерозвинена, неповноцінна, слухати її без нудьги неможливо. Але джерела, що дійшли до нас (література, живопис, висловлення сучасників, що чули того чи іншого виконавця в ті далекі часи), говорять про те, що поліфонічна музика і тоді викликала величезний інтерес. Нею займалися з великим захопленням, сприймаючи її яскраво та емоційно.

Й.С.Бах багато разів підкреслював необхідність співучого виконання клавірної музики. Пригадаємо його вимогу «досягти співучої гри», викладену в заголовках інвенцій. У трактатах про мистецтво гри на клавесині автори завжди наголошували на тому, що правильне виконання вимагає високого ступеня ясності в артикулюванні звуків, мотивів, фраз тощо, так само, як і у вербальному вимовлянні слів, словосполучень, речень тощо.

Співуча манера гри якраз властива баяно-акордеонному виконанню. Але часто гра наших студентів виявляється зовсім непереконливою. Як правило, при виконанні суцільним нерозчленованим легато гра зовсім не викликає відчуття справжньої співучості. Вона не сприяє і сприйняттю кожного голосу в його самостійному розвитку. Така музика звучить як суцільний нерозчленований потік, а голоси задавлені загальною звуковою масою.

Нерідко ми зустрічаємося з таким виконанням поліфонічної музики на акордеоні, при якому на невеликому відрізку зустрічається широкий діапазон звучності – від *pp* до *ff,* невиправданих прискорень і уповільнень. Виховання

відчуття міри і стилю є необхідною умовою у вивченні такої музики. Дія динаміки буде більш глибокою, якщо звертати увагу на дотримання розумної міри її використання. Дотримання розумної міри гучності впродовж п'єси, уникнення усіляких її перебільшень є дуже важливим завданням при виконанні клавірної поліфонічної музики на акордеоні. Саме в цьому полягає один з основних естетичних принципів тієї епохи, що відрізняють мистецтво клавіру від музики подальших часів, зокрема від романтичної. Таким чином, у клавірних поліфонічних творах природне нюансування на акордеоні повинне спрямовуватися на те, щоб відтінити самостійність кожного голосу і динамічно з'єднати звуки між собою; власне кажучи – осмислено проінтонувати твір. Мета тонко диференційованої динаміки і темпо-ритму (агогіки) при виконанні поліфонії полягає саме в тому, щоб пожвавити окремі мелодійні лінії за допомогою найдрібнішої градації відтінення звуків, подібно до вокального співу. Слід пам'ятати, що в основі музики лежить вільне дихання мелодійної лінії, підштовхуване ритмічним імпульсом.

У своєму трактаті «Досвід про дійсний спосіб гри на клавірі» відомий клавірист і теоретик Пилип Емануель Бах, який отримав музичне виховання у свого батька Й.С.Баха, вказує на доцільність досягнення сильних афектів не шляхом перебільшеної сили удару, а внутрішніми художніми засобами. Так, до «предметів виконання» він відносить не тільки «силу і слабкість звуків», але й «натиск», зняття клавіш, прискорення, відскік, згасання, витримку, затягування, рух уперед. Таким чином, якщо не виникає інтонаційних і стилістичних протиріч з композиторським задумом, як допоміжний засіб інколи можна і на акордеоні застосовувати гнучкі динамічні нюанси та агогіку. Це, насамперед, найтонше нюансування та філірування звуку, фрази, пасажу.

Відомо, що часто-густо вивчення поліфонічних п'єс проводитися за недоброякісними редакціями і зводиться, в основному, до формального «відпрацювання» голосів.

Одне з головних завдань при виконанні поліфонії полягає в тому, щоб, розчленувавши загальну тканину фактури на самостійні голоси, не порушити при цьому єдності цілого. Як було наголошено, на акордеоні неможливе виділення гучністю одного з голосів у багатоголосній фактурі. У таких випадках використовуються засоби зі сфери тембру (різних за тембром клавіатур і регістровки) та артикуляції (зв'язності – роздільності, акцентності – безакцентності, гучності, агогіки тощо).

Обумовленість художньо-стилістичними завданнями втілення на акордеоні принципу *терасоподібної динаміки* (характерної для інструментів із постійним тембро-динамічним ладом (клавесин, орган)), може досягатися раптовим посиленням або послабленням гучності за допомогою умілого використання ведення міха.

У диференціації поліфонічної фактури на акордеоні часто застосовується *прийом «вісімки»* (термін, запропонований І.Браудо). Він полягає у більш зв'язному виконанні дрібних тривалостей на фоні продовжених, які вимовляються роздільно. У той же час, вміло оперуючи мірою скорочуваності або продовженості

тонів у поліфонічній фактурі, виконавець може впливати на зміст музичної інтонації в кожному з голосів. Використовуючи даний прийом, можна створювати ефекти акцентованості та різної міри напруженості звучання.

Додатковим засобом різного забарвлення голосів може стати їх зіставлення за допомогою застосування різних прийомів туше. Використання даного прийому найбільш ефективно впливає на відтінення голосів фактури за умов, коли посилення або послаблення гучності небажані.

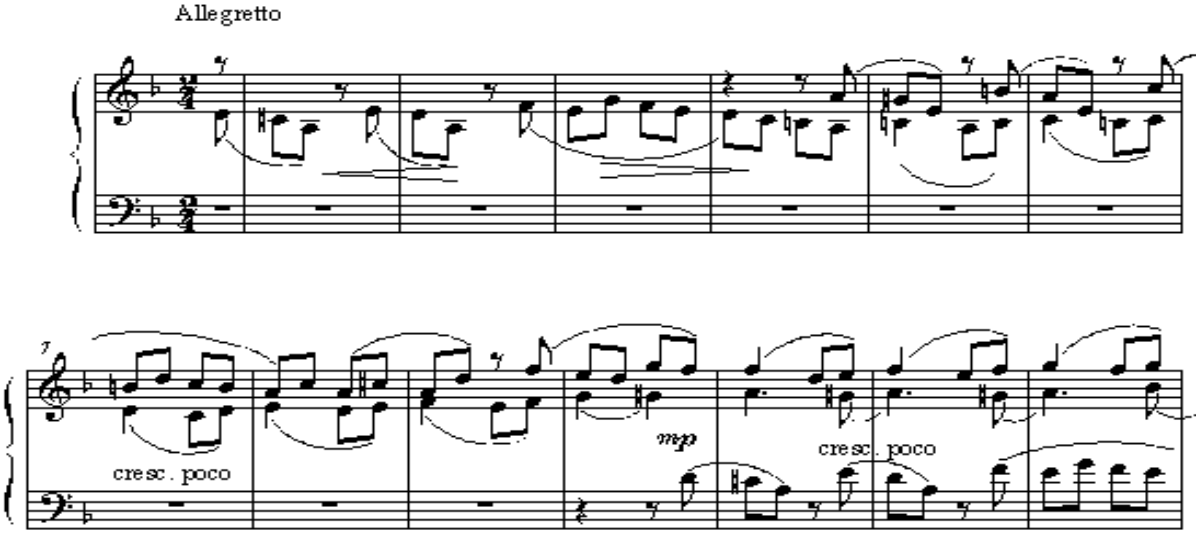
Часто ми стикаємося із завданням, коли у різних голосах необхідно протиставляти одне одному однакову категорію як зв'язного, так і роздільного артикулювання. У даному випадку застосування різних способів туше також може використовуватись як додатковий засіб забарвлення голосів.

У той же час способи диференціації туше у голосах можуть доповнюватися різною мірою занурення у клавіатуру (різним відкриттям клапанів). Наприклад, легкі удари (занурюючись приблизно наполовину) у верхньому голосі можуть поєднуватися з більш м'яким, але глибоким *стаккато* у нижньому (і навпаки). Слід зазначити, що виразність пальцьового артикулювання на акордеоні у багатоголосній фактурі залежить від його координації з достатньо інтенсивним попереджувальним натягненням міха.

Вважаємо за доцільне звернути увагу і на наступну особливість специфіки акордеона. В нижньому регістрі при виконанні *легато* може відбуватися «наповзання» голосів один на одного, що вкрай небажано. У таких випадках при виконанні теми у даному регістрі бажано застосовувати переважно активне туше з роздільними, але повністю витриманими тонами.

Часто зустрічається така багатоголосна тканина, де акордеоністам доводиться в межах однієї клавіатури грати і тему, і контрапункт. При цьому на допомогу можуть прийти неодночасність розміщення цезур у різних голосах і вміло розставлені агогічні акценти.

У фузі з «Прелюдії і фуги» для баяна Ю.Шишакова і тема, і контрапункт виконуються *легато* і не протиставляються через відмінність у штрихах.



Проте трапляється і відсутність цезур між мотивами за вертикаллю. У цьому випадку досягти рельєфного вимовляння синтаксису у темі можна за допомогою незначної агогічної «відтяжки» у передіктах і незначного скорочування останніх тонів у мотивах. Це сприяє подальшому більш виразному вступу опорного тону теми.

2.3. ПРИХОВАНЕ ГОЛОСОВЕДЕННЯ

Для прихованого голосоведення характерна мелодійна зв'язаність окремих звуків на відстані в одноголосних лініях, яка створює ніби хід другого голосу. Як правило, це мелодія, побудована на широких інтервалах. Вона не сприймається нами як стрибкоподібна, а ніби розшаровується на два голоси (можлива й більша кількість «прихованих» голосів) і створює багату поліфонічну тканину із затриманнями звуків, їх оспівуваннями тощо.

Приховане багатоголосся можна виявити практично в усіх творах, що включаються до репертуару акордеоністів. Нагадаємо, що, на відміну від традиційних клавішних інструментів (клавесин, орган, фортепіано), для яких написана більшість поліфонічних творів, на акордеоні можливо як рівне звучання тону, так і його посилення і послаблення. Це означає, що у процесі втілення прихованого багатоголосся акордеоніст може акцентувати увагу слухача не тільки на моменті атаки тону, але і на його веденні й завершенні.

Вибір засобів втілення прихованого голосоведення залежить від багатьох чинників: від типу поліфонічної фактури, кількості прихованих ліній, від ступеня їх самостійності, інтонаційного контектсту.

Найбільш поширеним способом виділення прихованого голосу на акордеоні в умовах одноголосся (або у гомофонній фактурі) є *портато* міхом. Одним із найбільш використовуваних способів відтінення прихованого голосу у багатоголосній поліфонічній фактурі є прийом *тенуто*. При загальному *легато* звуки, що виділяються *тенуто*, утворюють виразну мелодійну лінію. Такий спосіб вимови на акордеоні багато в чому відповідає органному. Проте на акордеоні (на відміну від органа) виразність запропонованого способу може доповнюватися більш активними прийомами туше і зняття звуку, а також виразного його ведення (як правило, імітування ефекту *крещендо*). Доцільність більш «щільнішого» звучання теми (частіше в нижньому регістрі) на фоні досить насиченої фактури, як правило, припускає додаткове підкреслення провідного голосу за допомогою міхового *портато* у момент атаки. Підкреслення провідного голосу міхом сприятиме вагомості («плакатності») і прозорості звучання.

Через обмеженість варіантів атаки звуку на клавесині й органі застосування агогічних прийомів акцентування на цих інструментах завжди вважалося одним із найбільш ефективних. Такі прийоми часто використовуються і в акордеонній практиці. Наприклад, при загальному legato у мелодії для відтінення лінії при-

хованих тонів на відстані рекомендуються ледве помітні агогічні «відтяжки» перед ними (аналогічно до наведеного прикладу – Ю.Шишаков. Фуга). Посилення акцентності цих тонів може втілюватися подальшим їх швидким «поштовхово-кілким» туше. Частіше за все агогічні прийоми акцентування можуть застосовуватися на акордеоні як допоміжні.

Описані приклади втілення прихованого голосоведення на акордеоні не є єдино можливими. Тут можуть бути використані різні поєднання гнучкого нюансування міхом із прийомами агогіки, туше, співставлення різної міри зв'язності – роздільності.

Використання прийому неповного відкриття клапанів і різних способів туше як самостійних (основних) у процесі втілення прихованого голосоведіння вважається малоефективним і може розглядатися як додатковий засіб.

Вивчення клавірних творів у класі акордеона ставить значно більше завдань, ніж можливо передбачити у методичних передмовах. Питання, пов'язані з макро- і мікродинамікою, жанровими основами тем, прийомами формоутворення й інтерпретації – все це вимагає окремого і докладного аналізу у процесі роботи над конкретним поліфонічним твором.

Наша мета – звернути увагу на необхідність постійного розвитку поліфонічного мислення молодих акордеоністів, запропонувати деякі підходи до рішення питань, пов'язаних із можливістю більш глибокого розуміння і більш довершеного виконання поліфонічної музики різних національних шкіл і стилів.

Запропоновані поради спрямовані на те, щоб допомогти збудувати методично правильні напрямки у навчанні виконання поліфонії на акордеоні.

2.4. КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ[4]

1. Що таке поліфонія?
2. Які ознаки поліфонічної фактури?
3. Які музичні інструменти прийнято називати клавірними?
4. Які тембро-динамічні особливості клавікорда і клавісина?
5. Що розуміється під імітаційною поліфонією?
6. Які ознаки неімітаційної поліфонії?
7. Які ознаки підголосочної поліфонії?
8. Які поліфонічні прийоми використовуються у розвитку теми фуги?
9. Які поліфонічні жанри використовуються в інструментальній музиці?
10. Для якого поліфонічного жанру більш характерна кантиленність?
11. Що таке імітація?
12. Що означає поняття «жанр»?

[4] *Наведені питання і завдання можна використати як у практичній роботі, так і під час колоквіуму.*

13. Що таке контрапункт?
14. Які ознаки прихованого голосоведення?
15. Від яких чинників залежить вибір засобів втілення прихованого голосоведіння?
16. Що таке агогіка?
17. Що таке цезура?
18. Як визначається місцезнаходження цезури?
19. Які є види поліфонії?
20. Що таке ритм і метр?
21. Чим відрізняється транскрипція від перекладення?
22. У чому відмінність понять «метро-ритм» і «темпо-ритм»?
23. Що таке фактура?
24. Які існують компоненти фактури?
25. Що таке інструментувальні відтінки?
26. Що таке прийом «вісімки»?
27. У чому схожість та відмінність тембро-динамічних можливостей акордеона від клавірних інструментів?
28. Що таке терасоподібна динаміка?
29. Які є способи виділення одного з голосів у багатоголосній фактурі на акордені?
30. Що таке протискладнення?
31. Розпізнайте на запропонованих музичних прикладах різні види синкопи.
32. Назвіть усі можливі способи акцентування на акордеоні.
33. Продемонструйте на акордеоні способи втілення терасоподібної динаміки.
34. Розпізнайте на запропонаваних прикладах музичних творів ознаки прихованого багатоголосся.
35. Назвіть можливі засоби втілення на акордеоні прихованого голосоведення.
36. Обґрунтуйте найбільш доречні засоби диференціації поліфонічної фактури у виконанні на акордеоні на прикладах музичних творів різних жанрів.
37. Охарактеризуйте у тембро-динамічному плані регістрові системи клавірних інструментів і акордеона.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК 1
ОСНОВНІ ВІДОМОСТІ ПРО ПОХОДЖЕННЯ ПЕВНОГО ПОЛІФОНІЧНОГО ЖАНРОВОГО НАПРЯМКУ

Сарабанда (від ісп. zarabanda) – стародавній іспанський народний танок. Спочатку був іспанським аналогом російського плачу: виконувався на похованнях, тому має трагічне звучання. У XVII–XVIII ст. розповсюдився у Західній Європі як бальний танець. Музичний розмір 3/4, 3/2. Танцювали його у супроводі гітари або співу з флейтою і арфою. Пізніше цей танець перейшов до Франції у переробленому вигляді, одержавши більш благородний і величний характер. Темп в оновленій сарабанді повільний, рахунок у 3/4, форма двохчастинна.

Арія (від італ. aria, букв. – повітря, вітер, пісня) – сольна інструментальна п'єса. Для арії, як правило, притаманна широка вокалізація мелодії.

Менует (від фр. menuet): 1) старовинний французький танець (3-дольний), в європейських країнах сер. XVII–XIX ст. бальний; 2) частина інструментальної сюїти, партити, дивертисменту, серенади.

Прелюдія (від лат. Praeludo – граю попередньо, роблю вступ) – вступ до якого-небудь музичного твору або самостійна п'єса, переважно сольна.

Полонез (пол. polonez, фр. Polonaise, від фр. Polonais – польська) – урочистий бальний танець-хід у помірному темпі. Витоки – в народному польському танці. Був придворним у Франції та в інших країнах. Виконується у помірному русі (ледь прискорене Andante) з невеликим присіданням на 3-й долі кожного такту в розмірі 3/4 і з характерною ритмічною фігурою в акомпанементі. Як музичний жанр відомий із XVII ст. П'єси під назвою «*Полонез*» зустрічалися в сюїтах XVIII ст., зокрема у «Французькій сюїті» №6 і в «Нотному зошиті Ганни Магдалени» Й.С.Баха. Вони носять характер менуету і дещо відрізняються від полонезу у сучасному значенні слова.

Інвенція (від лат. invention – винахід, вигадка) – невелика п'єса поліфонічного складу, яка заснована на імітації. Широко відомі 2- і 3-голосні інвенції Й.С.Баха (3-голосні в оригіналі були названі «симфоніями»). На думку композитора, ці п'єси є своєрідними вправами для розвитку поліфонічної винахідливості музиканта.

Фуга (від лат. fuga – втеча, біг, швидка течія) – контрапунктична форма музичної композиції, яка є найвищим досягненням поліфонічної музики. Заснована на розвитку однієї теми і проводиться поперемінно в різних голосах (вокальних або інструментальних). Голоси фуги вступають немовби навздогін один за одним. Коротка виразна тема, яку легко можна впізнати у кожній її появі, – основа фуги, її головна думка. Існують фуги на два, три або чотири голоси, іноді на п'ять. Основний прийом – імітація. У першій частині – експозиції – всі голоси наслідують по черзі одну і ту саму мелодію (тему). Спочатку вступає один голос без супроводу, а потім ідуть другий і третій з тим самим наспівом. При кожному

проведенні теми її супроводжує мелодія в іншому голосі, так зване протискладнення. У фузі є ділянки – інтермедії, де тема відсутня. Вони оживляють перебіг фуги, створюють безперервність переходу між її розділами.

Друга частина фуги – її розробка. Вона відрізняється різноманітністю і свободою побудови. У розробці розгортання музики стає нестійким і напруженим, частіше з'являються інтермедії. Тут зустрічаються канони, складний контрапункт та інші прийоми поліфонічного розвитку.

У заключній частині – репризі – знову відновлюється початковий стійкий характер музики, цілісні проведення теми в основній та близьких тональностях. Реприза коротша за інші частини, у ній нерідко відбувається прискорення музичного викладу. Така *стретта* – своєрідна імітація, в якій кожне наступне проведення теми вступає раніше, ніж вона закінчується в іншому голосі. У деяких випадках у репризі відбувається ущільнення фактури, виникають акорди, додаються вільні голоси. Безпосередньо до репризи дотикається кода, яка підводить підсумок розвитку фуги.

Термін **«фугета»** (маленька фуга) в одних випадках означає маленьку за розмірами фугу, в інших – фугу менш серйозного змісту. Загальна риса фугети – повна самостійність і замкнутість форми. Це самостійна п'єса.

Фугато (фугоподібна) – це почерговий вступ голосів із темою, але без середньої і репризної частин. Фугато, як правило, є не самостійною формою, а частиною більшого цілого.

Аффеттуозо (афект – пристрасть) – бурхлива короткочасна емоція (напр., гнів, жах), що виникає, як правило, у відповідь на сильний подразник.

Токата (букв. – дотик) – віртуозна музична п'єса для клавішного інструмента у швидкому русі і чіткому ритмі. У фортепіанній токаті переважає акордова техніка. Органні і клавірні токати XVII–XVIII ст. – концертні п'єси, засновані на зіставленні прелюдійних і фугірованих розділів із великою фугою в кінці.

Ламенто (італ. lamento, буквально – скарга, плач) – у XVII–XVIII ст. невелика вокально-інструментальна п'єса (типу арії) сумного, скорботного характеру, часто зустрічалася в операх. Застосовувалася в опері, особливо в Італії. Зазвичай розташовувалася безпосередньо перед переломом у драматичній дії.

Хорал (від грец. Χορός, лат. Catus choralis – хоровий спів) – багатоголосний культовий спів, що виконується всіма присутніми у храмі латинською мовою у католицькій церкві (григоріанський хорал) або у лютеранській церкві Німеччини німецькою мовою з використанням народних інтонацій у супроводі органу (протестантський хорал).

Хоральна прелюдія – короткий літургійний музичний твір для органа, заснований на мотиві якого-небудь хоралу. Ця музична форма була дуже поширена у творчості німецьких композиторів епохи бароко. Часто це вступ до хоралу, зазвичай виконується органістом у протестантських церквах (так, органісти для вступу часто вільно фантазували на тему хорального мотиву). Тут мелодія хоралу, як правило, супроводжується контрапунктичними голосами.

ДОДАТОК 2

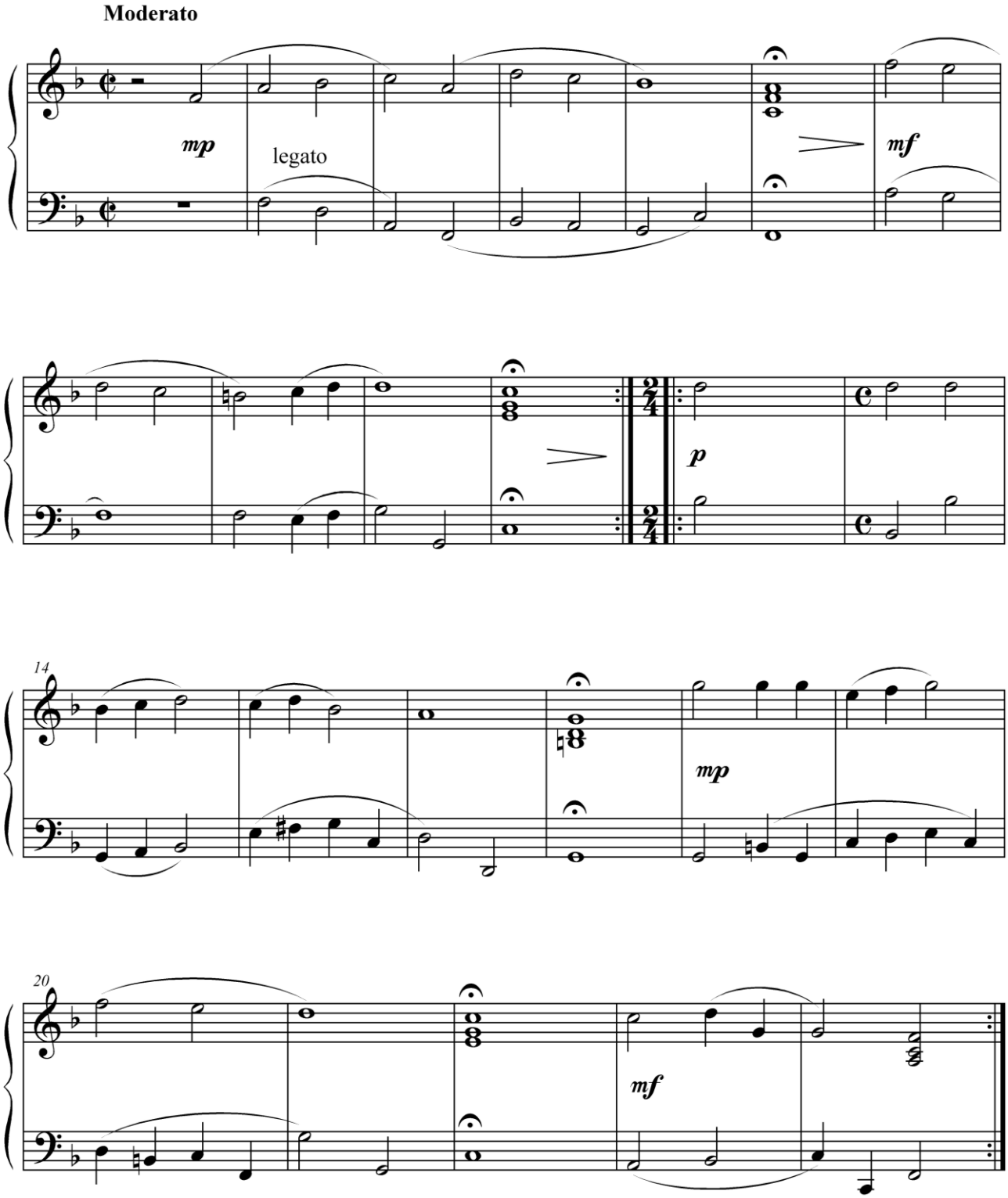
П’ЄСИ
(У ПЕРЕКЛАДІ ДЛЯ «ГОТОВОГО» АКОРДЕОНА В.Г.ДОРОХІНА)

Головним завданням у нотних додатках є забезпечення розвитку у студентів необхідних навичок виконання поліфонічних творів на акордеоні з готовою лівою клавіатурою. Навчальний музичний матеріал викладено за принципом поступового композиційного та фактурного ускладнення, жанрового і стильового розмаїття. Подібна систематизація додає зручності у користуванні посібником, дозволяючи студентам самостійно добирати і зіставляти художній та дидактичний матеріал. Різноманітність музичного матеріалу дає змогу викладачеві наголошувати на різних аспектах взаємодії музичних засобів, у такий спосіб стимулюючи засвоєння потрібного матеріалу, відповідних виконавських навичок.

Упорядкування музичних творів за різними критеріями допомагає студенту у роботі з нотним текстом різного образного змісту, цілеспрямованому формуванню найважливіших умінь та навичок, а саме: осягати логіку музичної мови, відчувати закономірності співвідношення музичних елементів, ознайомлюватися з відповідними засобами музичної виразності, розуміти і розшифровувати численні прийоми поліфонічного розвитку музичної тканини, опановувати та закріплювати уміння сприймання структурних одиниць нотного тексту, усвідомлювати його жанрові особливості, відчувати емоційне забарвлення ритму, метра, форми в цілому, опановувати виконавські засоби (добирати аплікатуру, оволодівати різними прийомами артикуляції тощо).

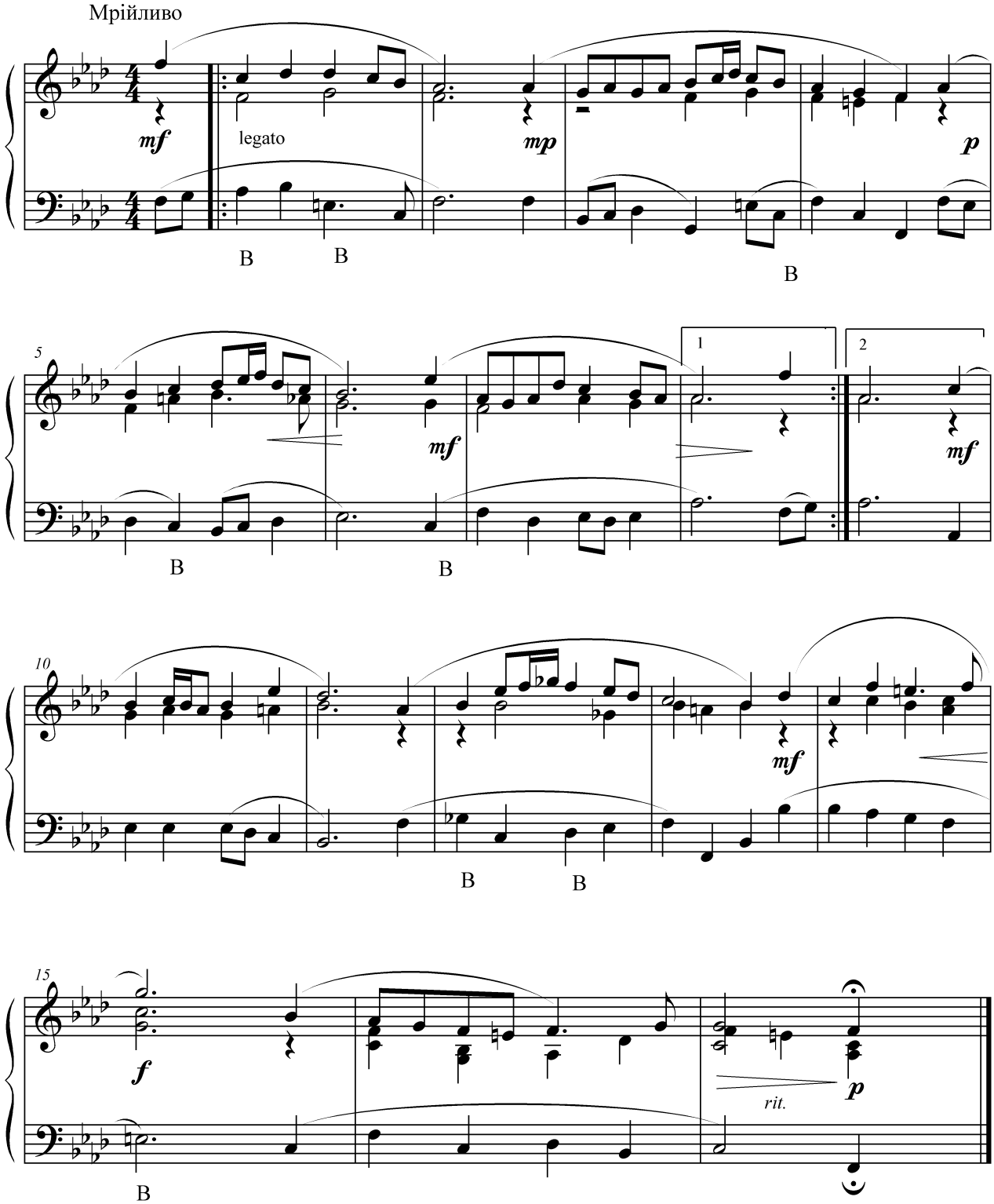
АРІЯ

Й.С. БАХ



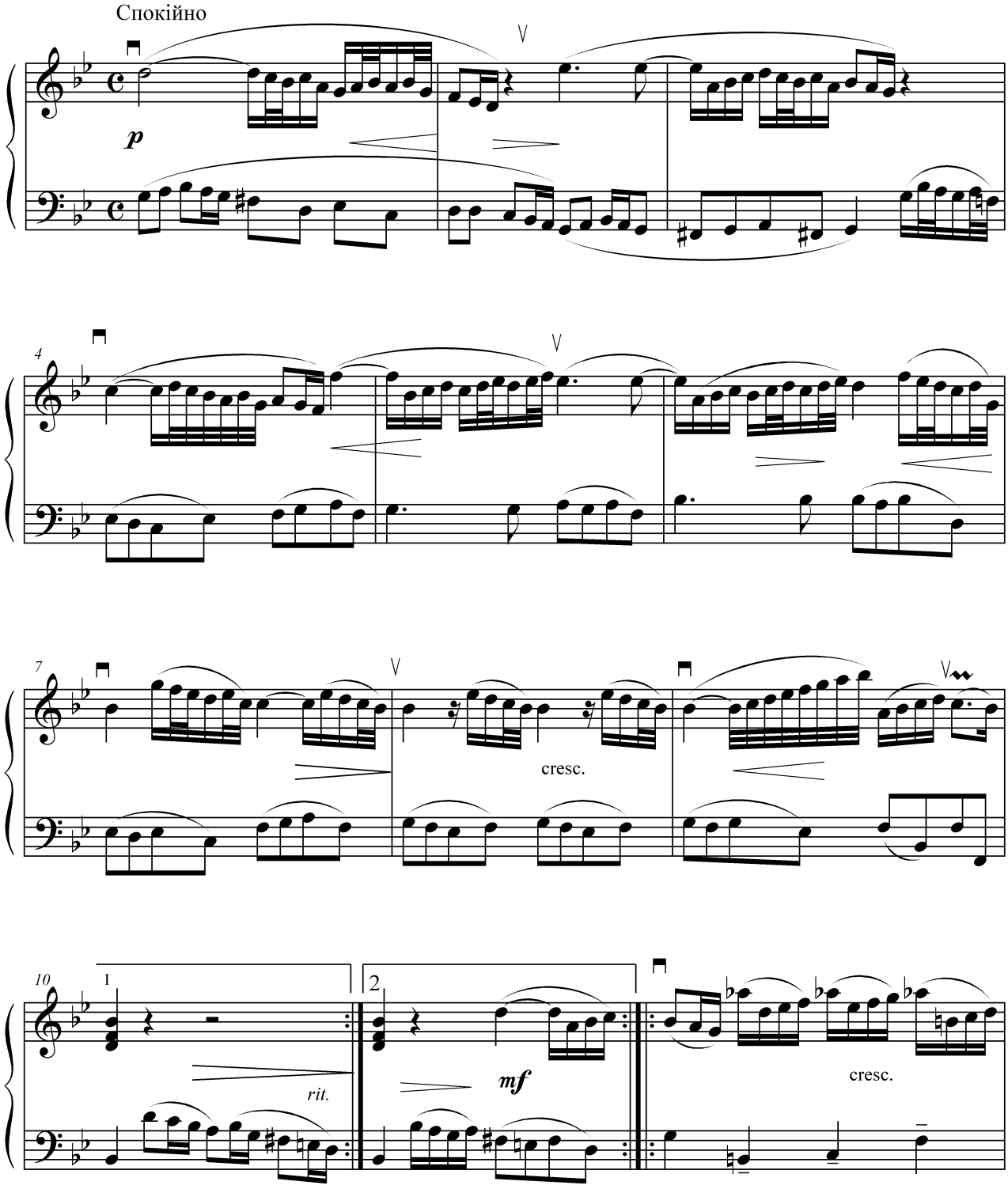
АРІЯ

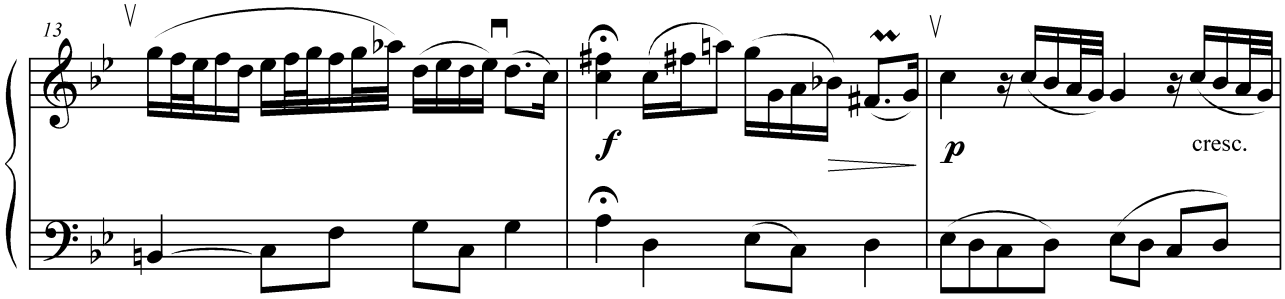
Й.С. БАХ

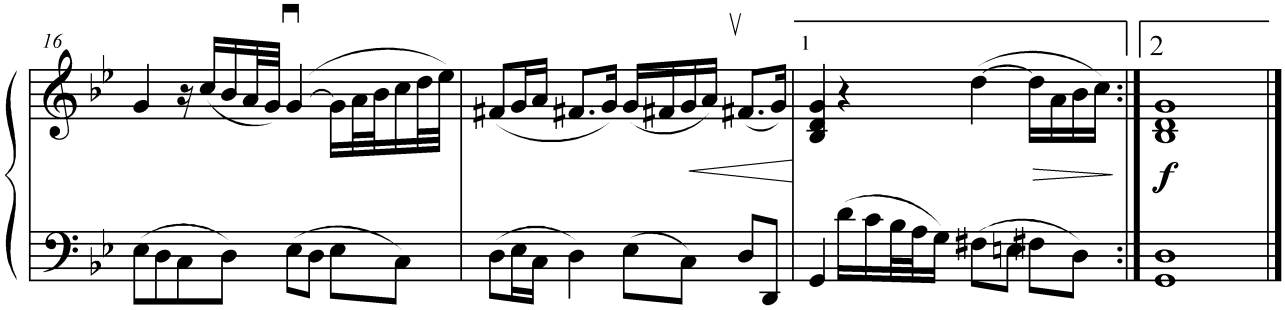


АРІЯ

Й.С. БАХ



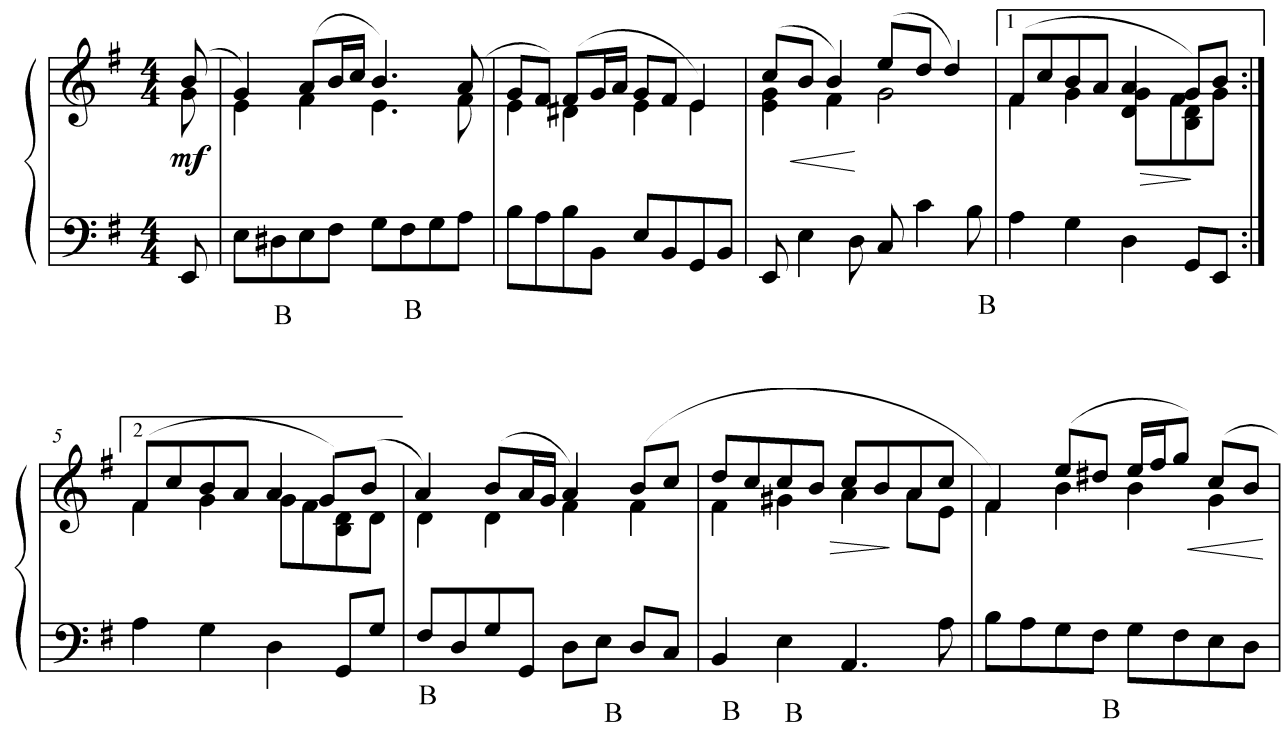


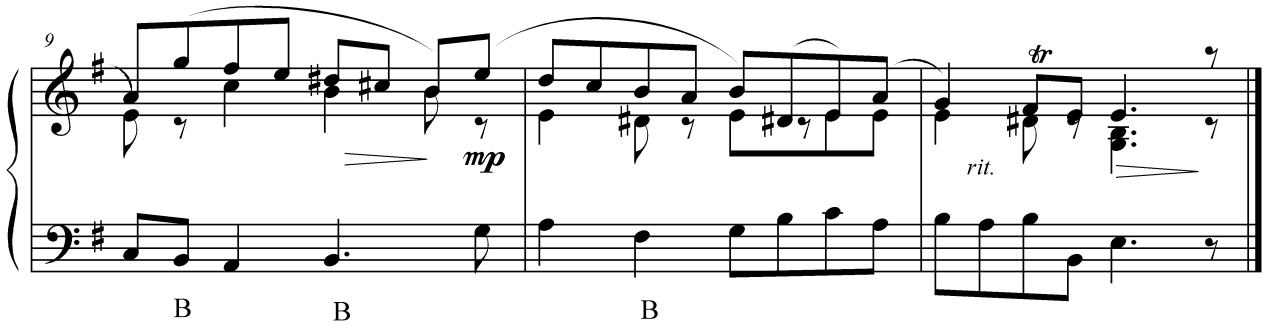


АРІЯ

Й.С. БАХ

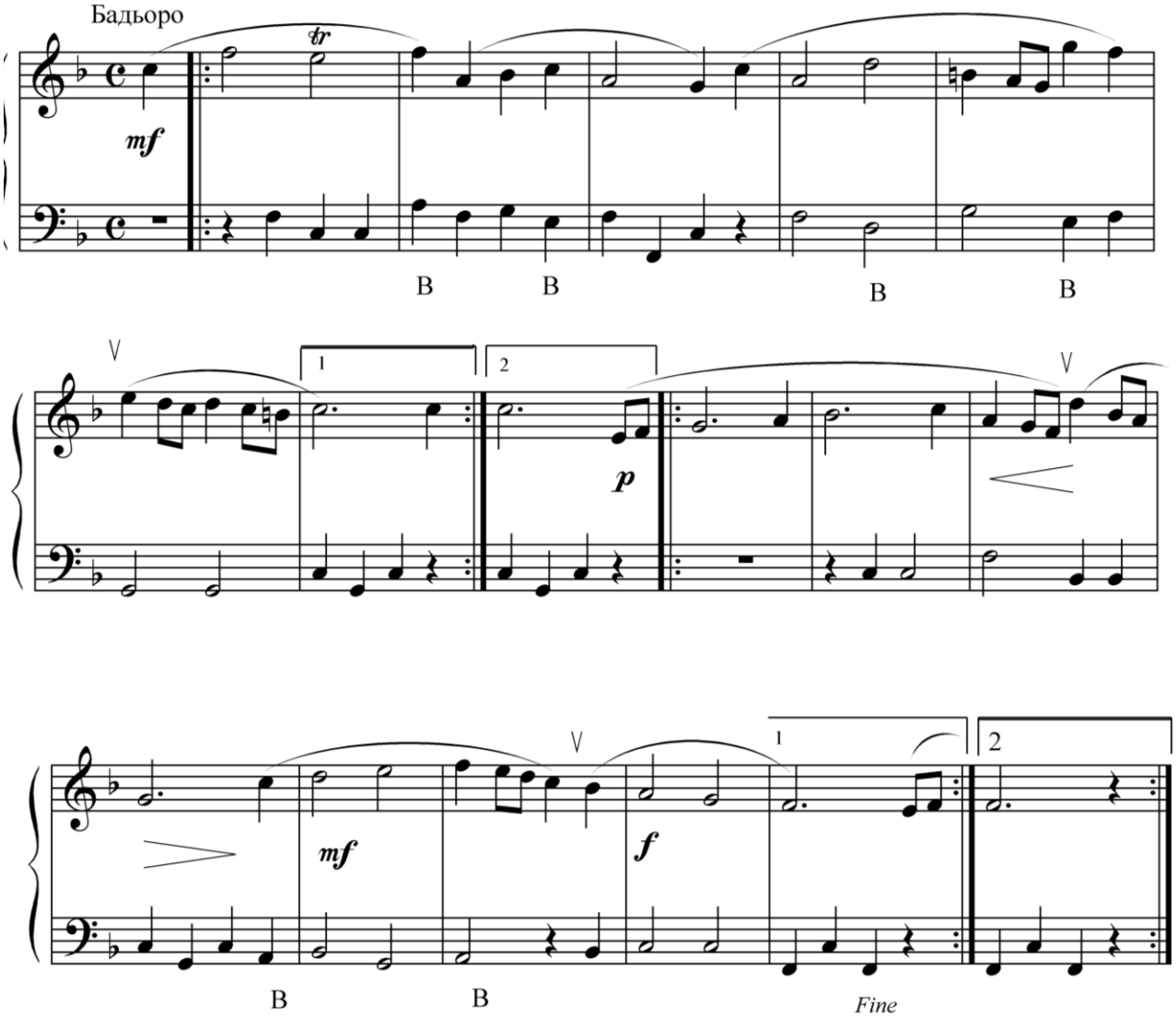
Не поспішаючи





АРІЯ

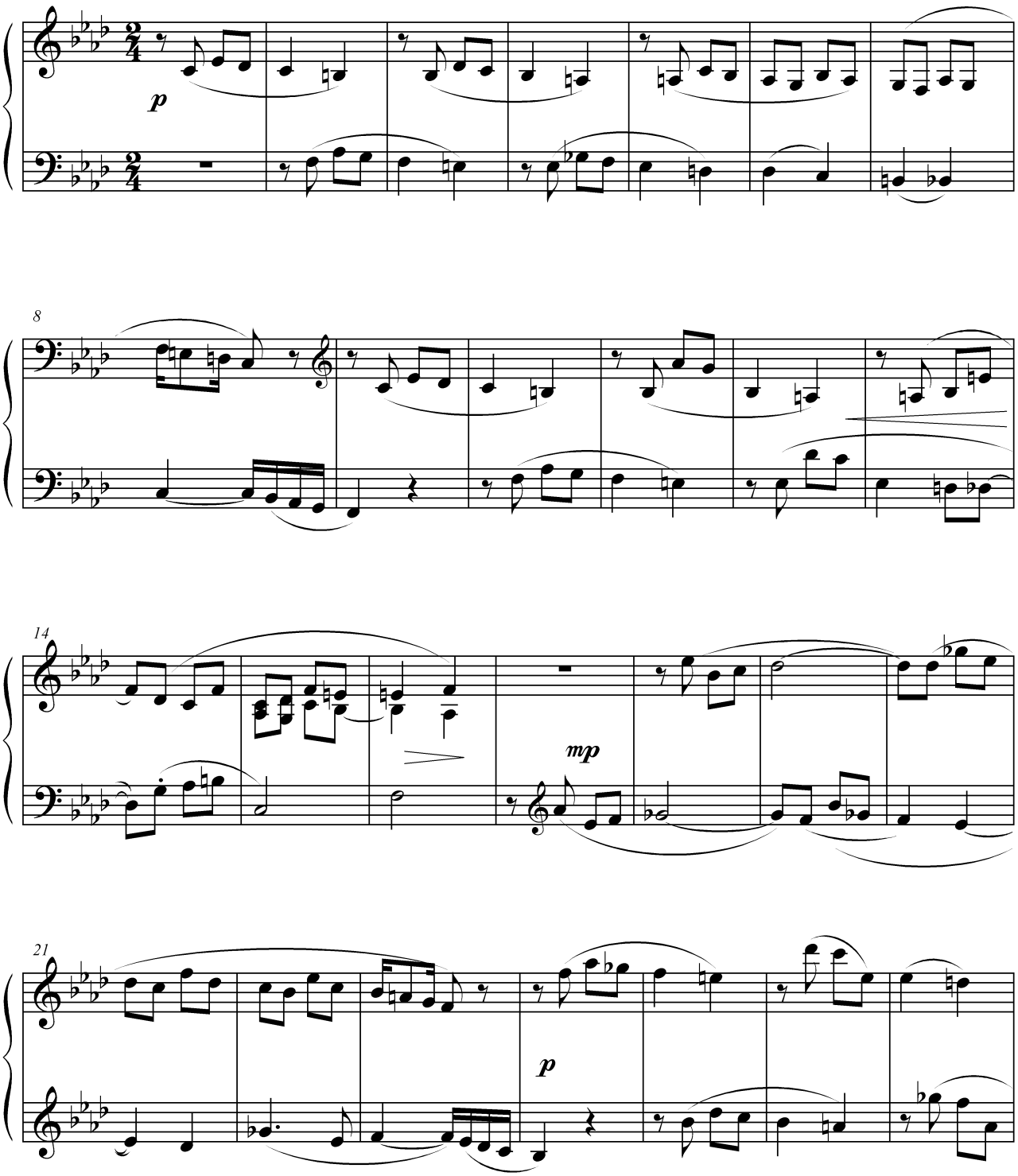
Й.С. БАХ

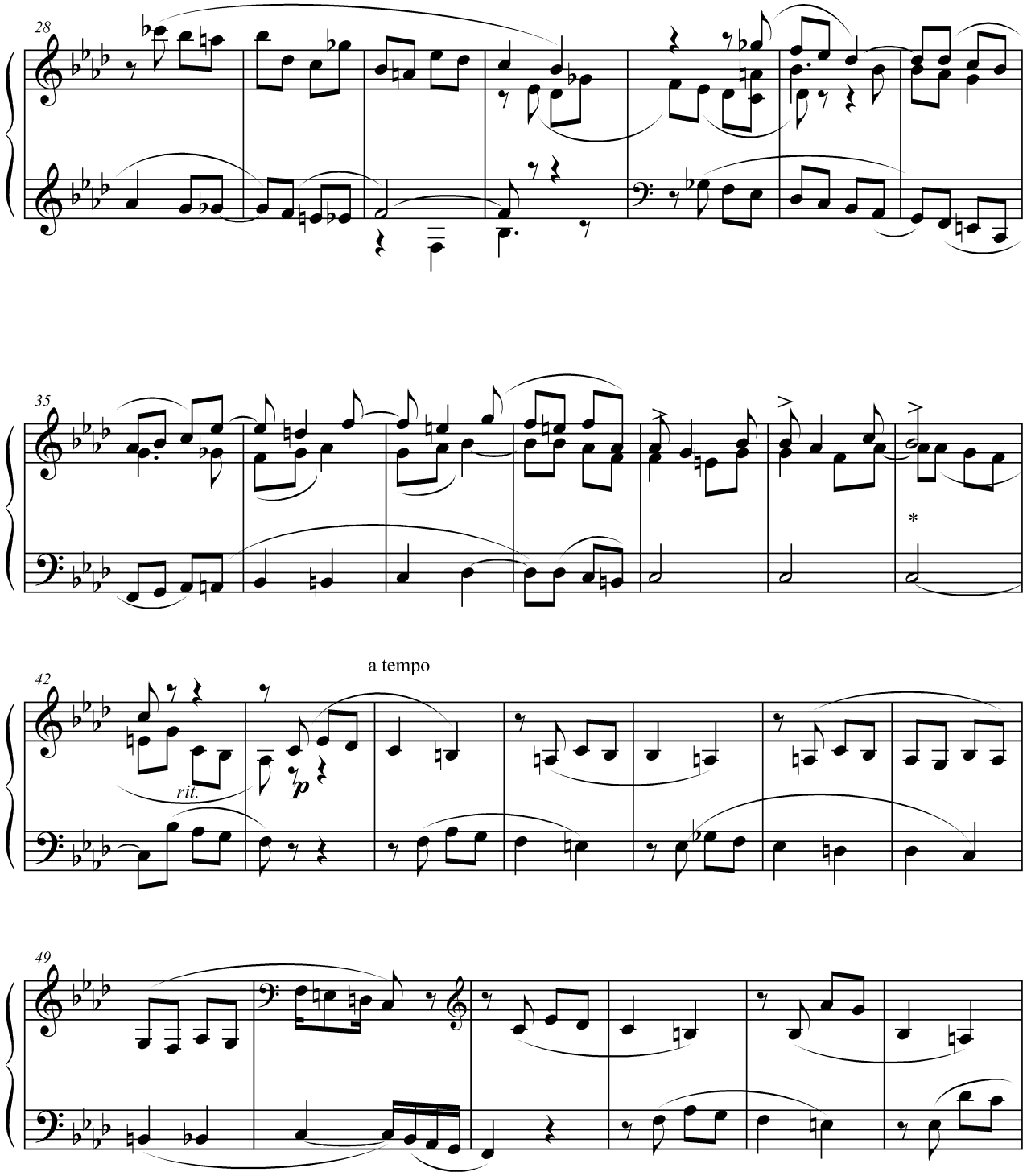


НІЖНА МЕЛОДІЯ

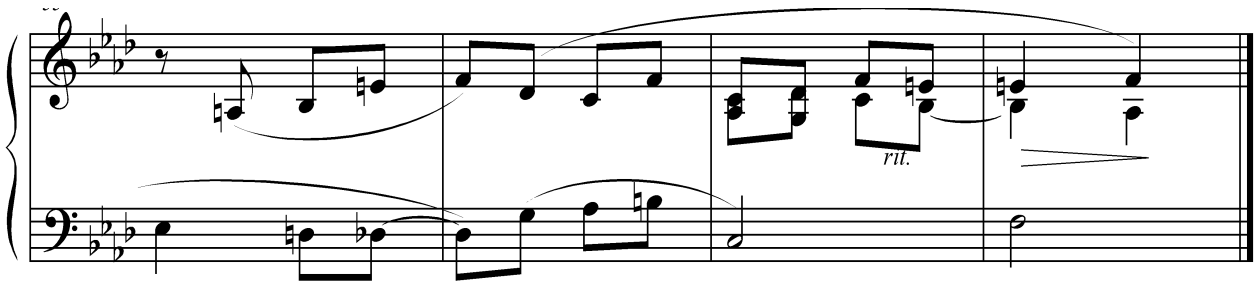
Й.С. БАХ

Poco allegro





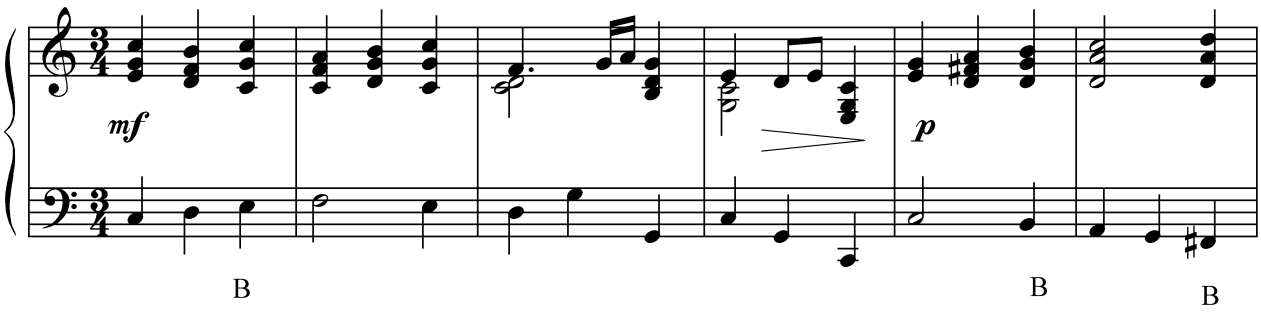
* Взяти готовий бас в основному ряду

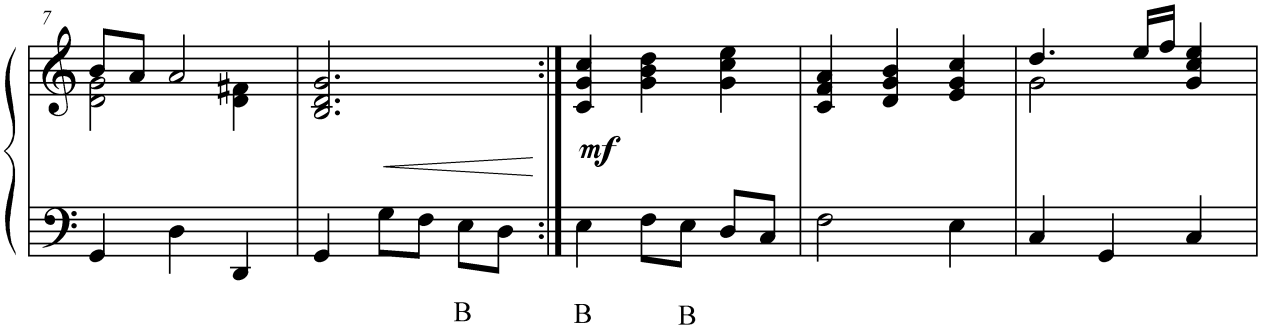


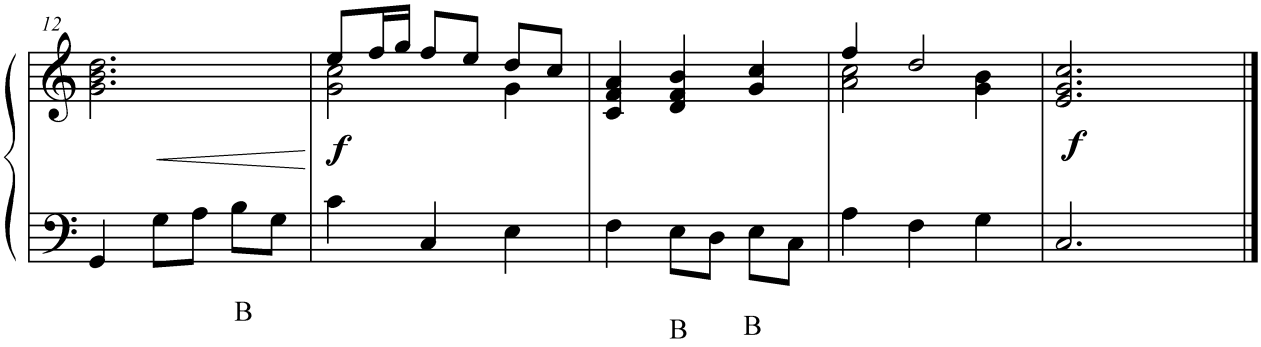
АРІЯ

Й.С. БАХ

Урочисто

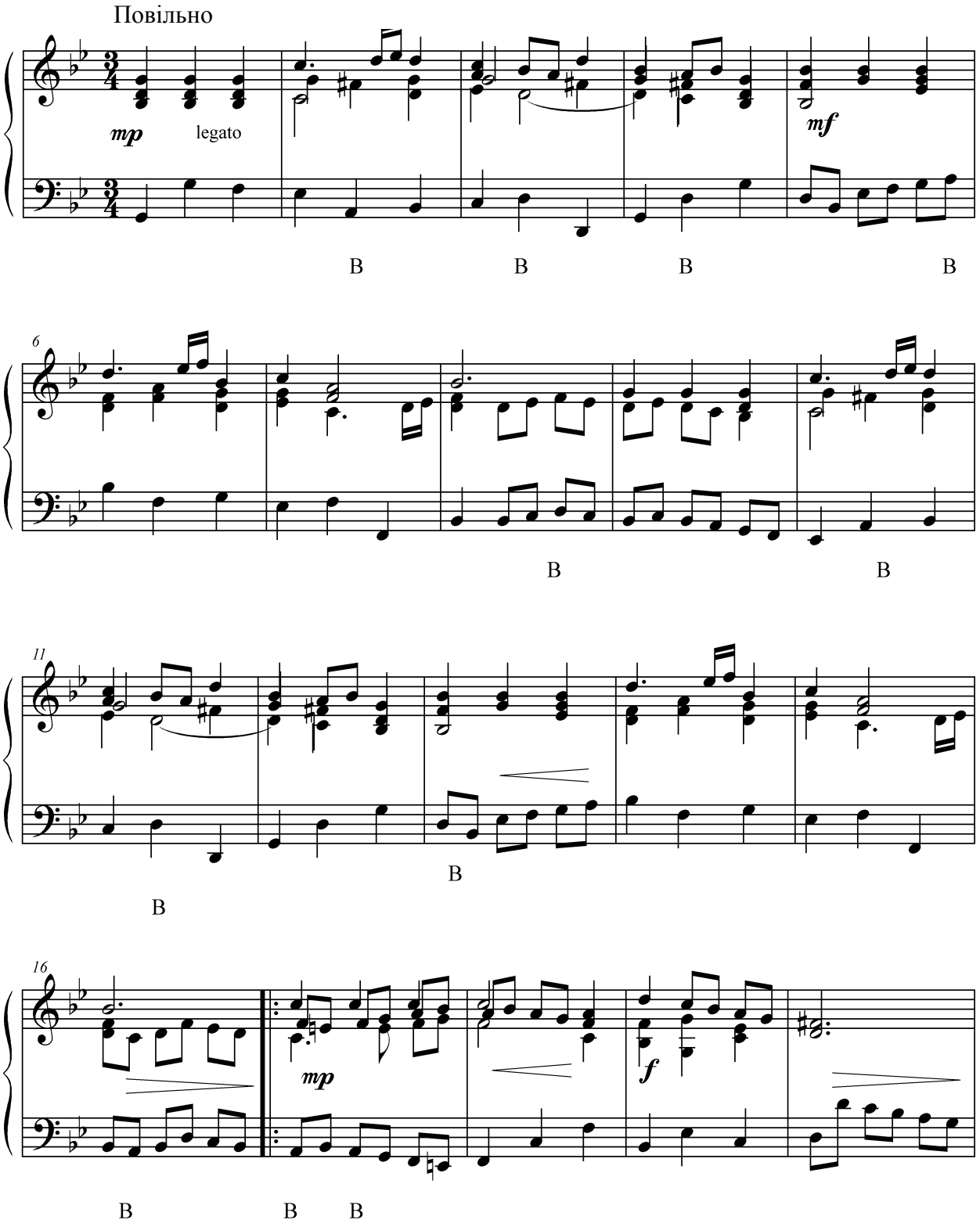


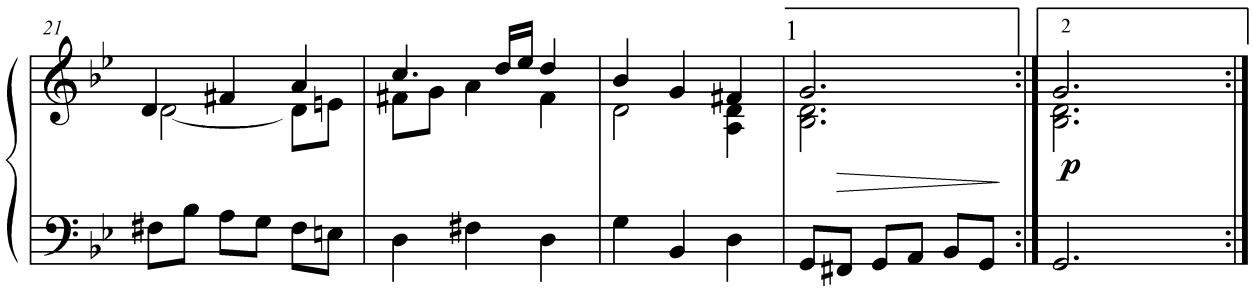




АРІЯ

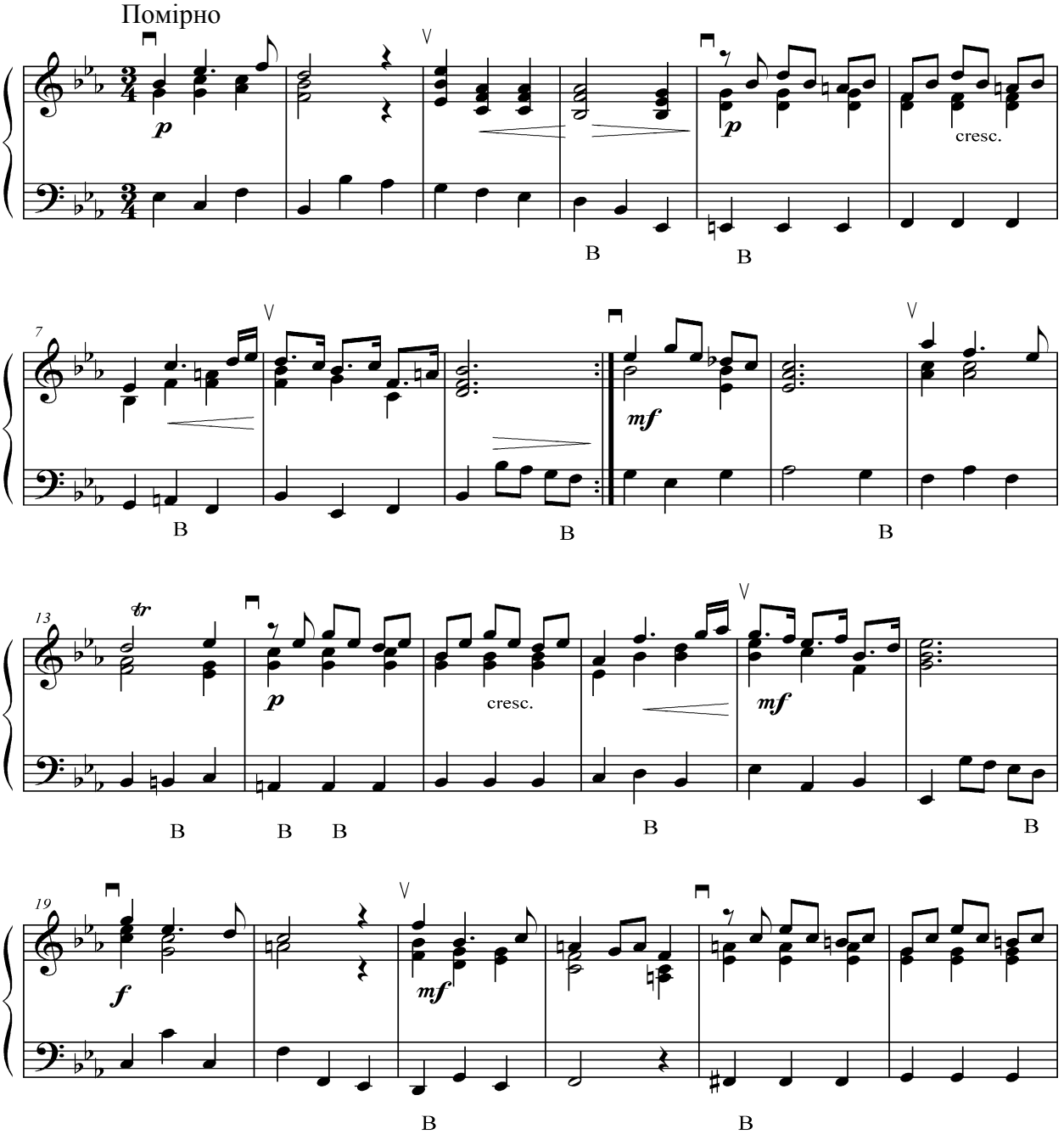
Й.С. БАХ

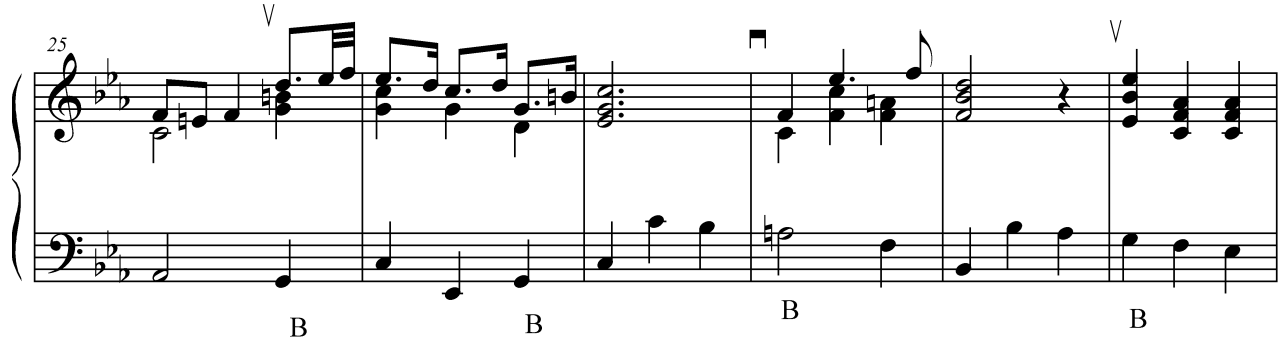


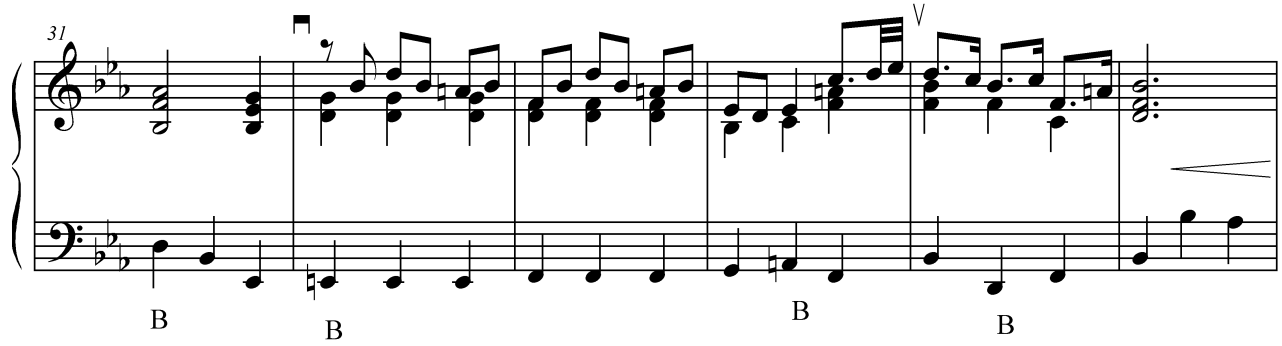


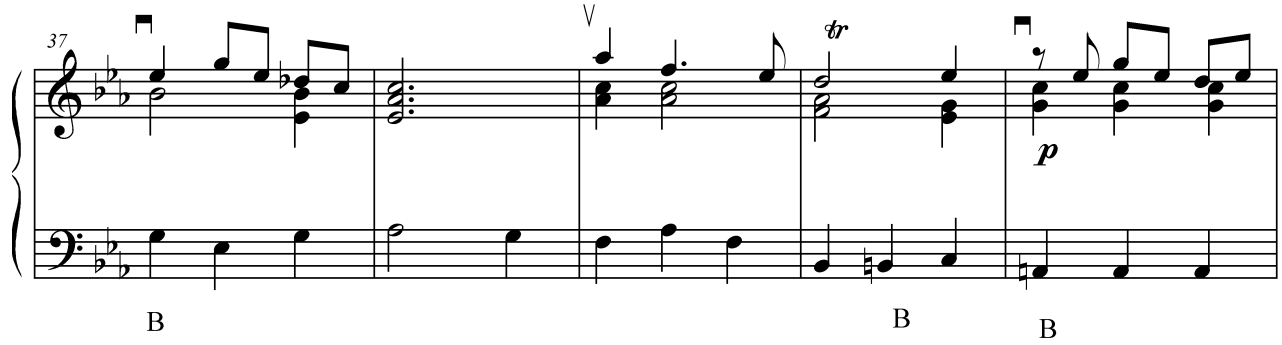
АРІЯ

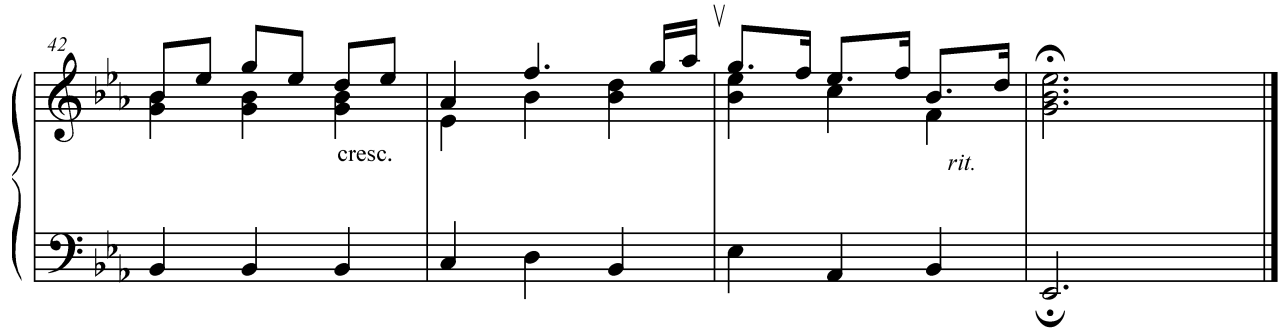
Й.С. БАХ




25
B
B
B
B

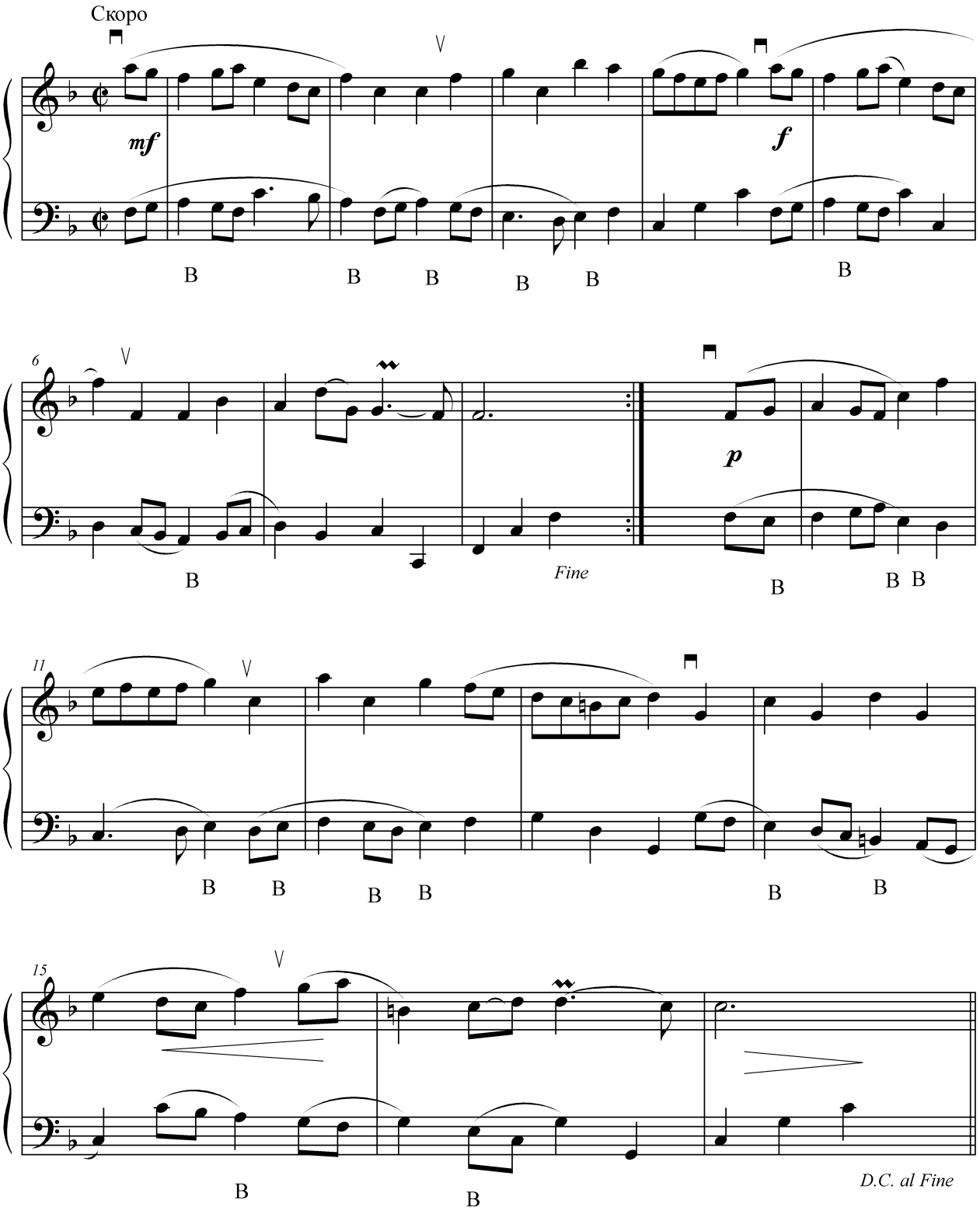

31
B
B
B
B


37
tr
p
B
B
B


42
cresc.
rit.

БУРЕ

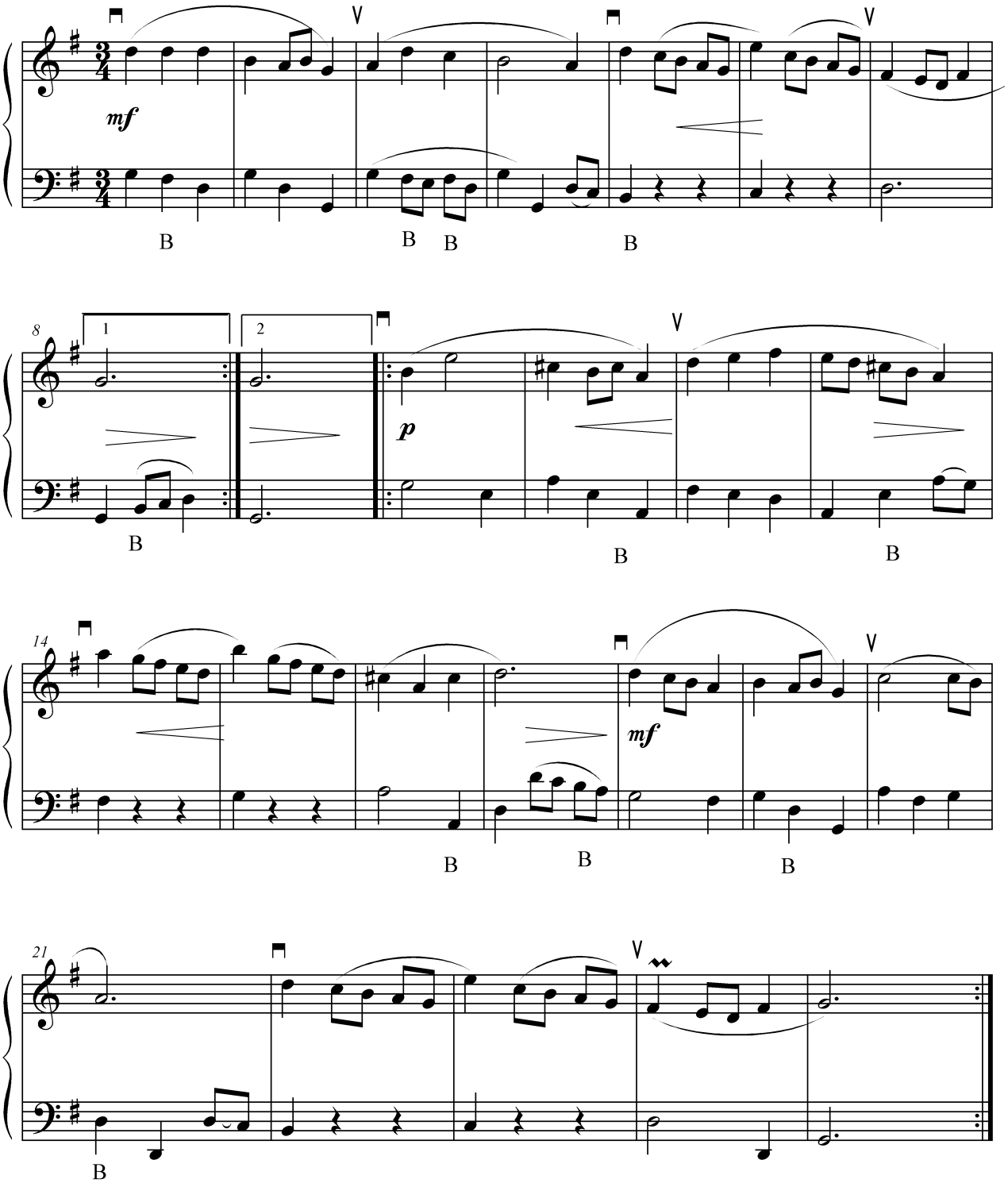
Й.С. БАХ



МЕНУЕТ

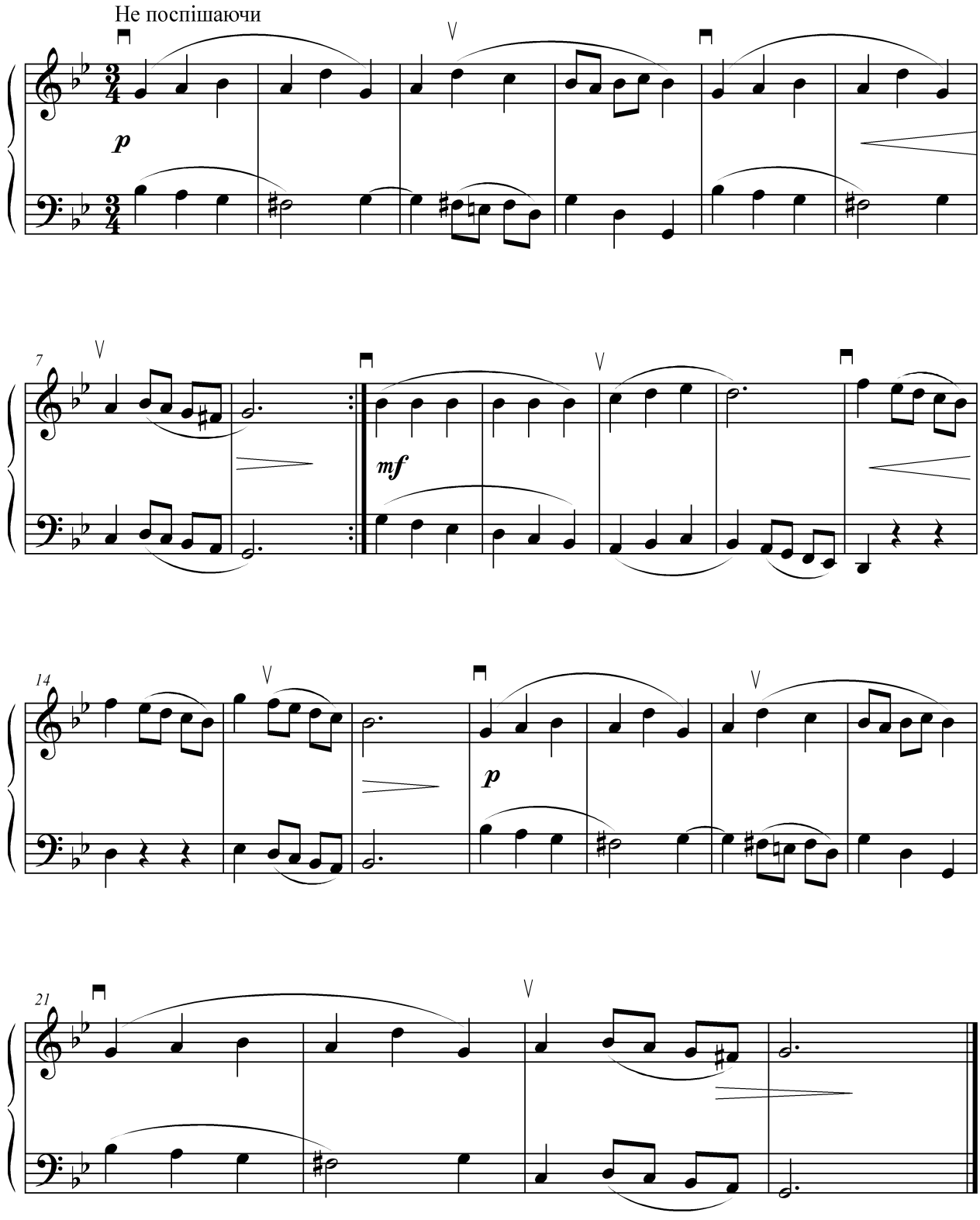
Й.С. БАХ

Енергійно



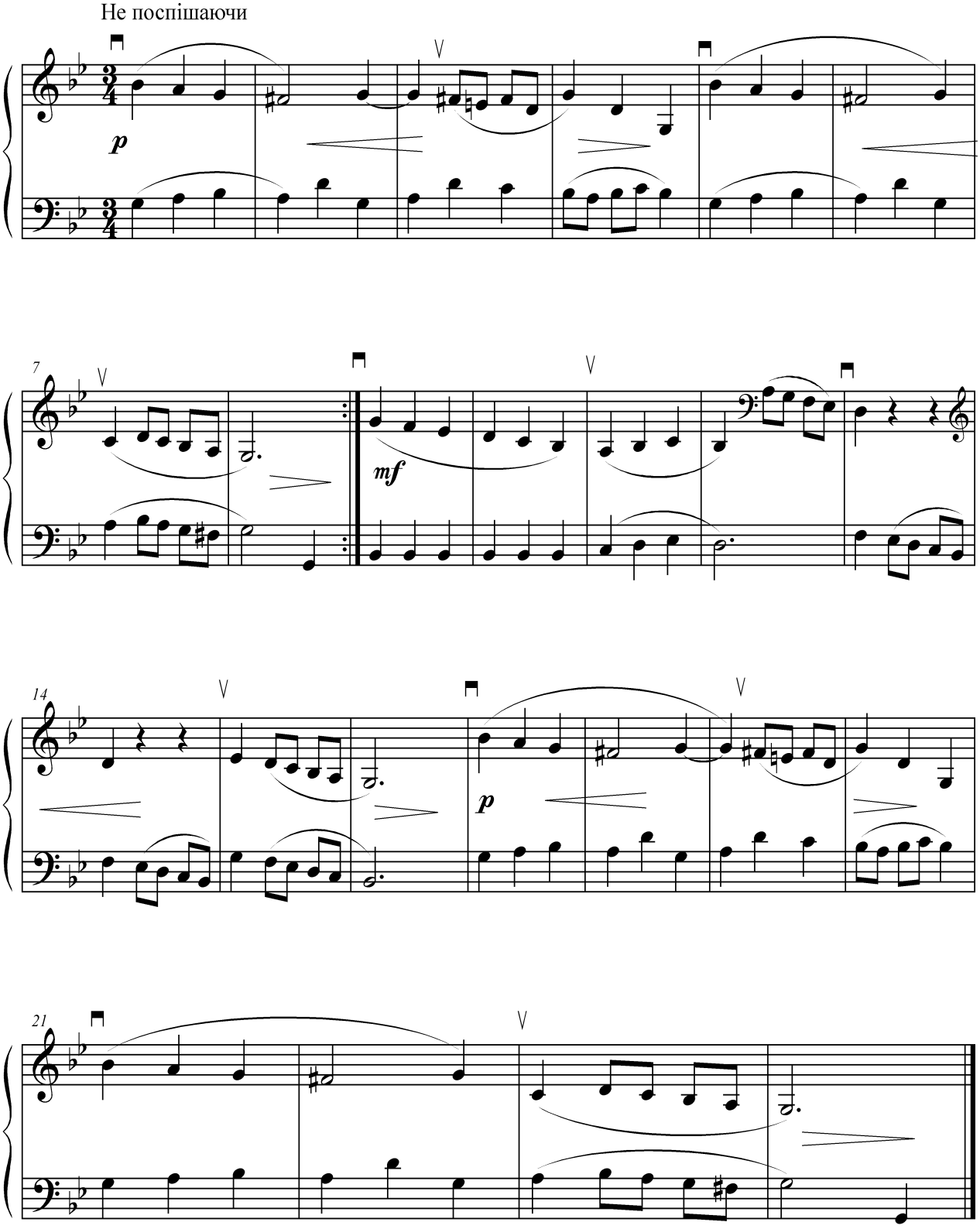
МЕНУЕТ

Й.С. БАХ



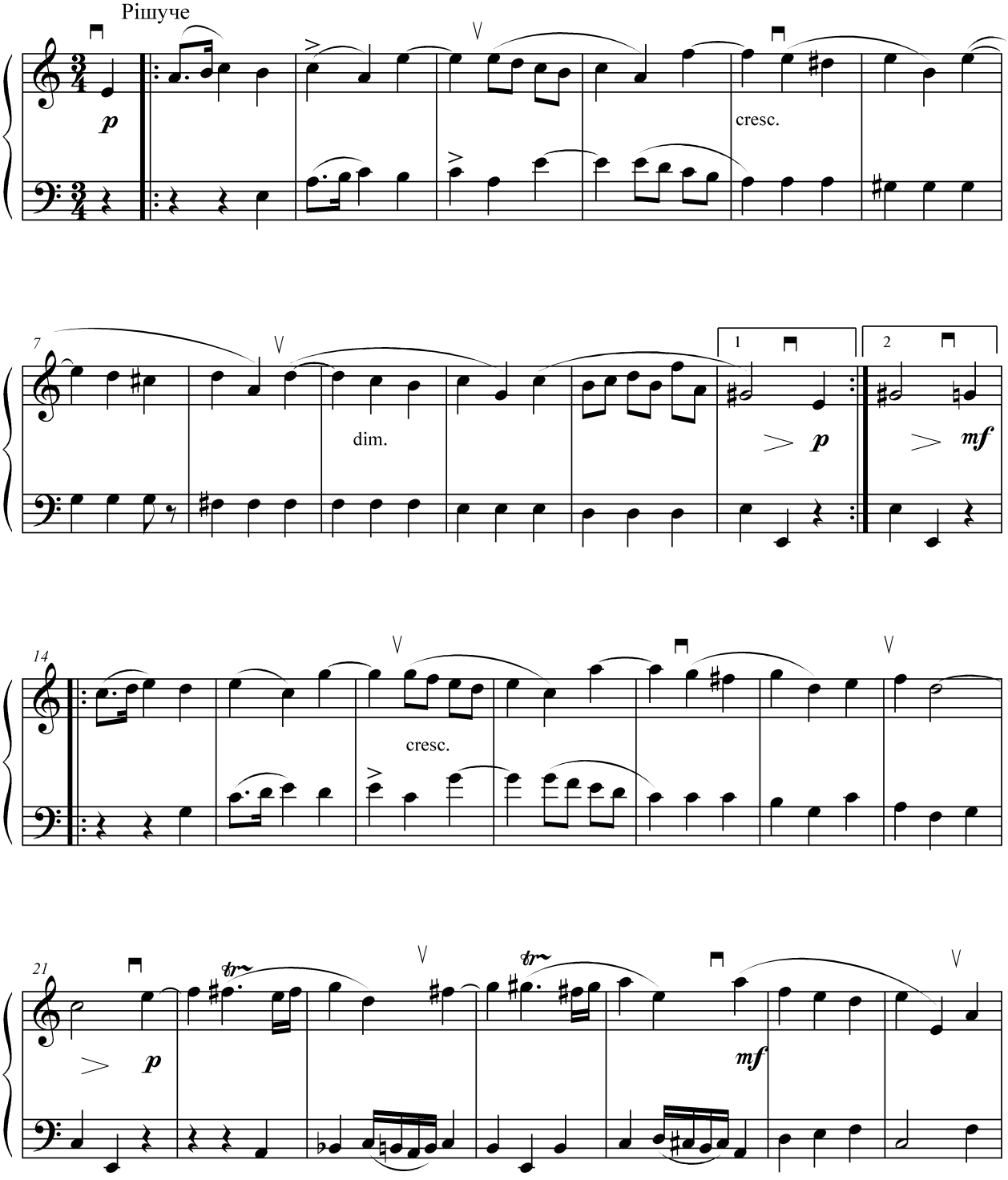
МЕНУЕТ

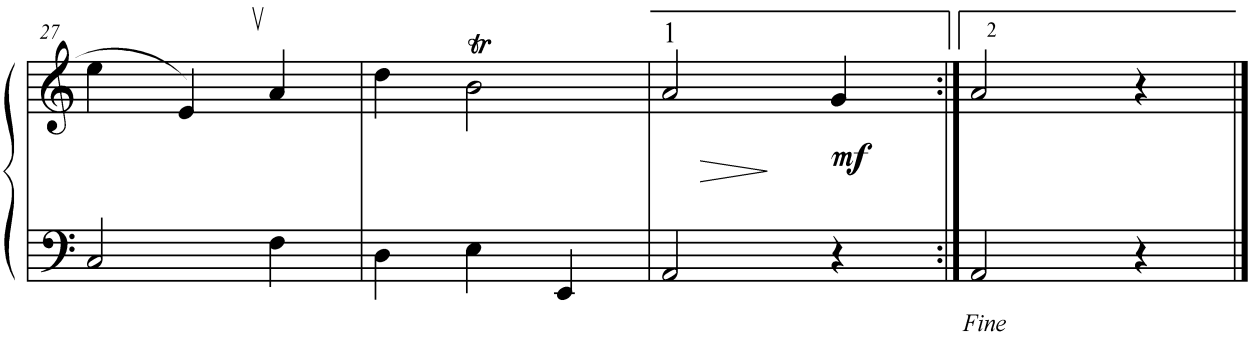
Й.С. БАХ



МЕНУЕТ

Й.С. БАХ

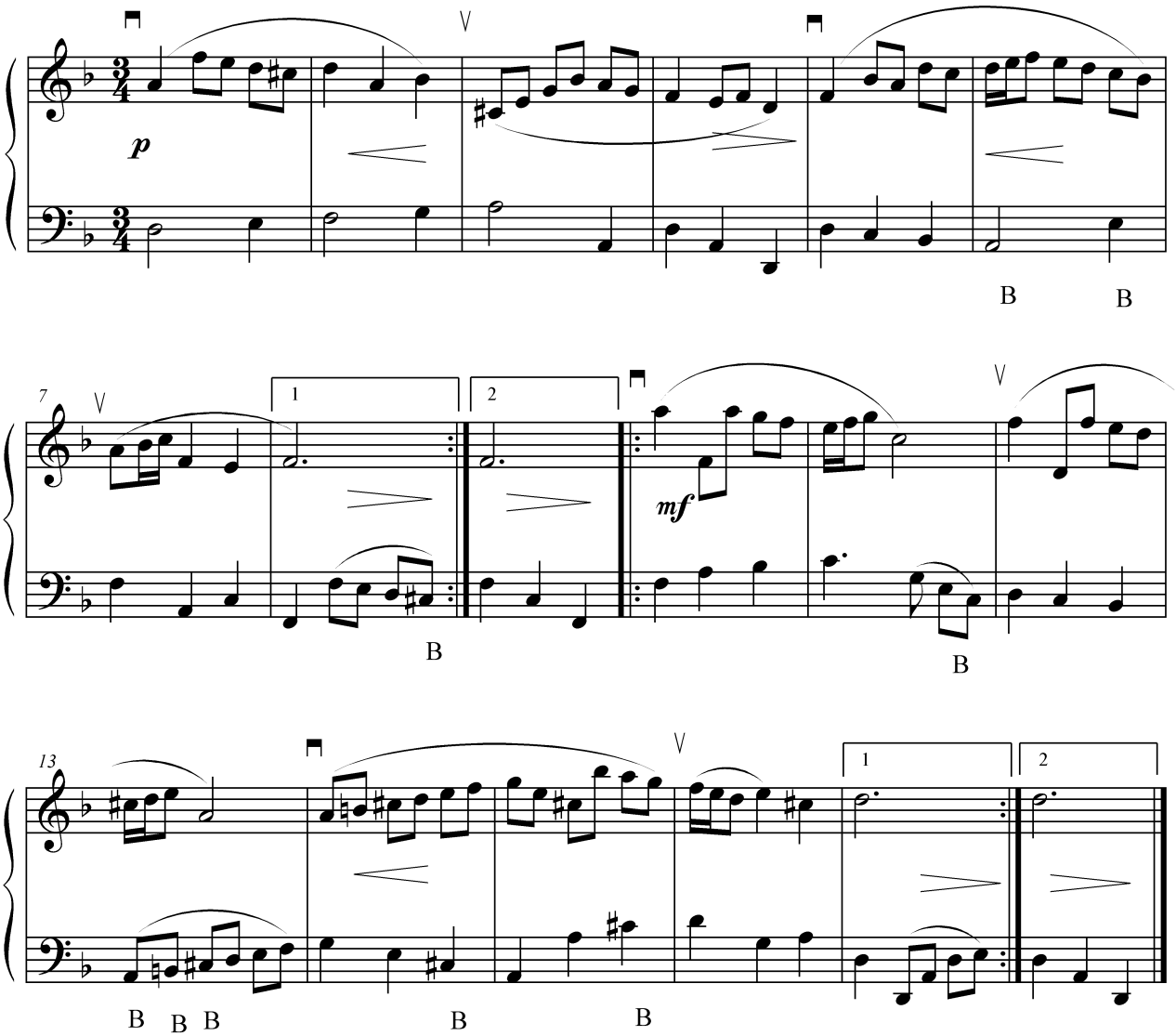




МЕНУЕТ

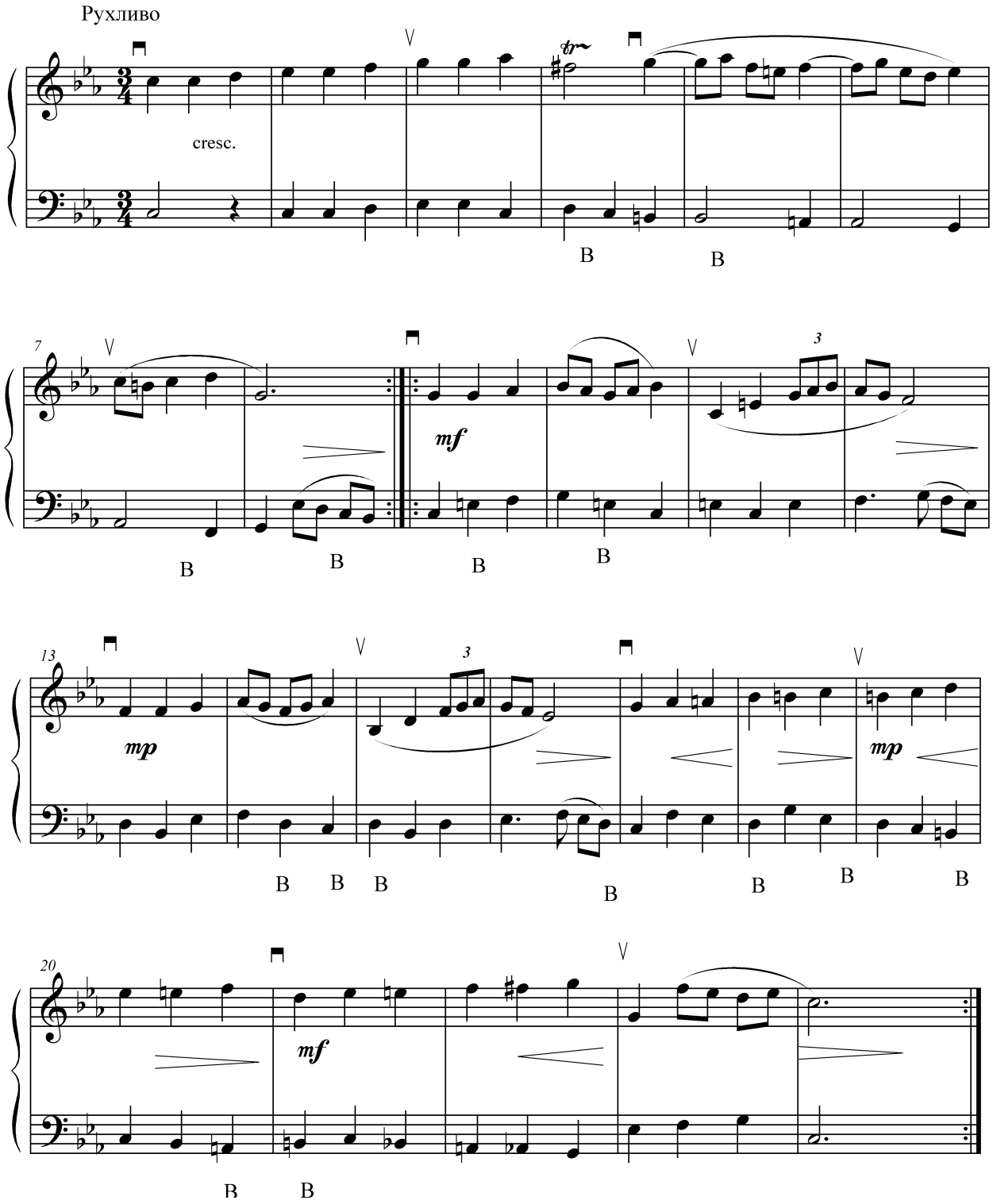
Й.С. БАХ

Наспівно



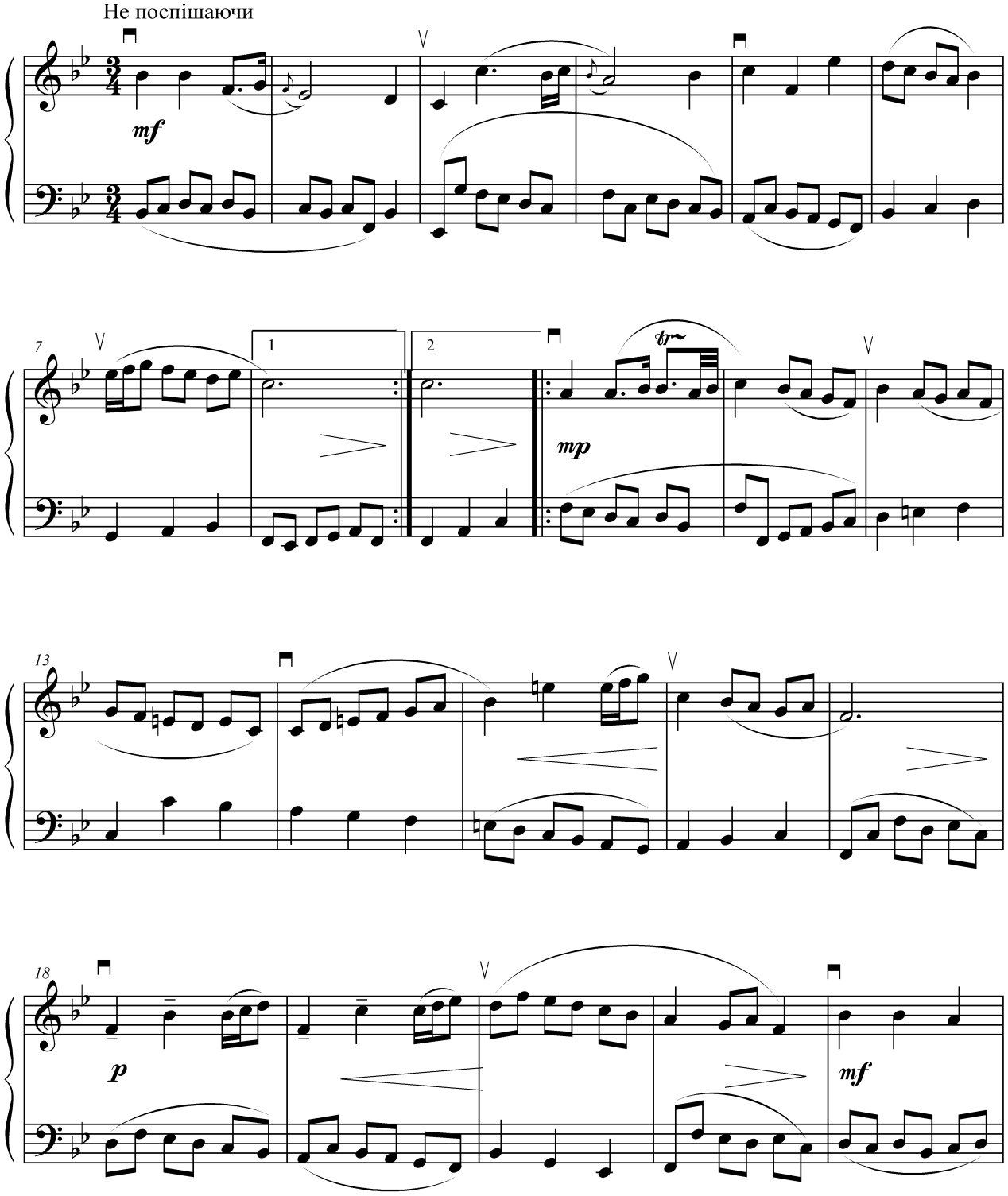
МЕНУЕТ

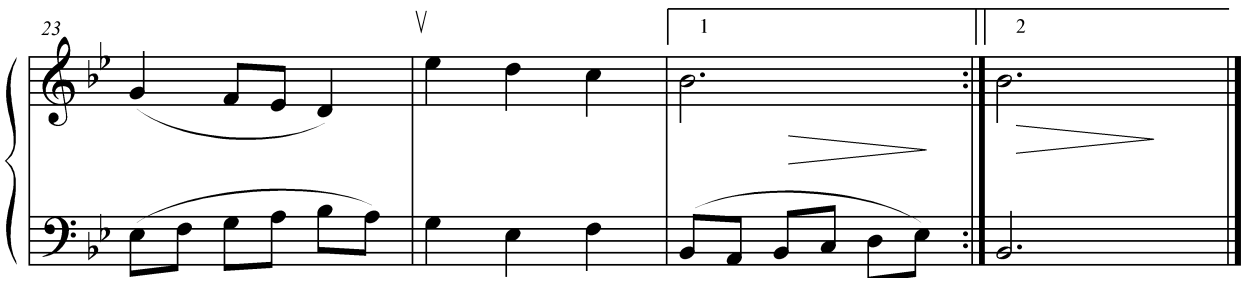
Й.С. БАХ



МЕНУЕТ

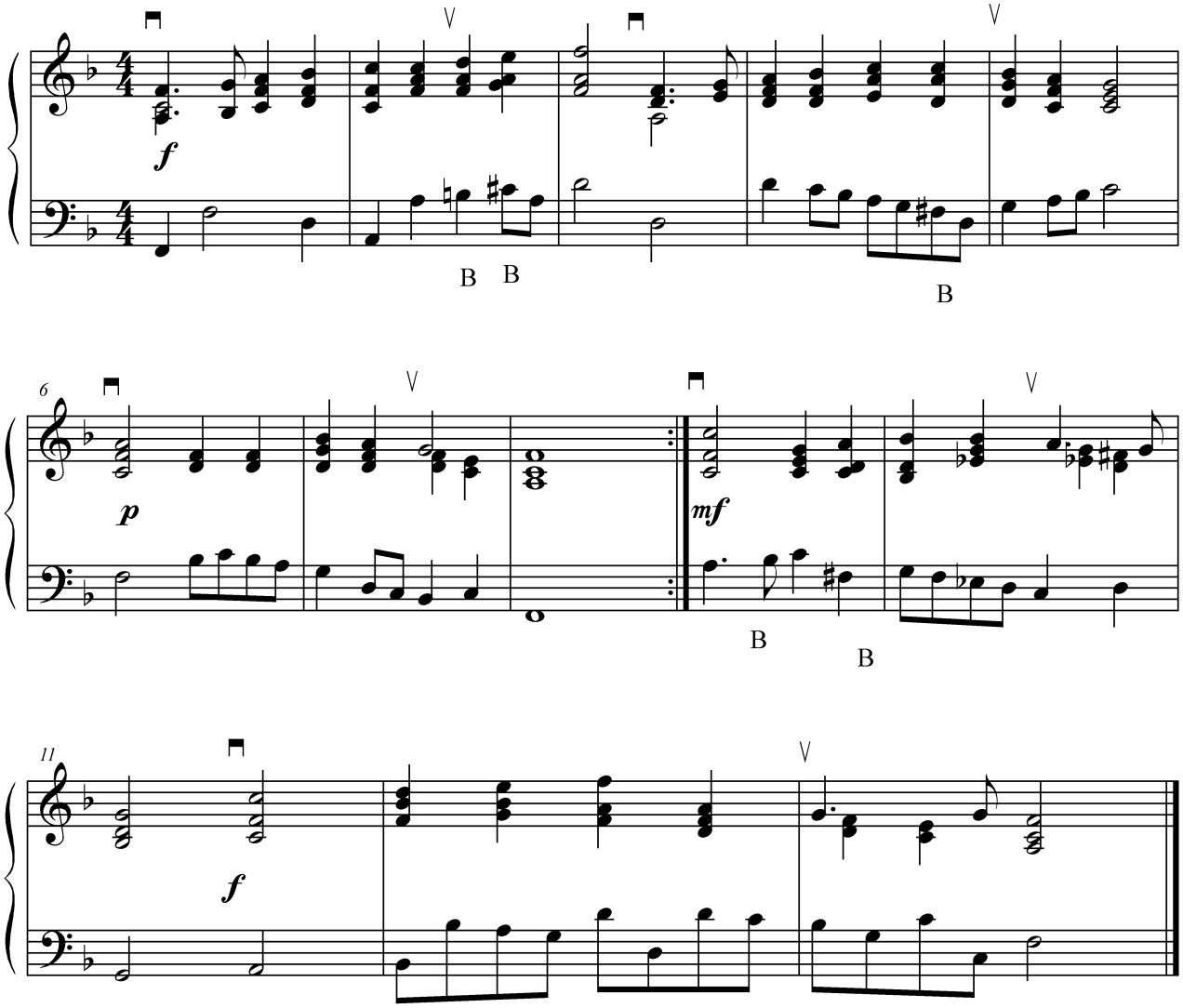
Й.С. БАХ





ХОРАЛ

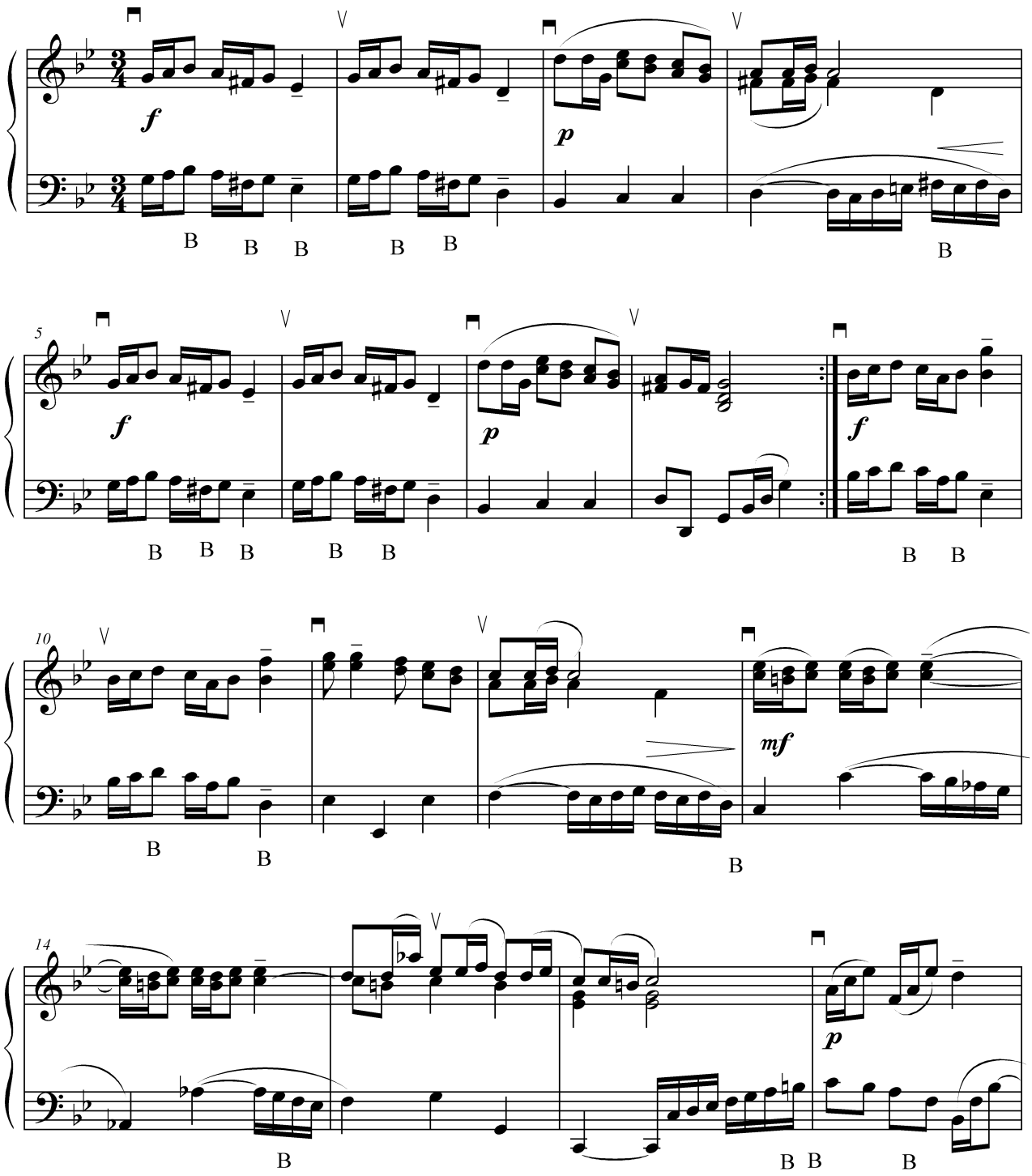
Й.С. БАХ

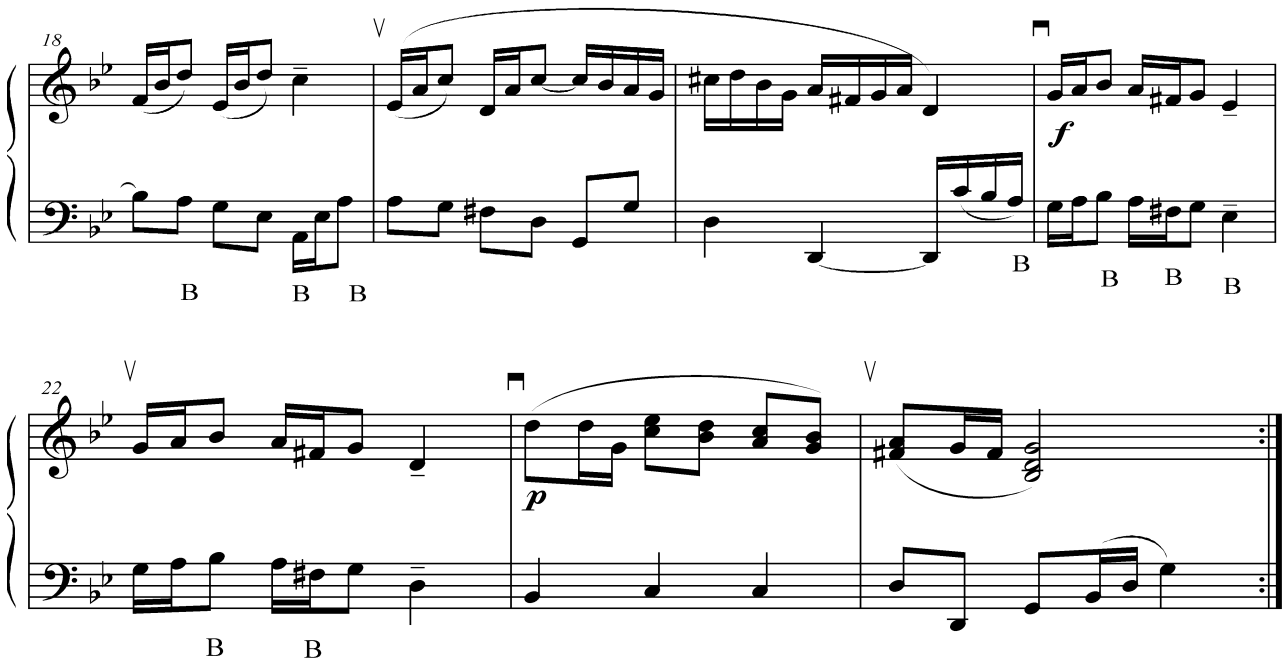


ПОЛОНЕЗ

Й.С. БАХ

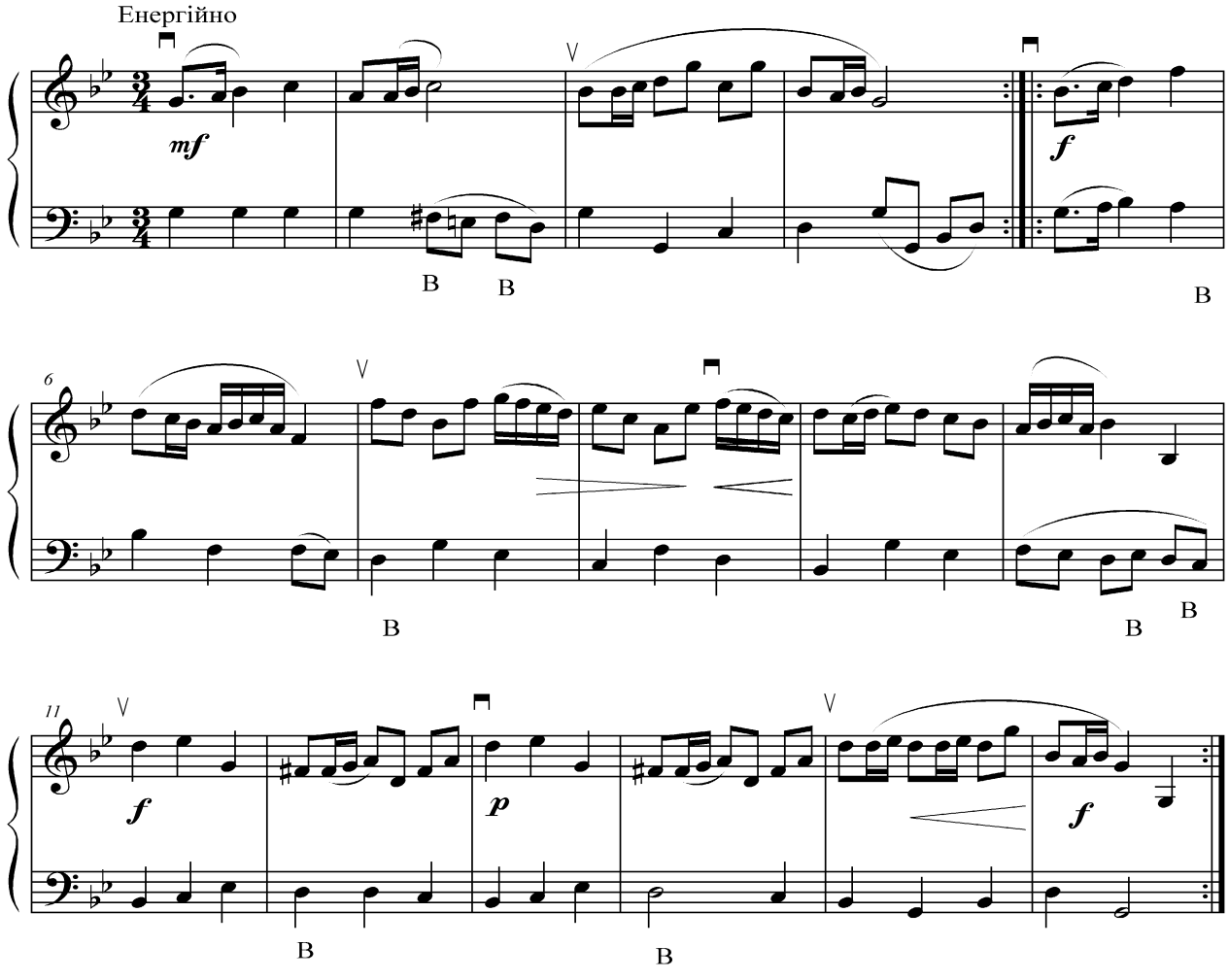
Урочисто





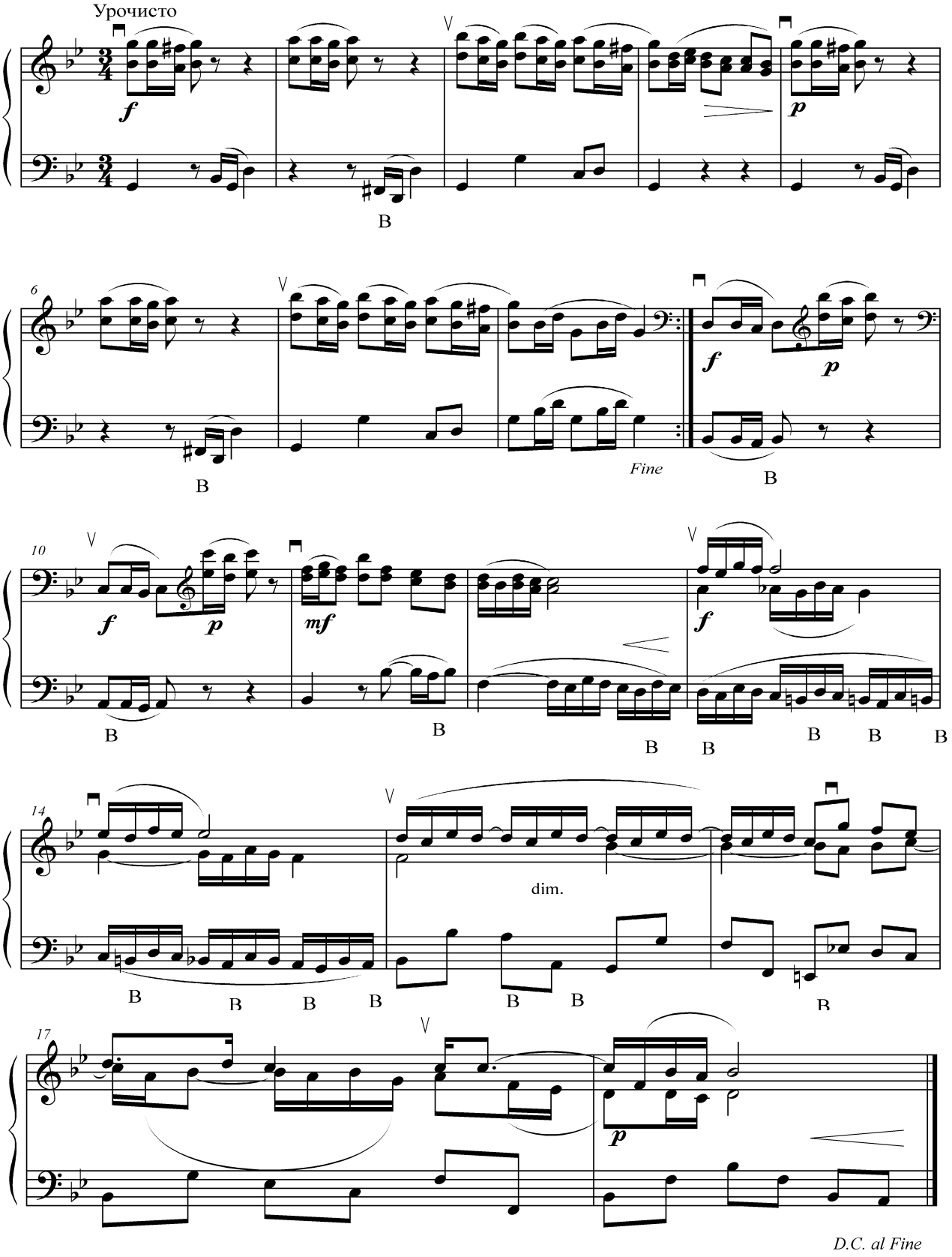
ПОЛОНЕЗ

Й.С. БАХ



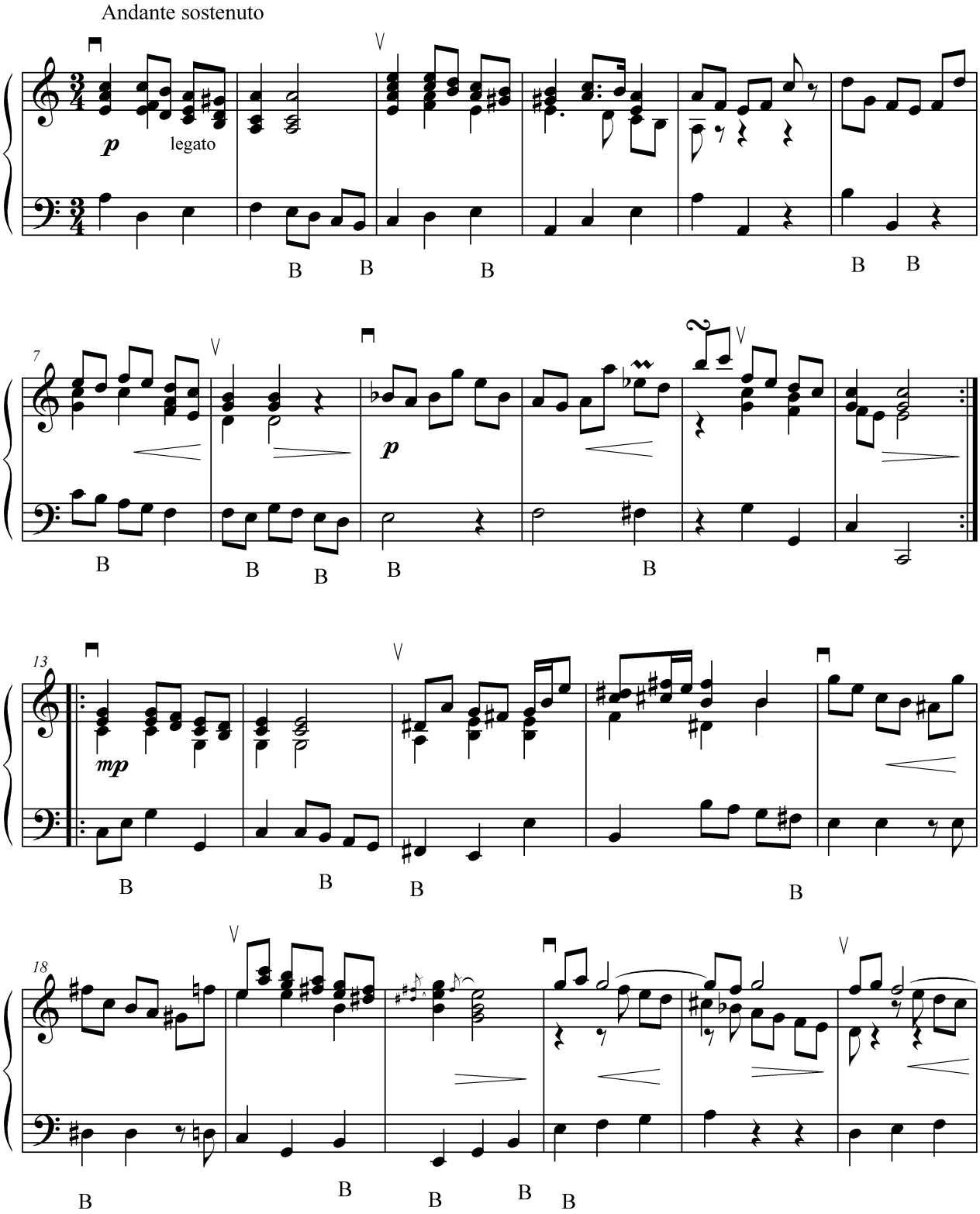
ПОЛОНЕЗ

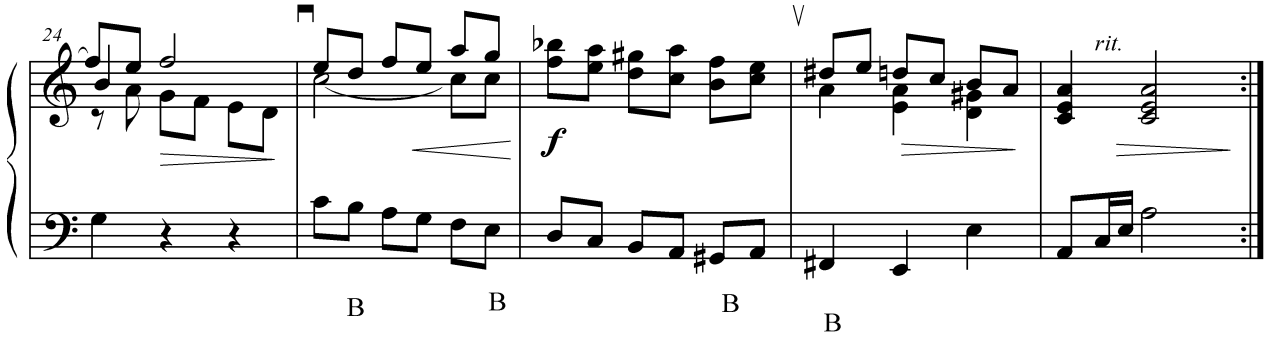
Ф.Е. БАХ



САРАБАНДА

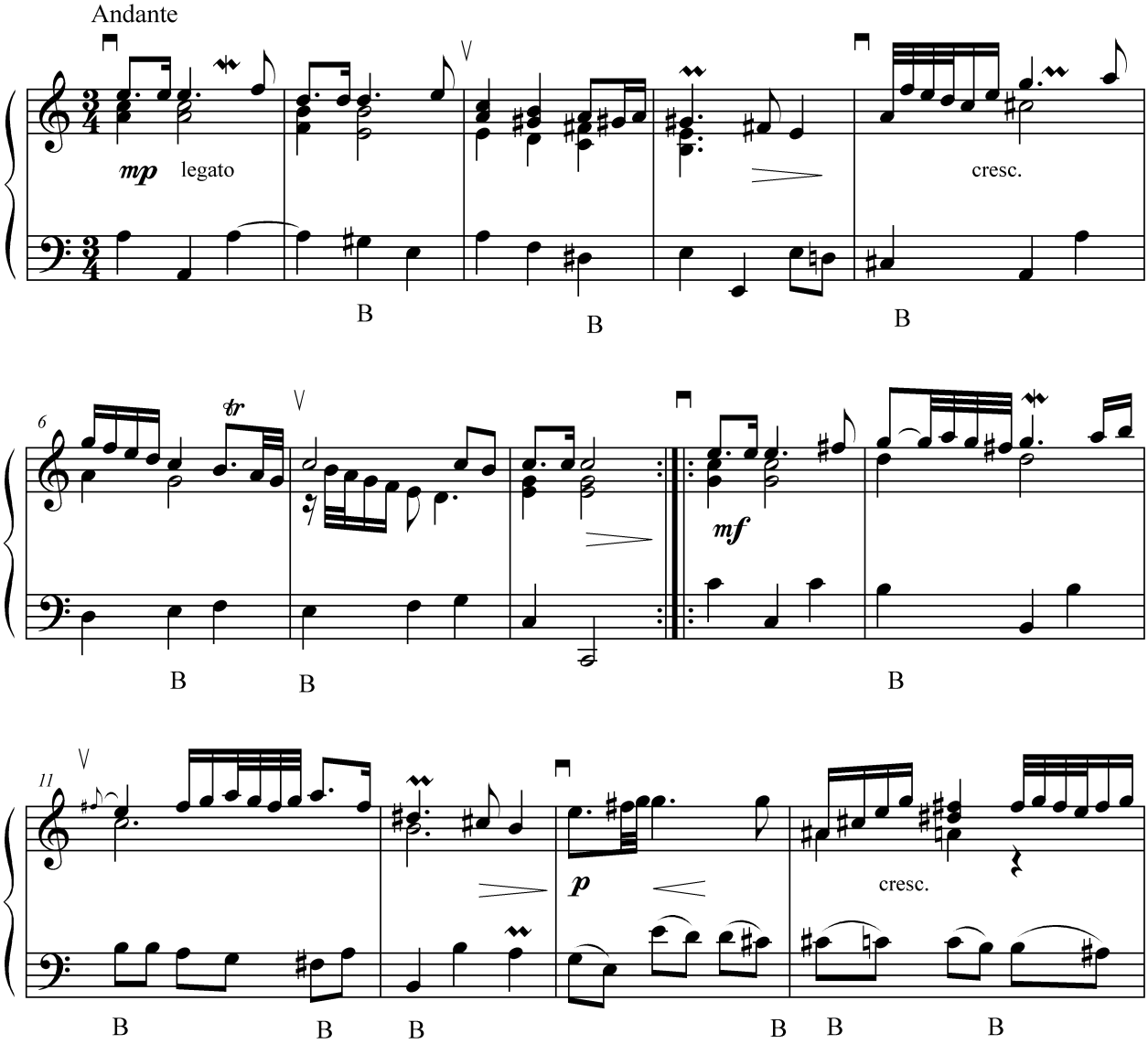
Й.С. БАХ

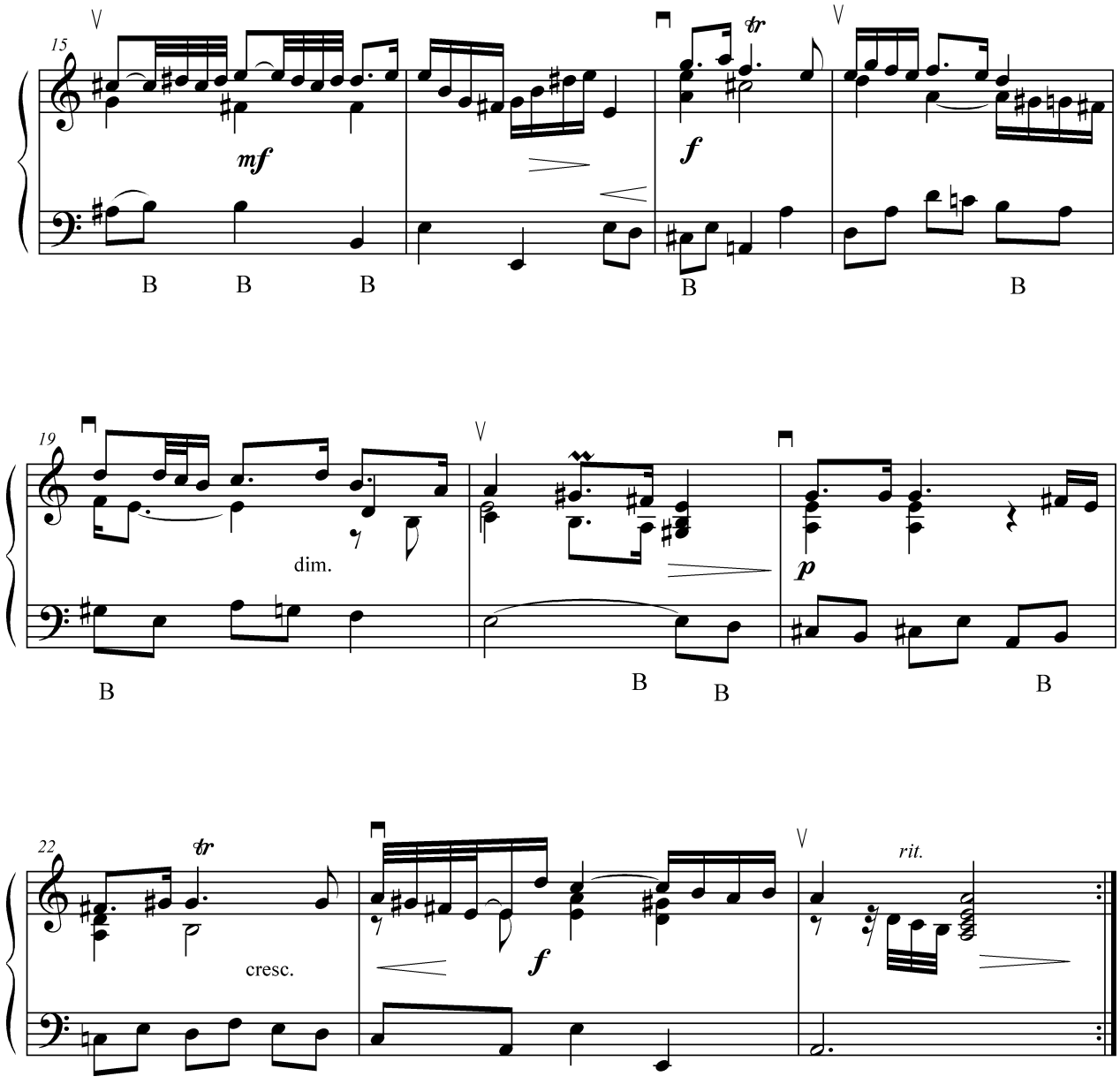




САРАБАНДА

Й.С. БАХ

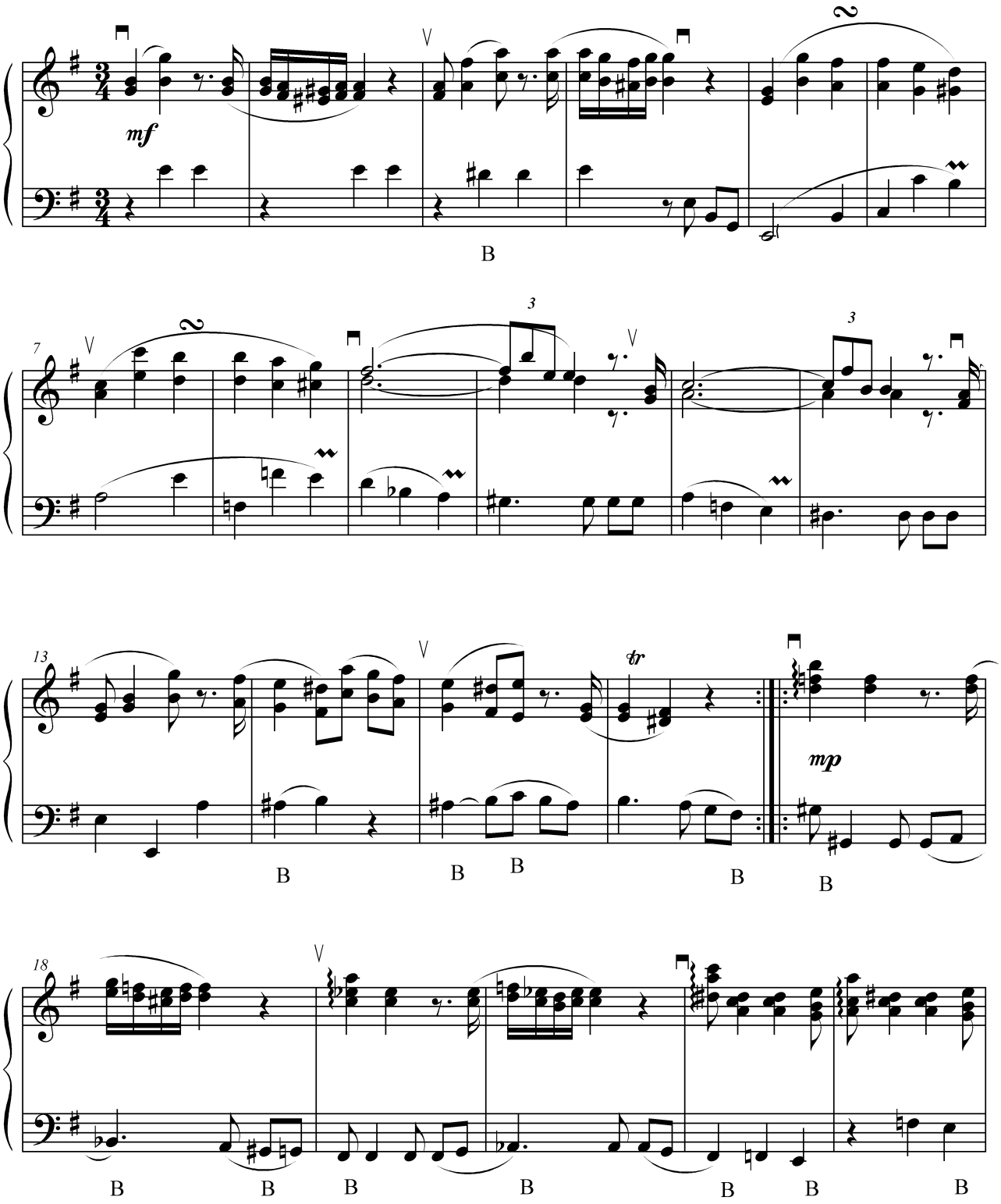


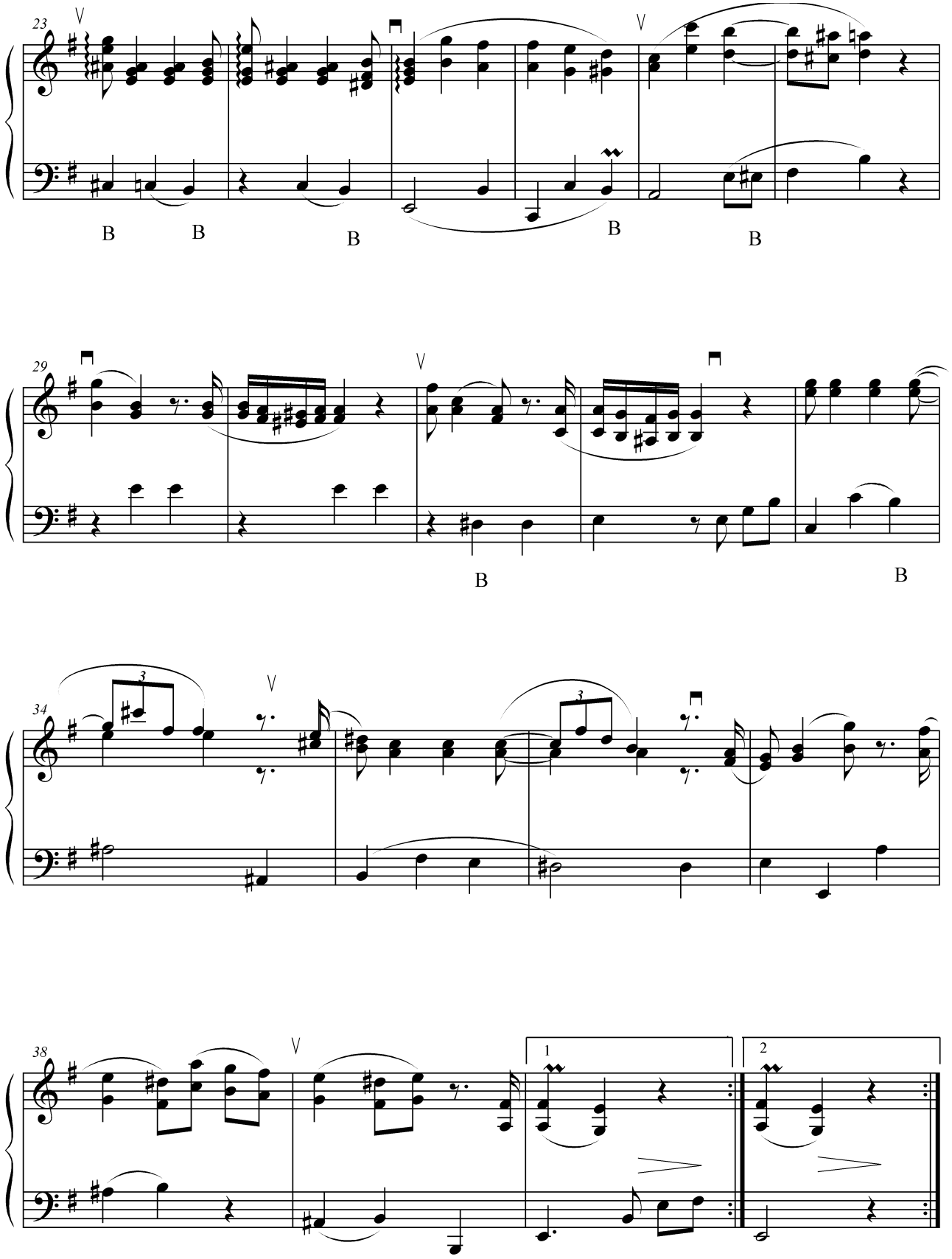

15
mf
f
tr
B
B
B
B
B
19
dim.
p
B
B
B
B
22
tr
cresc.
f
rit.

ЛАМЕНТО

(з сонаті соль-мажор)

В.Ф. БАХ

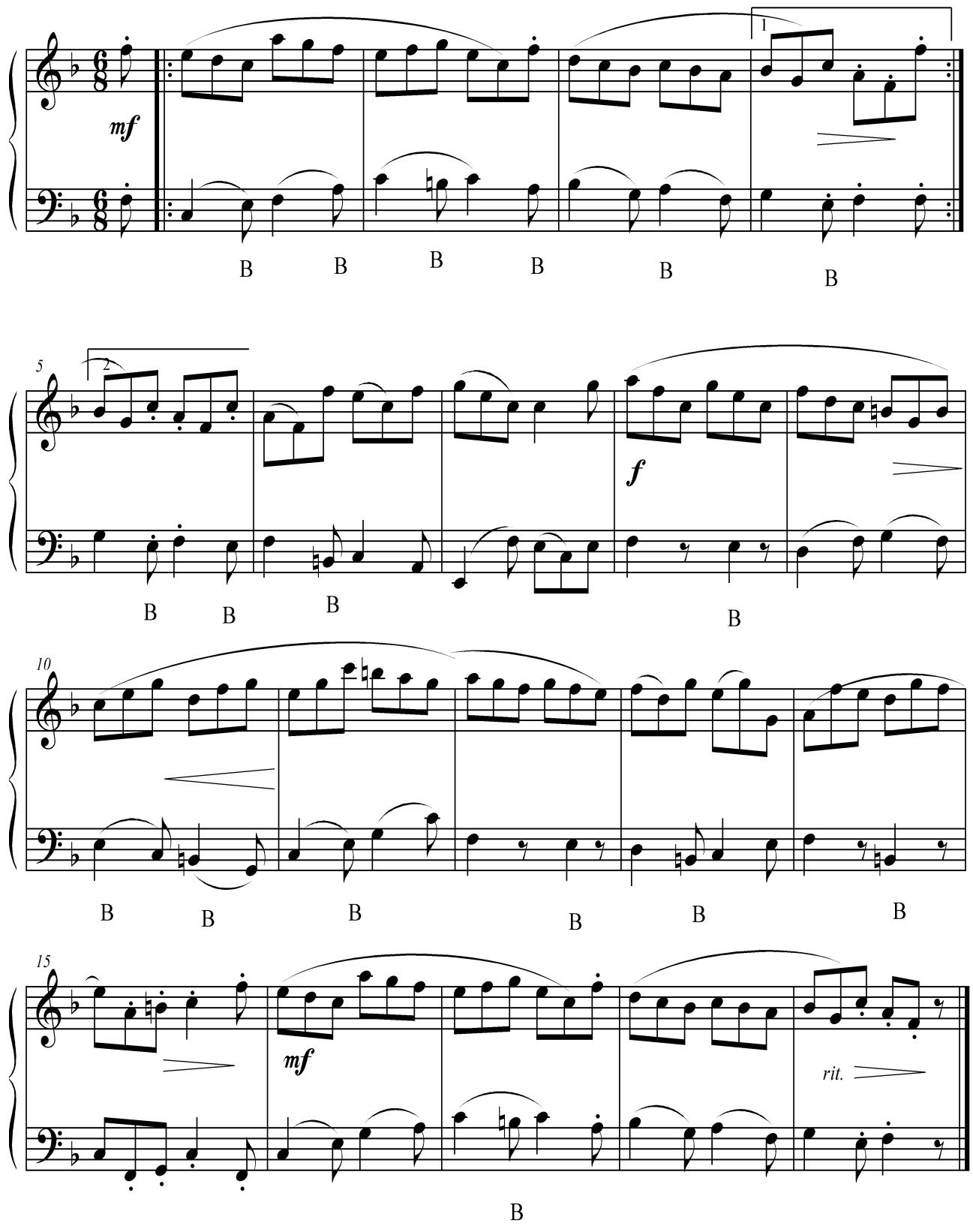



23
V
B
B
B
B
B
29
V
B
B
34
3
V
3
38
V
1
2

ЖИГА

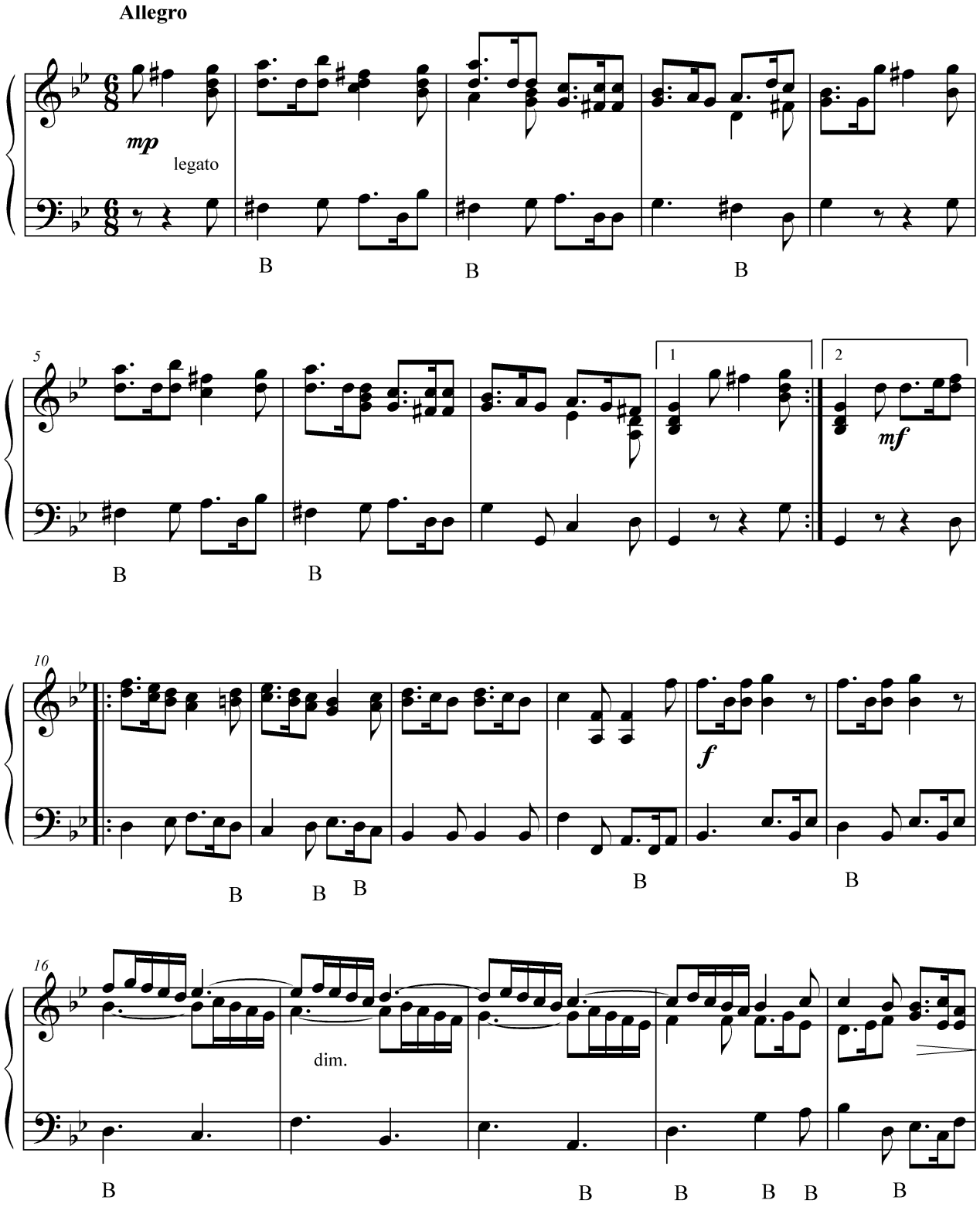
Й.С. БАХ

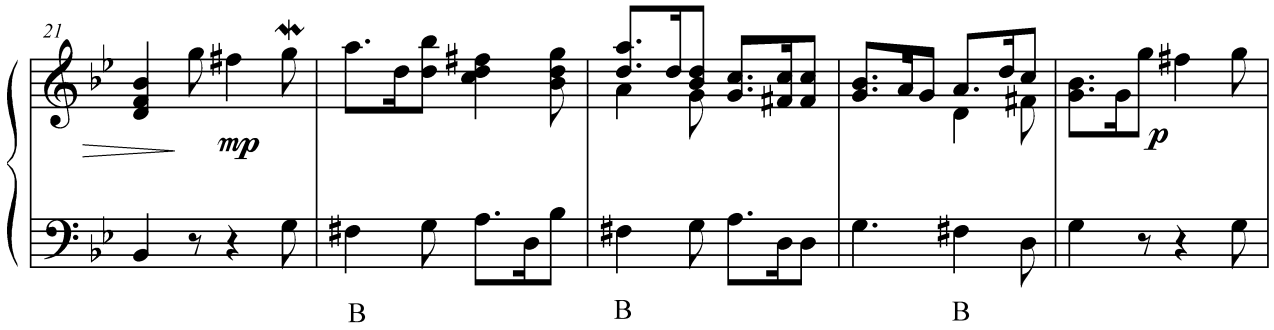
Жваво

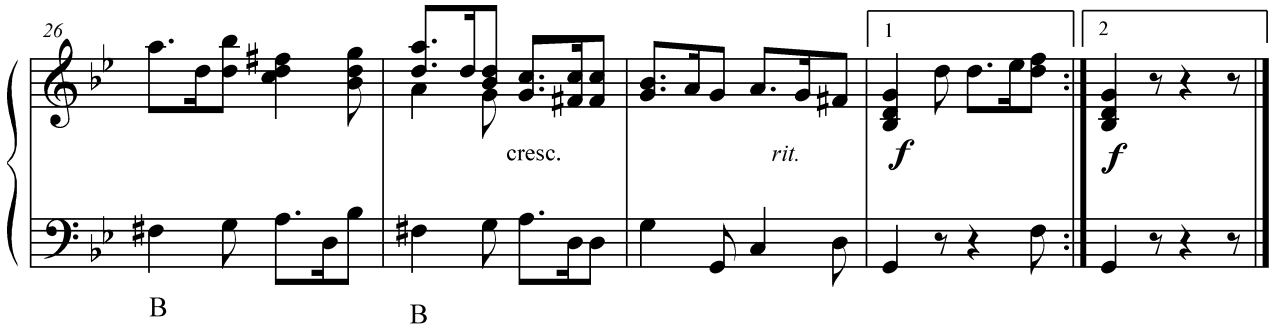


ЖИГА

Й.С. БАХ



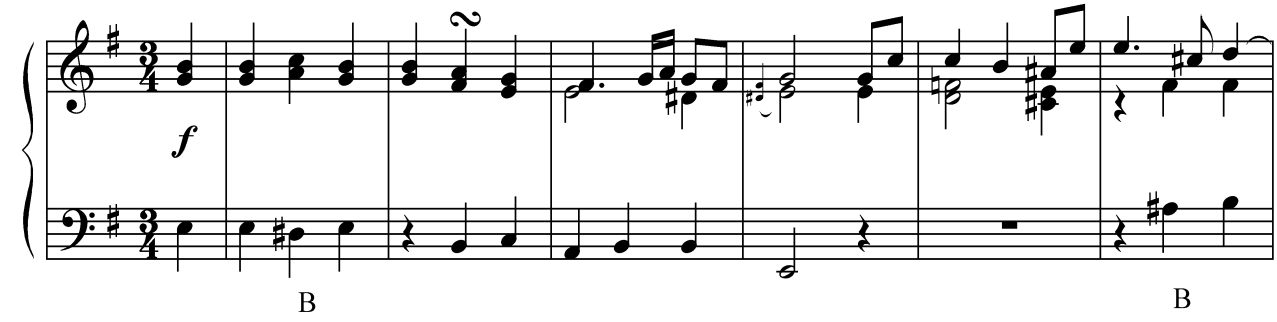


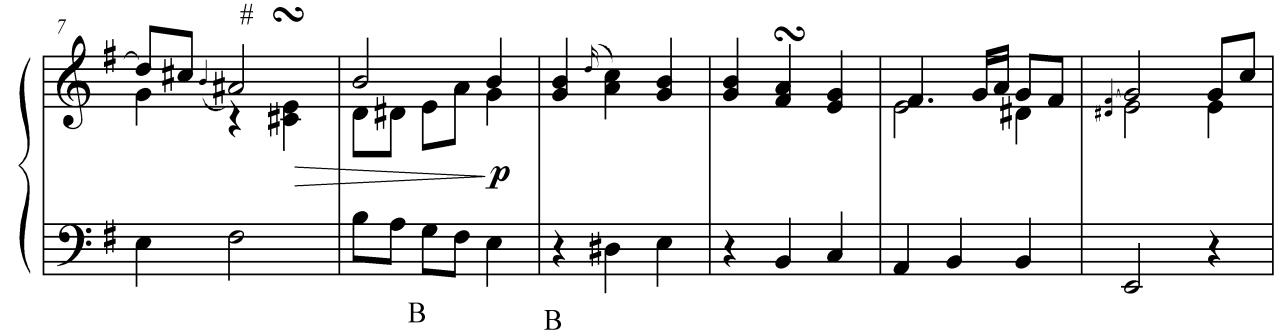


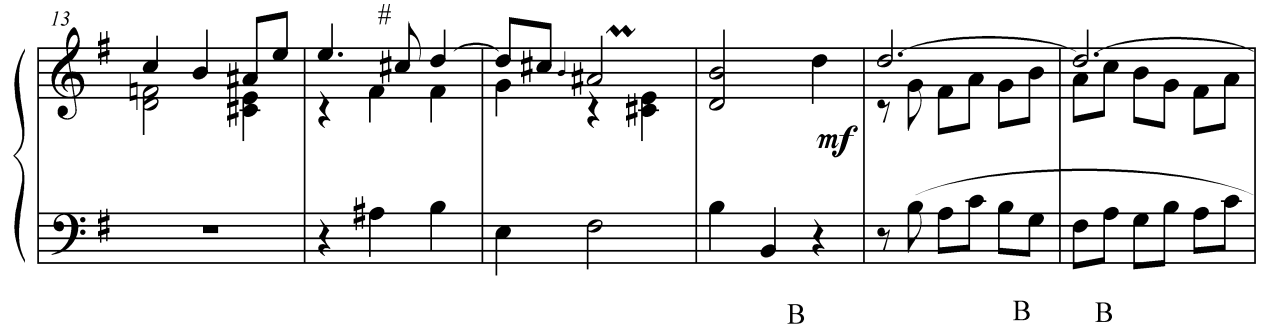
АФЕТУОЗО

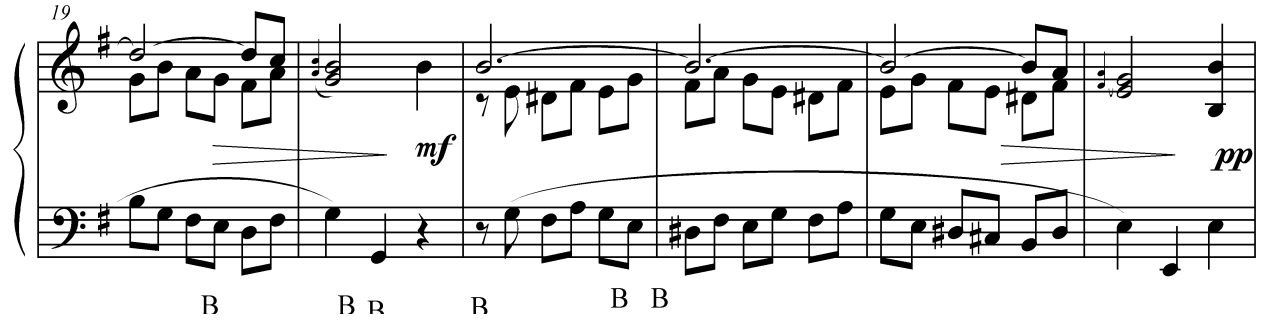
Ф.Е. БАХ

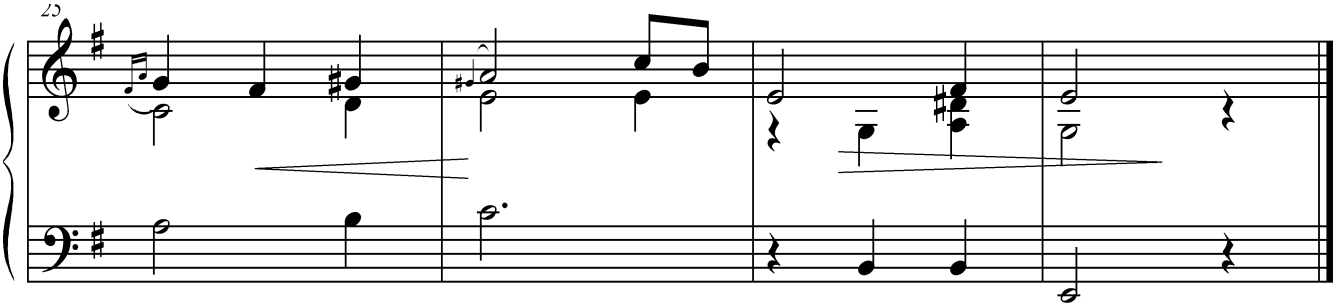
Adagio





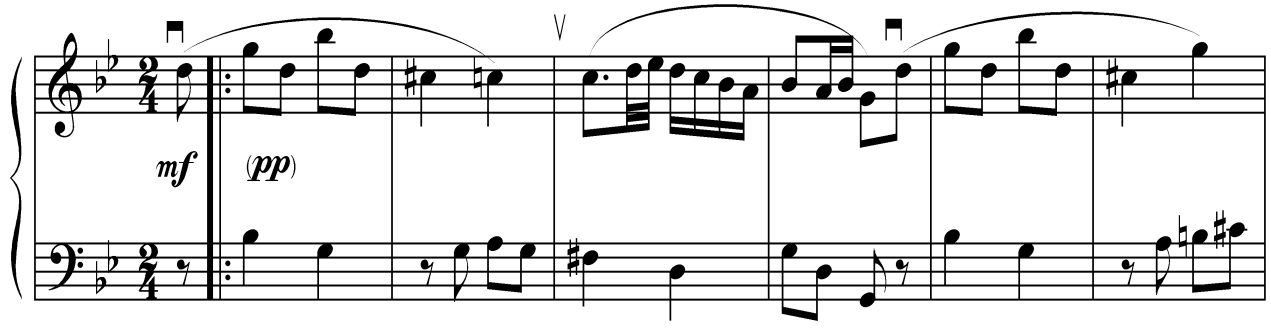


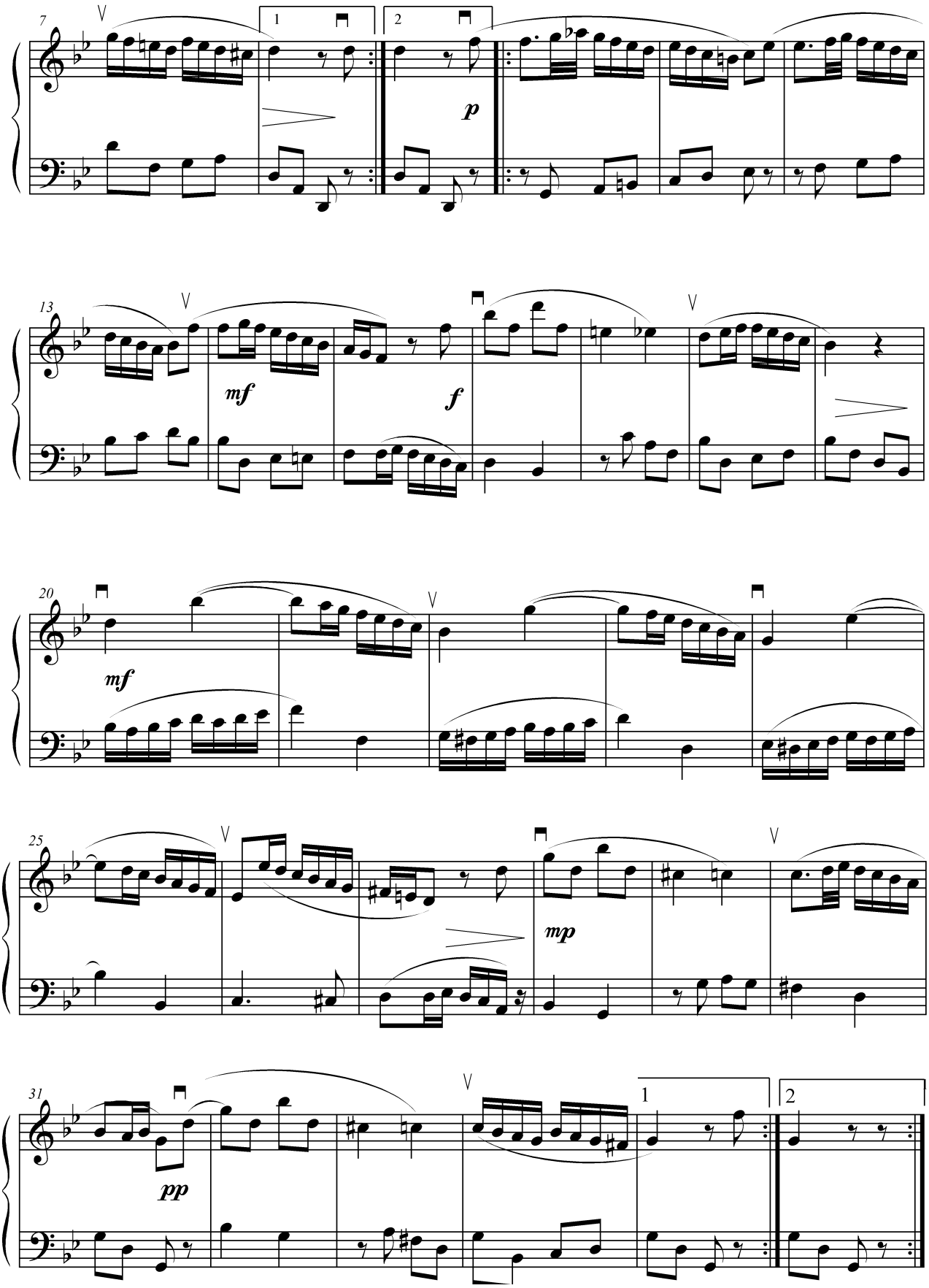




АЛЕГРО

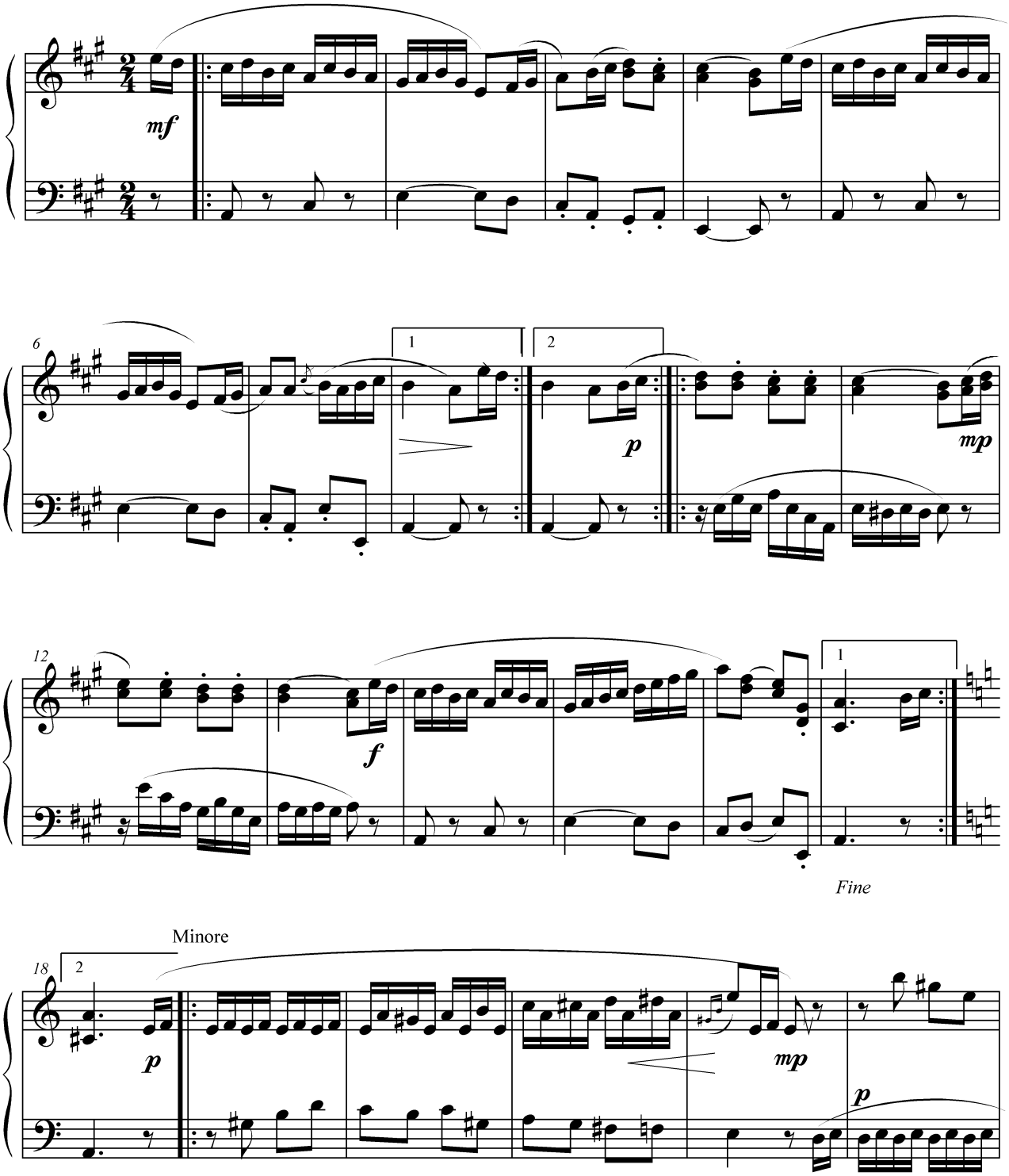
В.Ф. БАХ

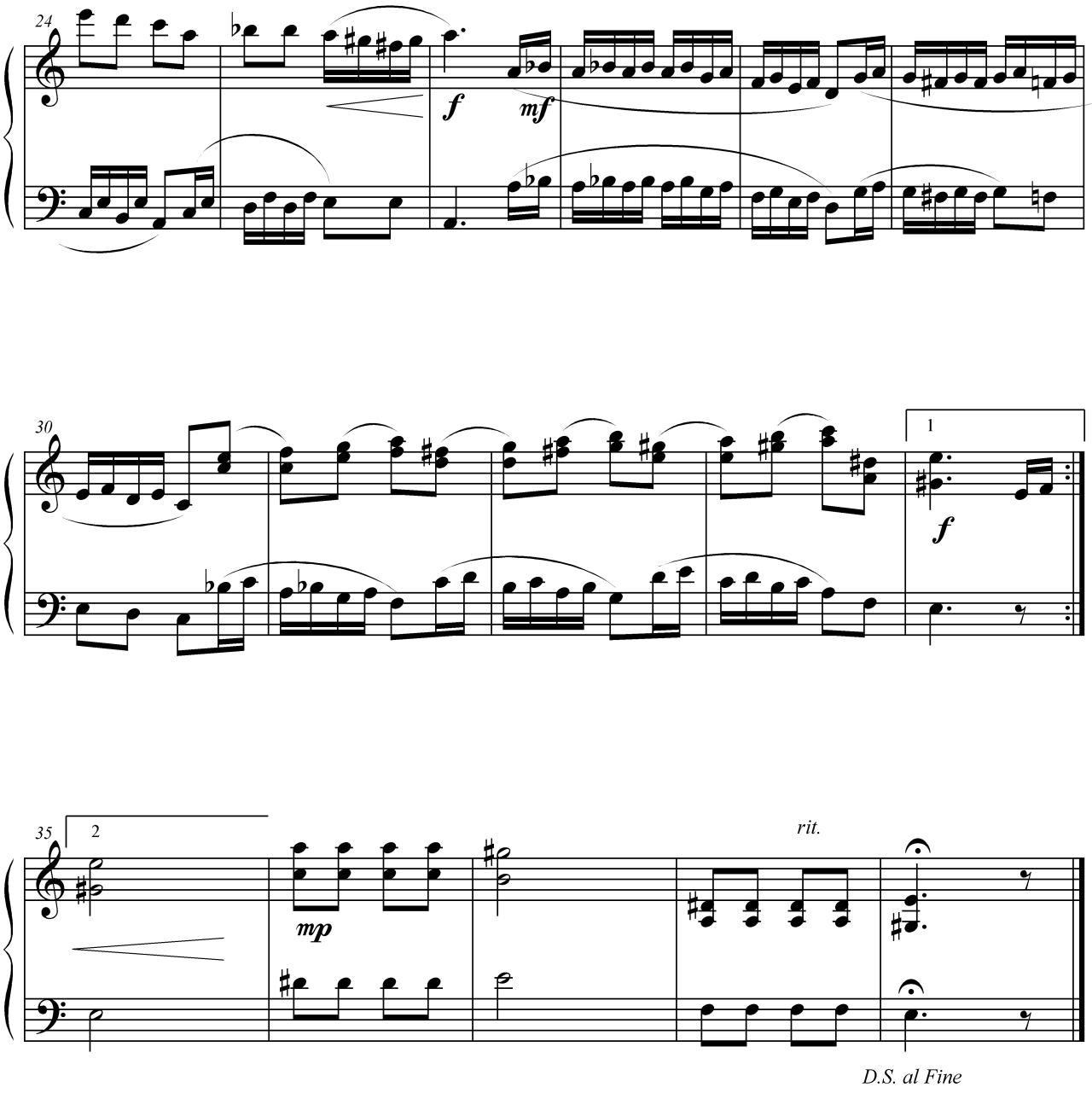



7
1
2
p
13
mf
f
20
mf
25
mp
31
pp
1
2

АЛЕГРО

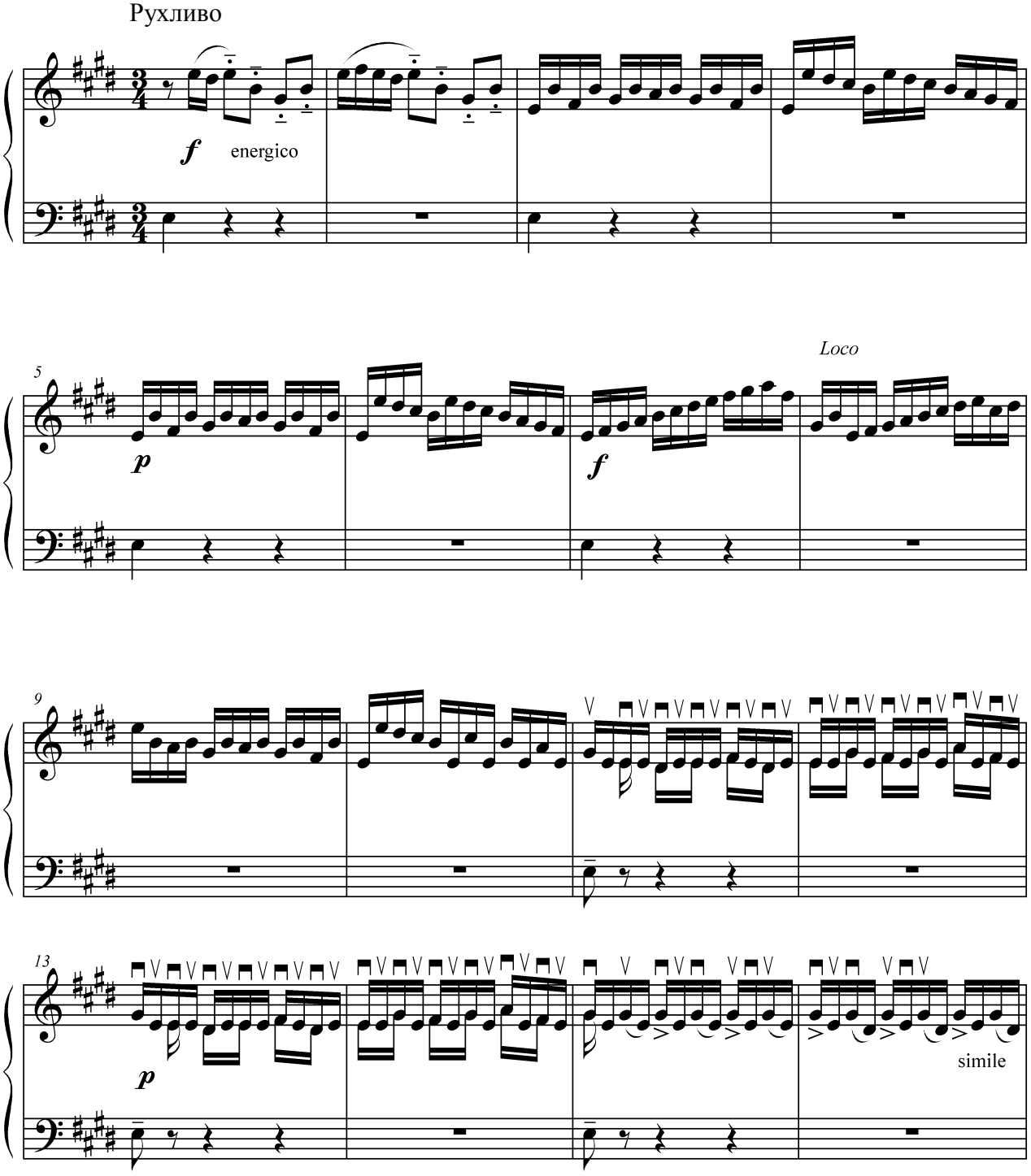
В.Ф. БАХ

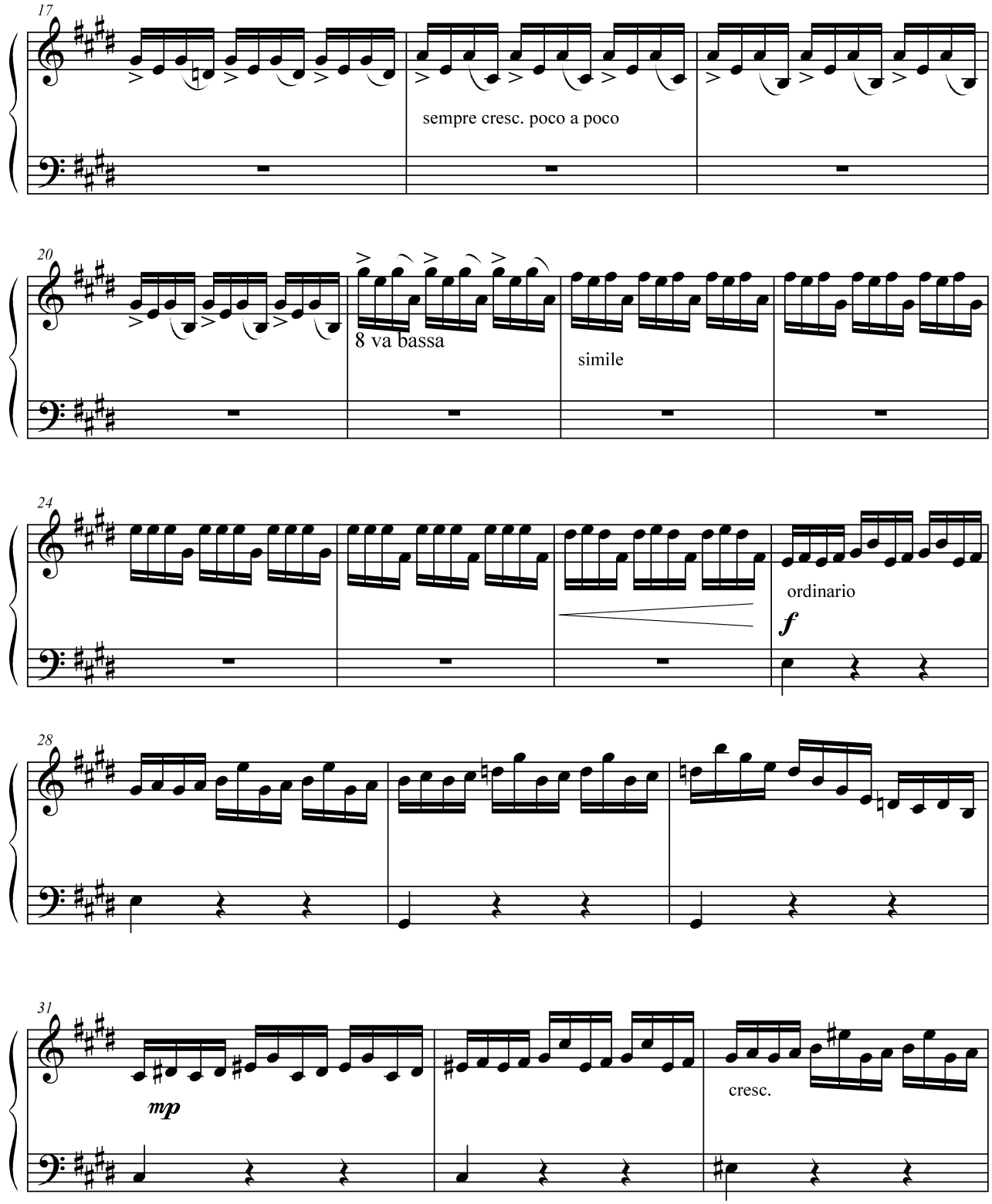


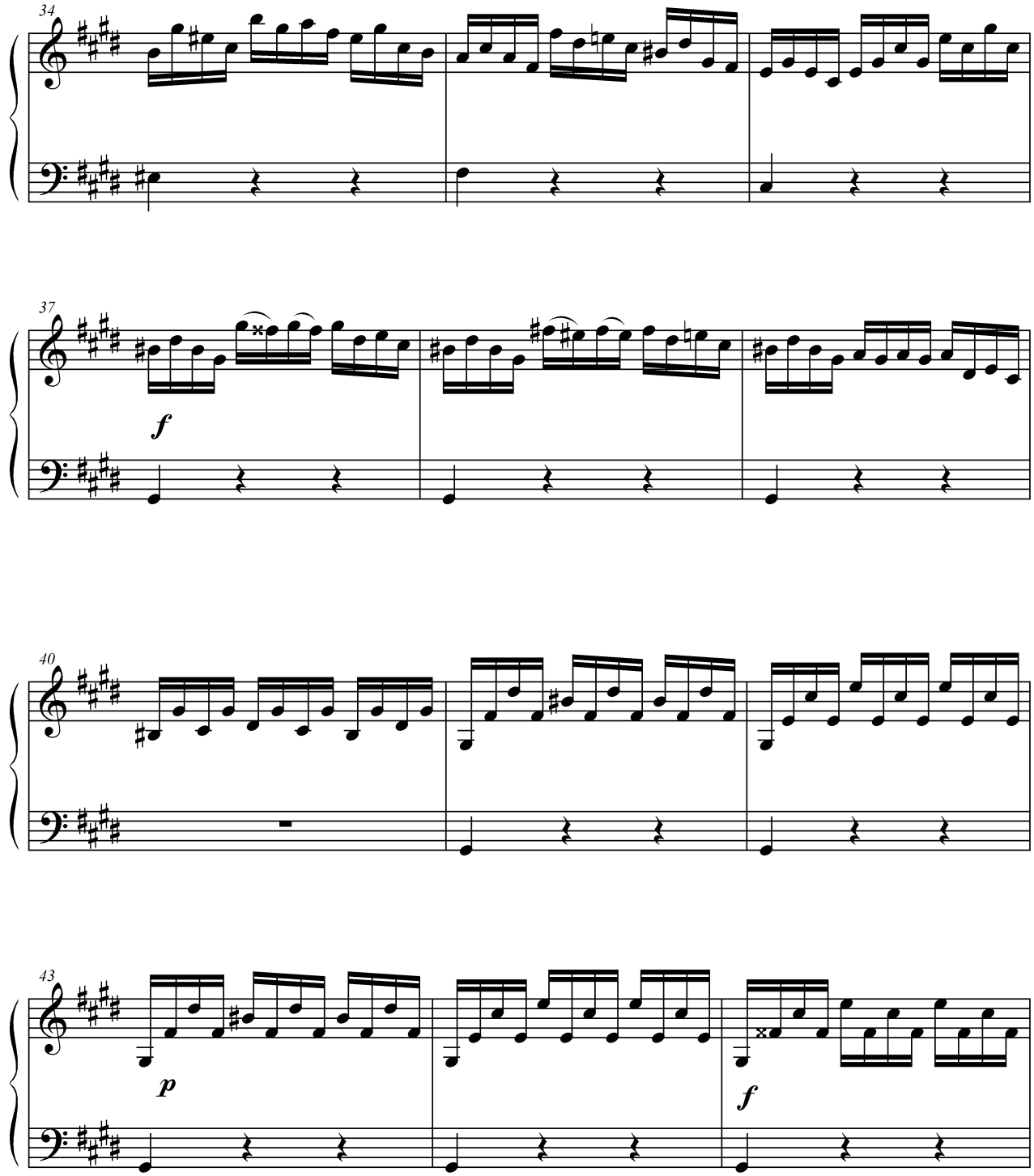

24
f
mf
30
1
f
35
2
mp
rit.
D.S. al Fine

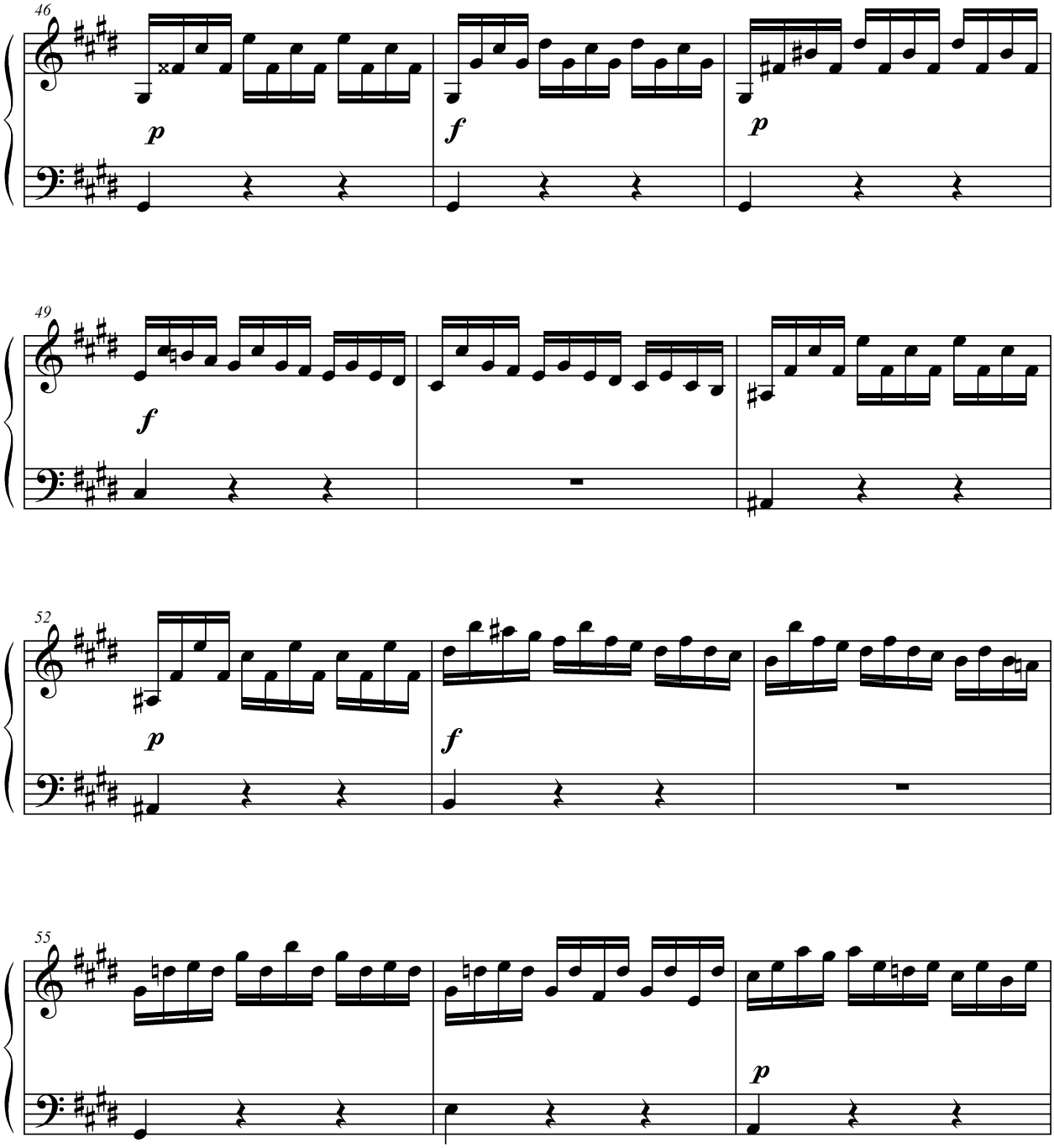
ПРЕЛЮДІЯ

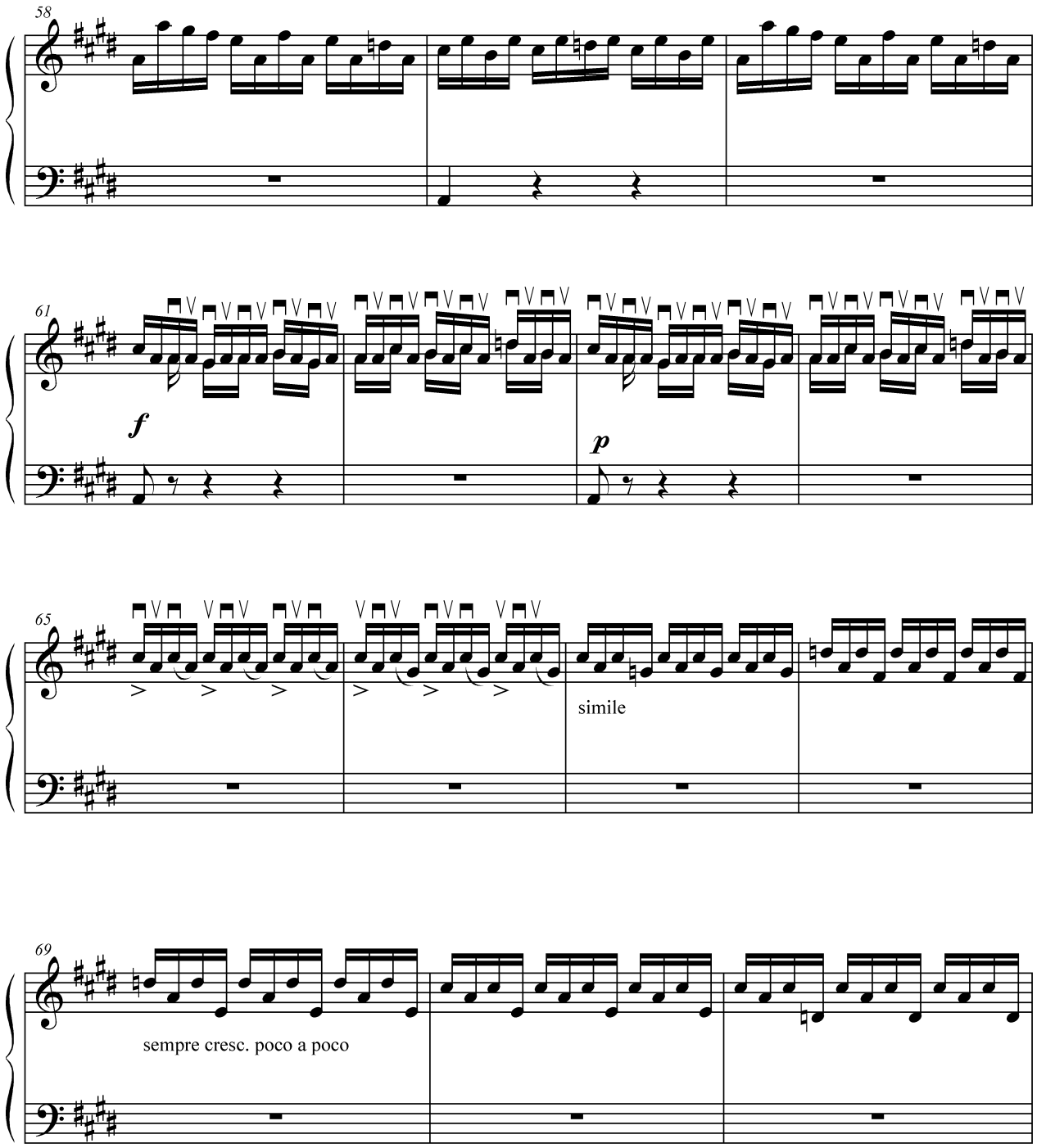
Й.С. БАХ

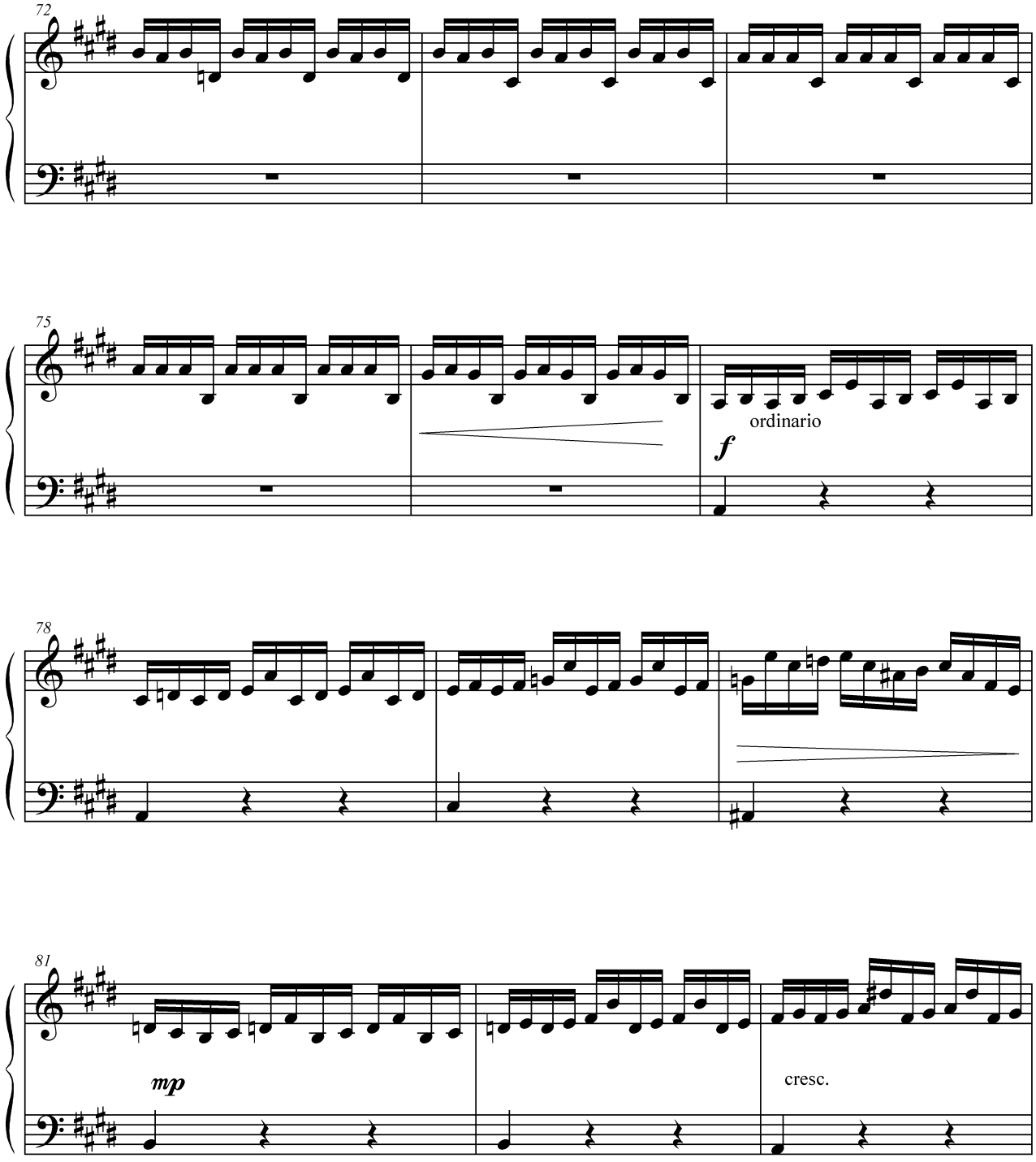


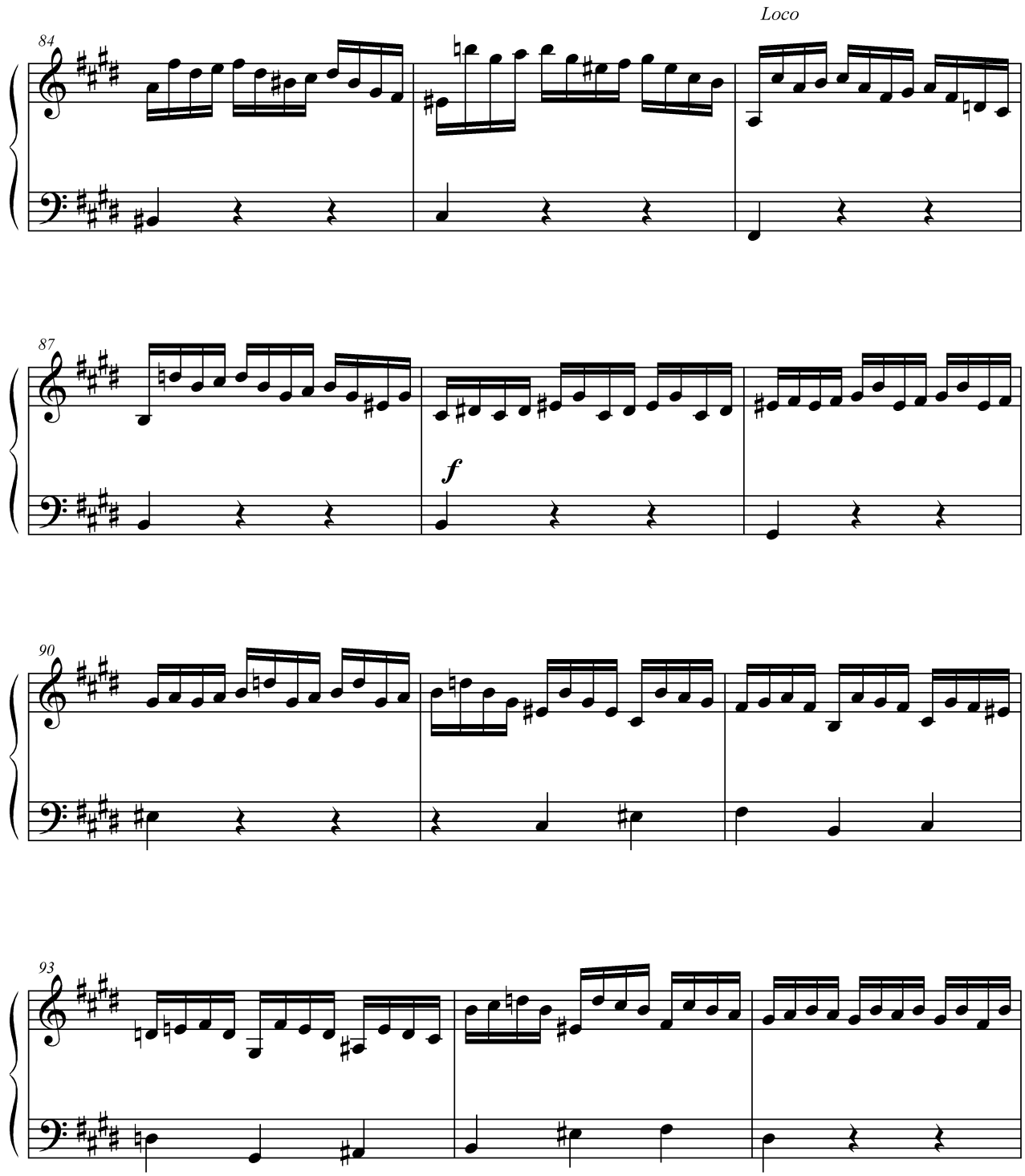

17
sempre cresc. poco a poco
20
8 va bassa
simile
24
ordinario
f
28
31
mp
cresc.

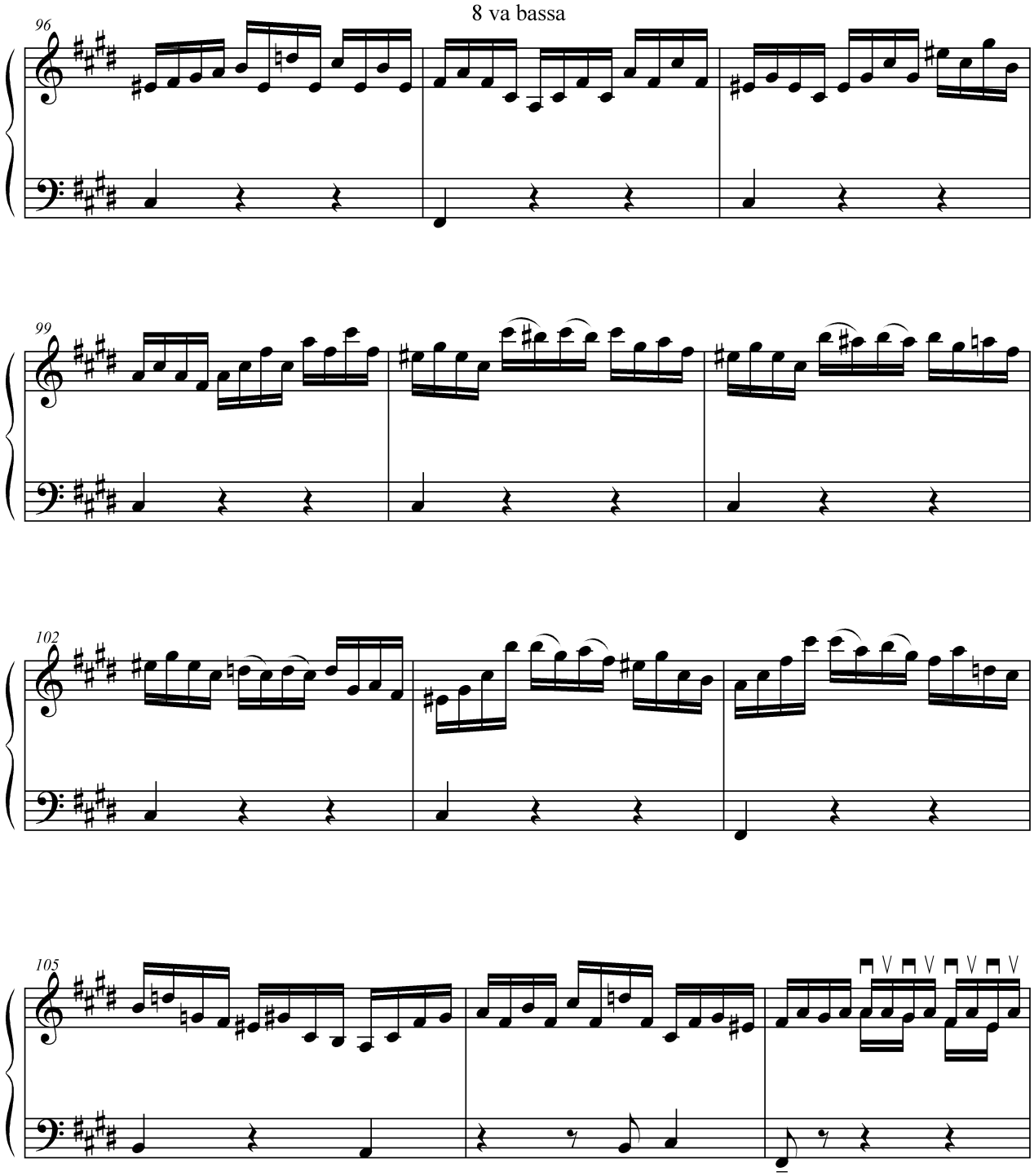

34
37
f
40
43
p
f

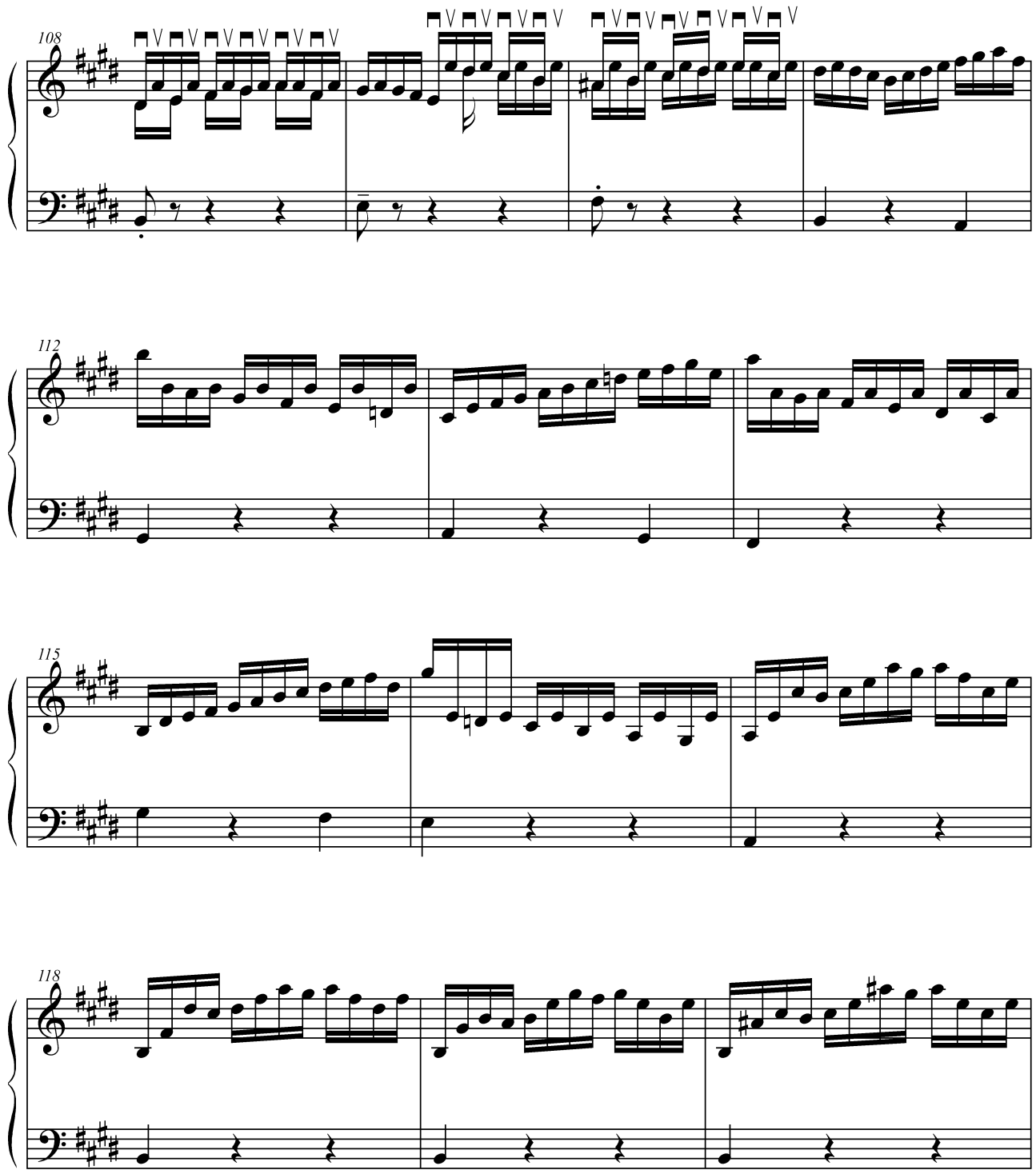

46
p
f
p
49
f
52
p
f
55
p

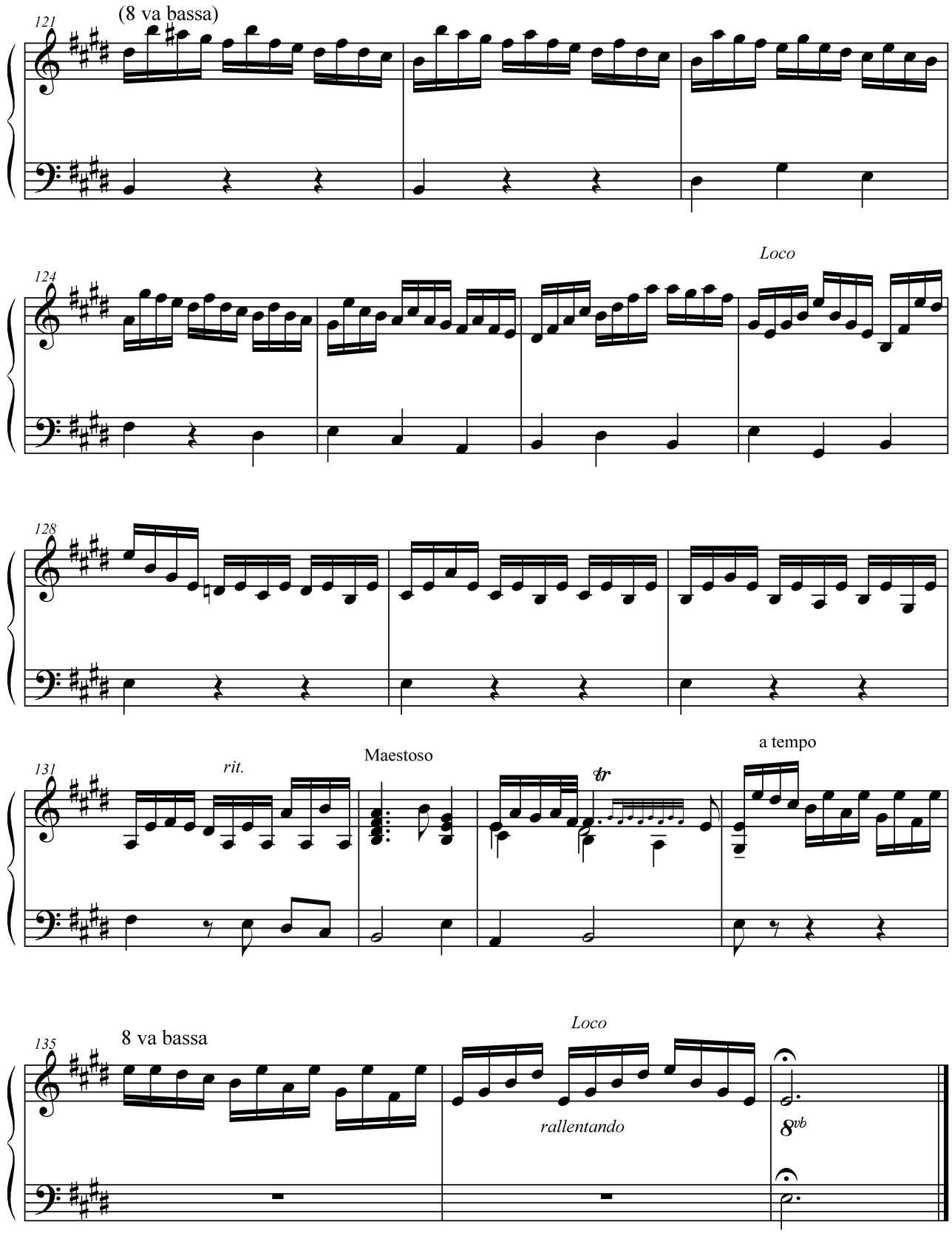

58
61
f
p
65
simile
69
sempre cresc. poco a poco


72
75
ordinario
f
78
81
mp
cresc.


Loco
84
87
f
90
93

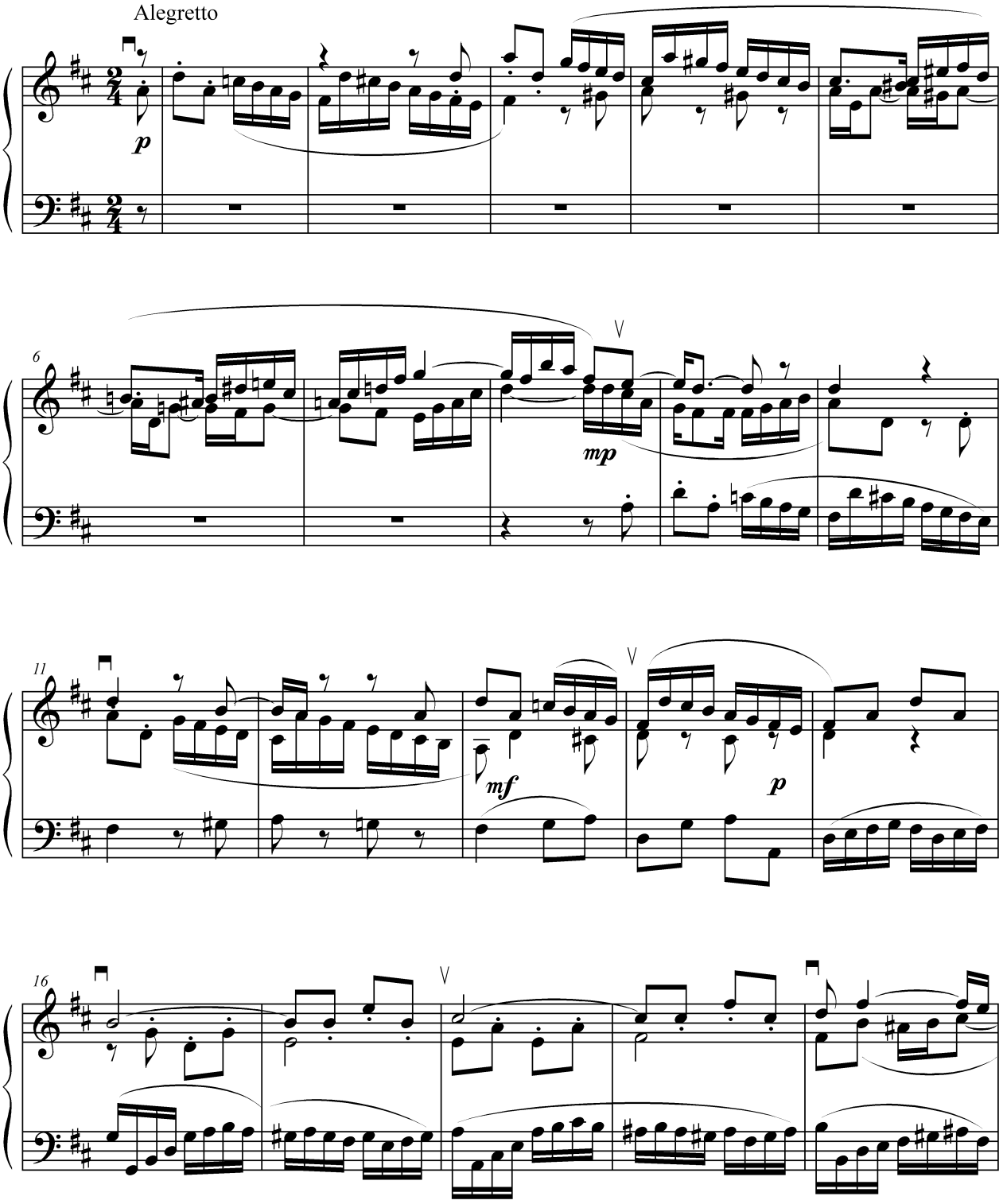

8 va bassa
96
99
102
105

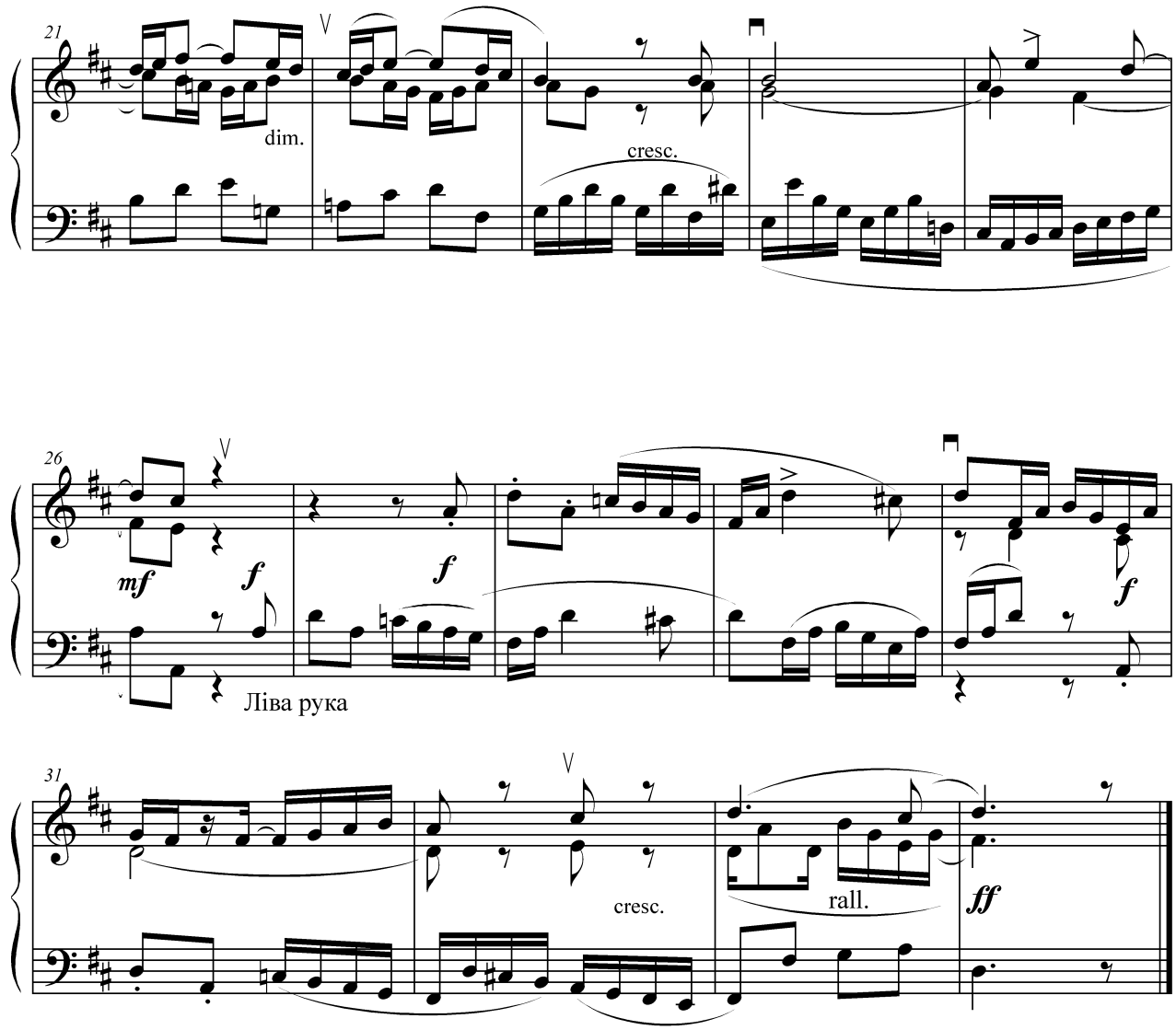

108
112
115
118


121
(8 va bassa)
124
Loco
128
131
rit.
Maestoso
tr
a tempo
135
8 va bassa
Loco
rallentando
8vb

ФУГА

В.Ф. БАХ

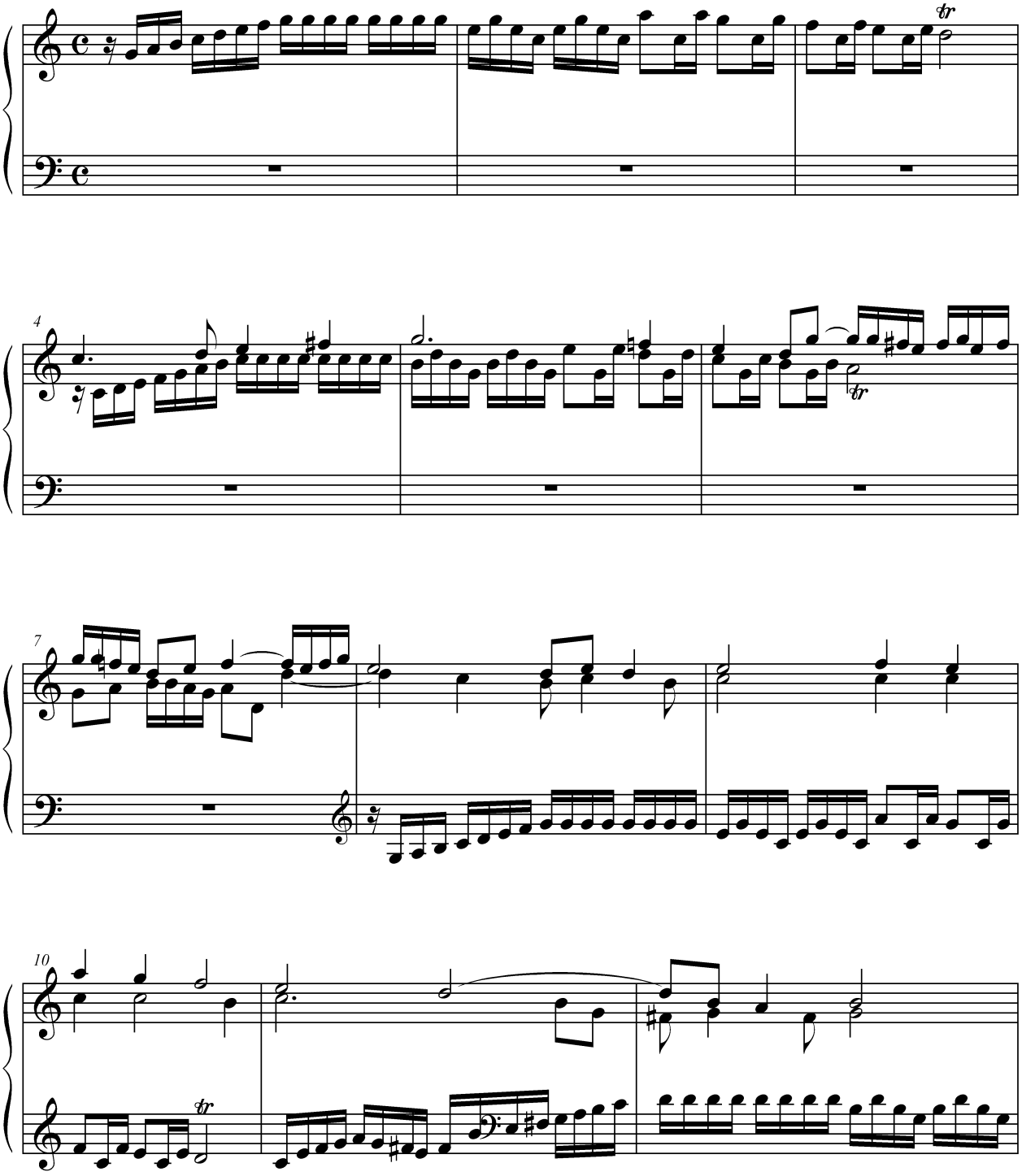


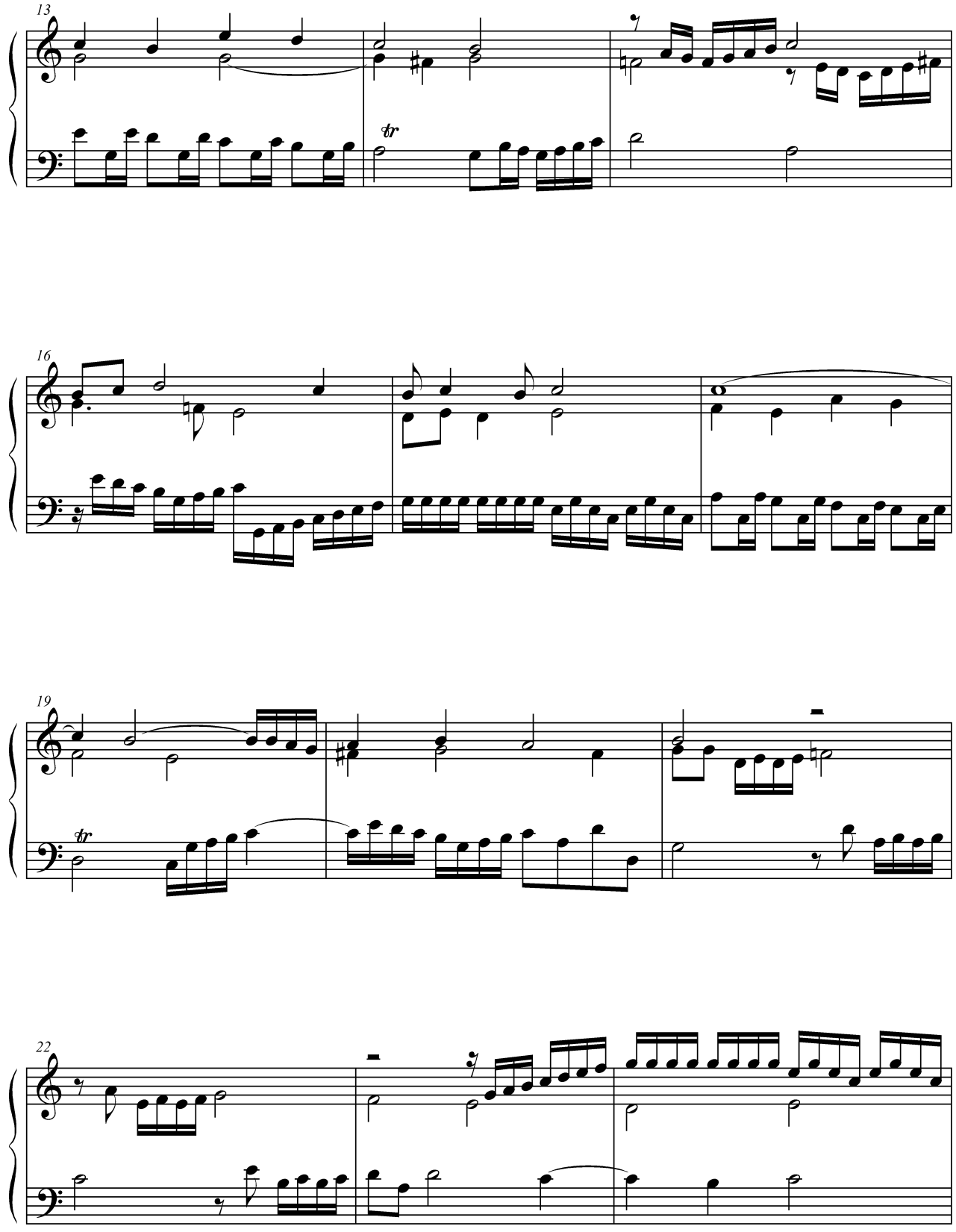

21
dim.
cresc.
26
mf
f
f
f
Ліва рука
31
cresc.
rall.
ff

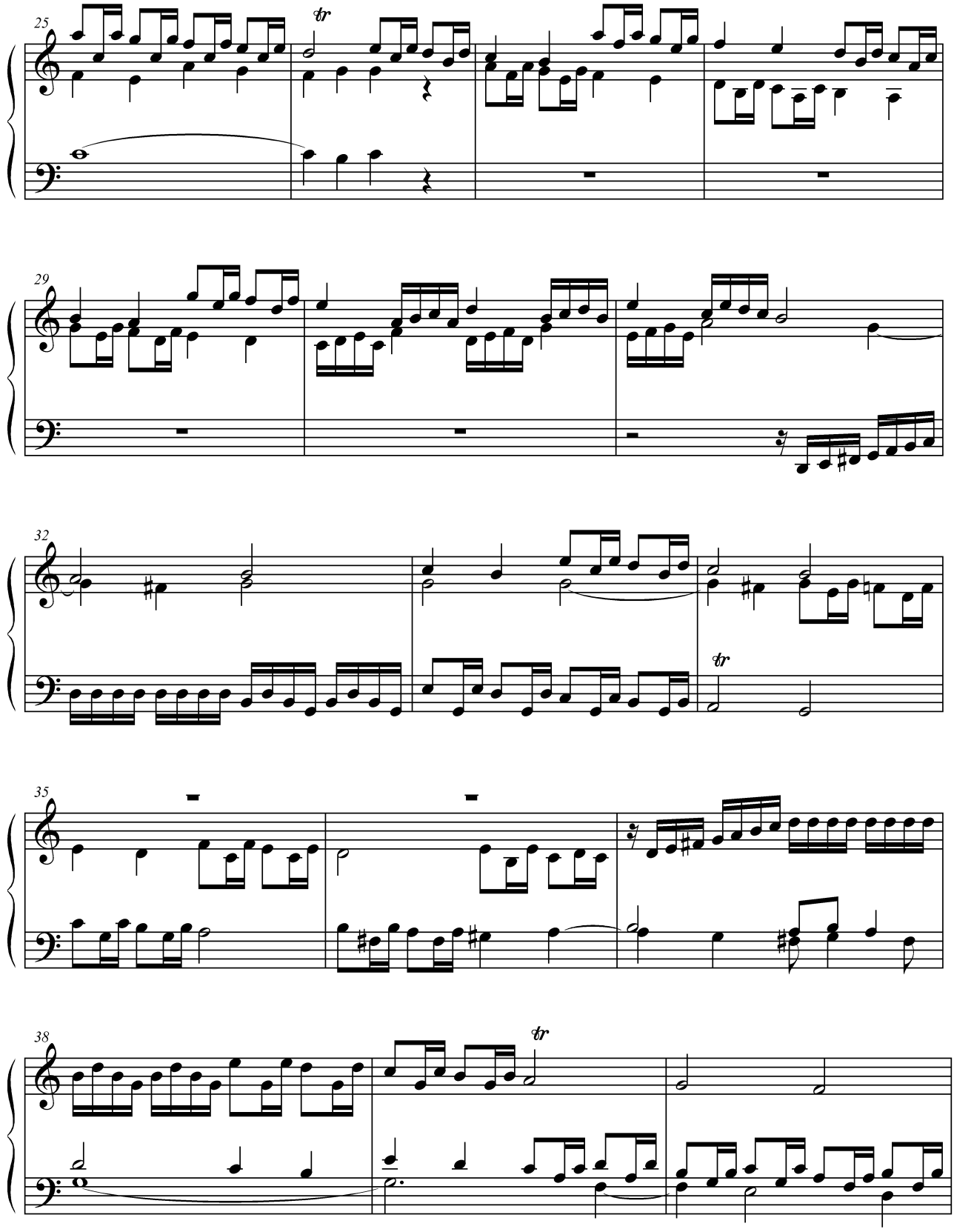
ФУГА

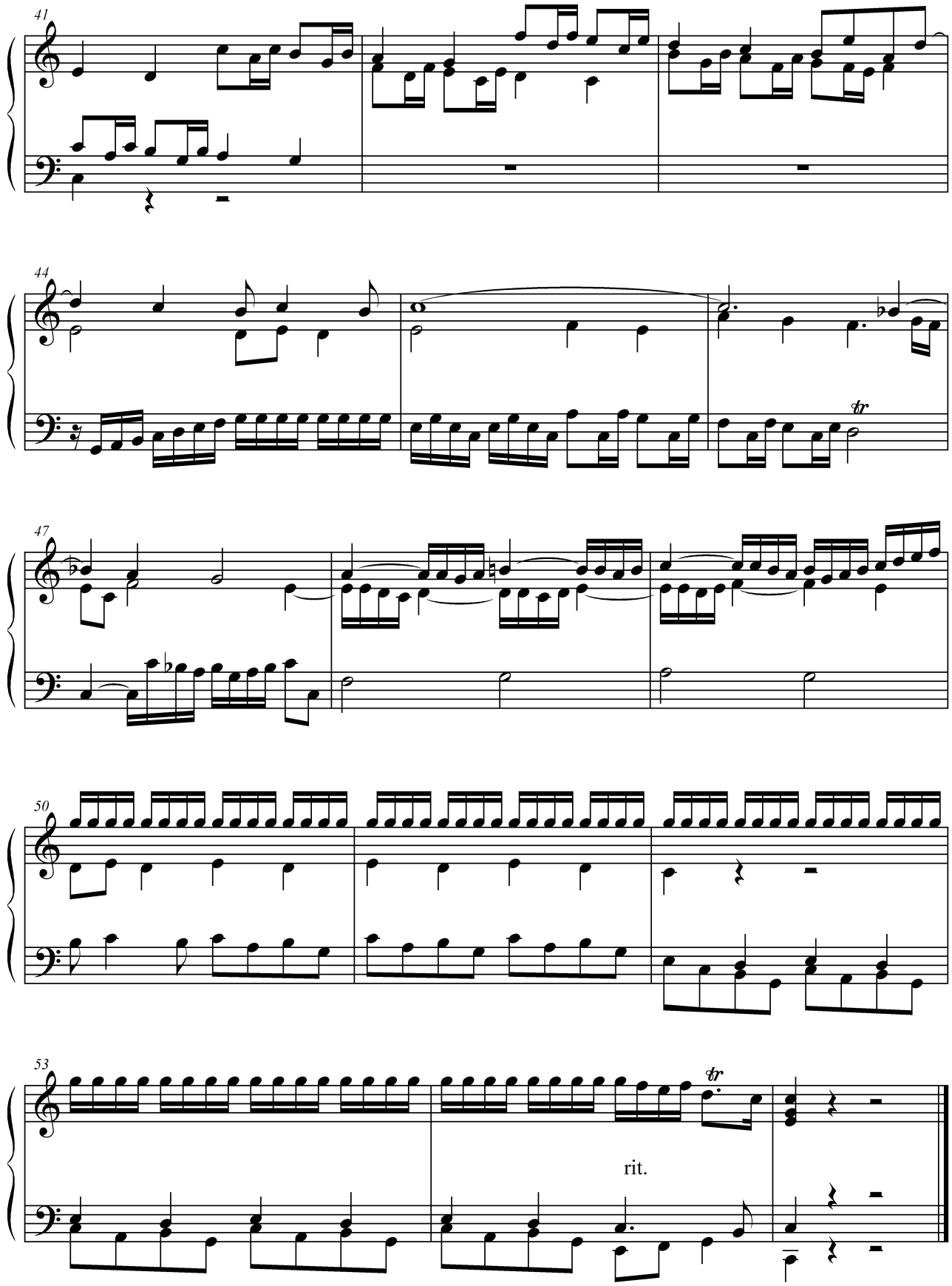
Й. ПАХЕЛЬБЕЛЬ

Allegro




13
tr
16
19
tr
22

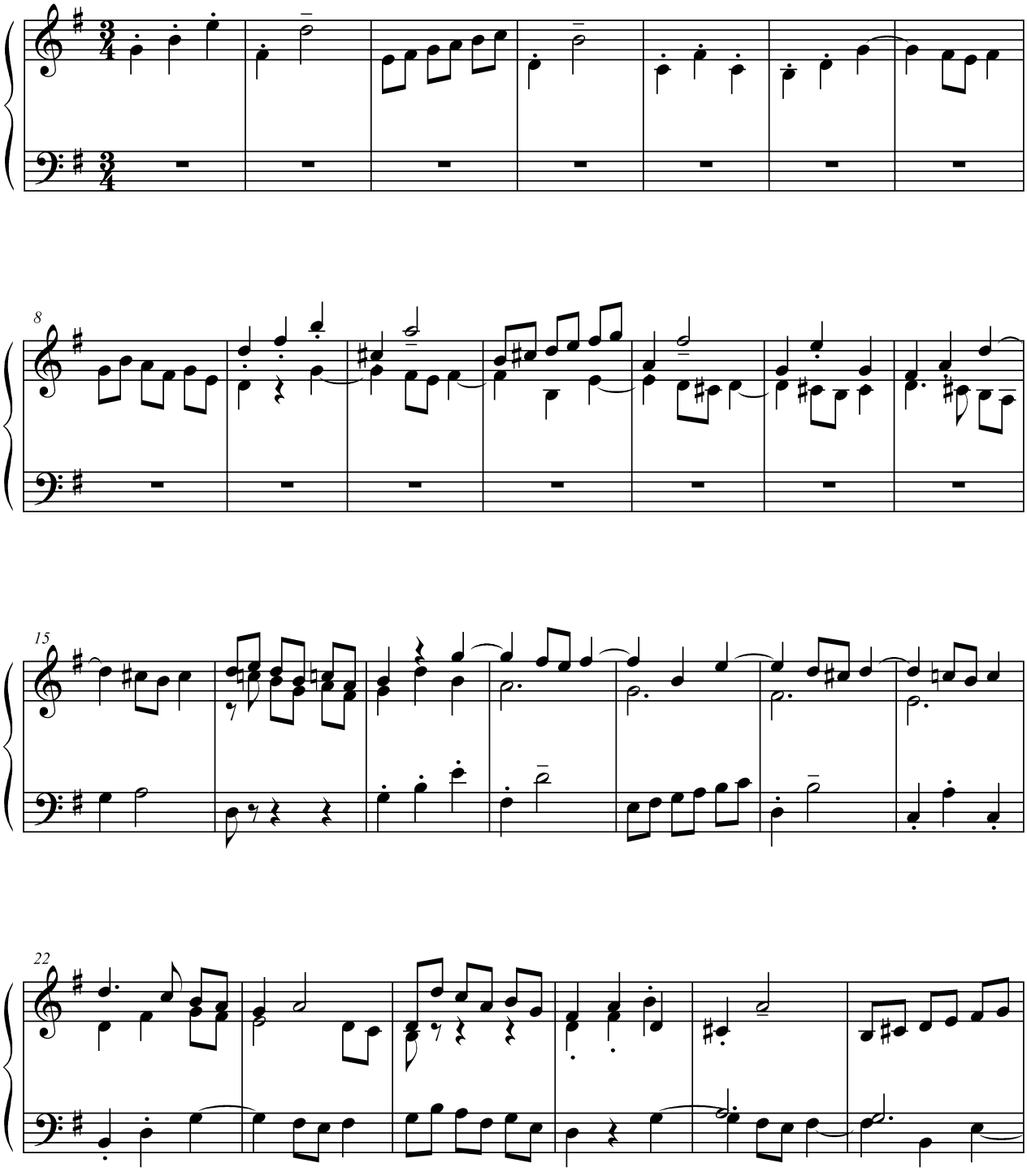

25
tr
29
32
tr
35
38
tr

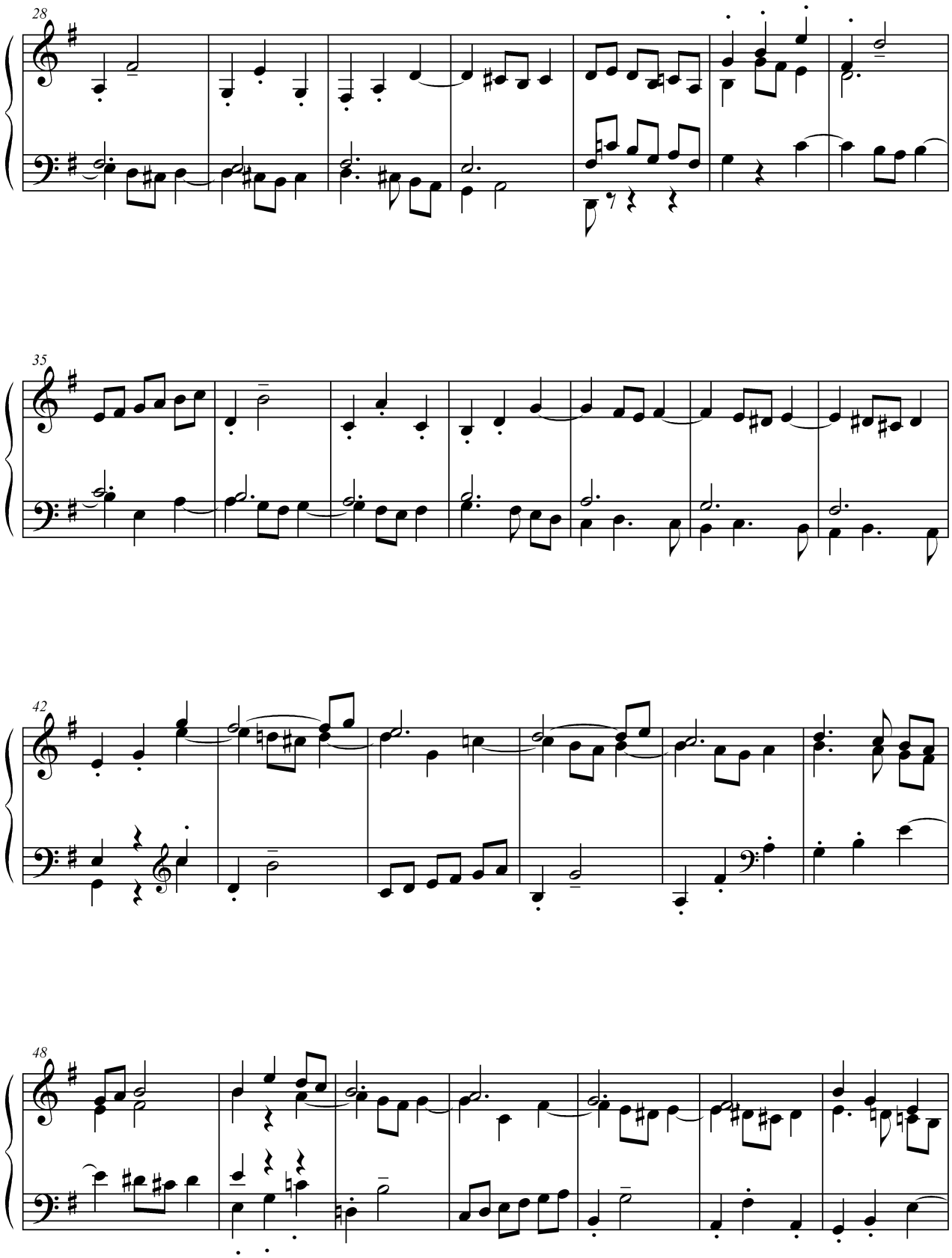

41
44
tr
47
50
53
tr
rit.

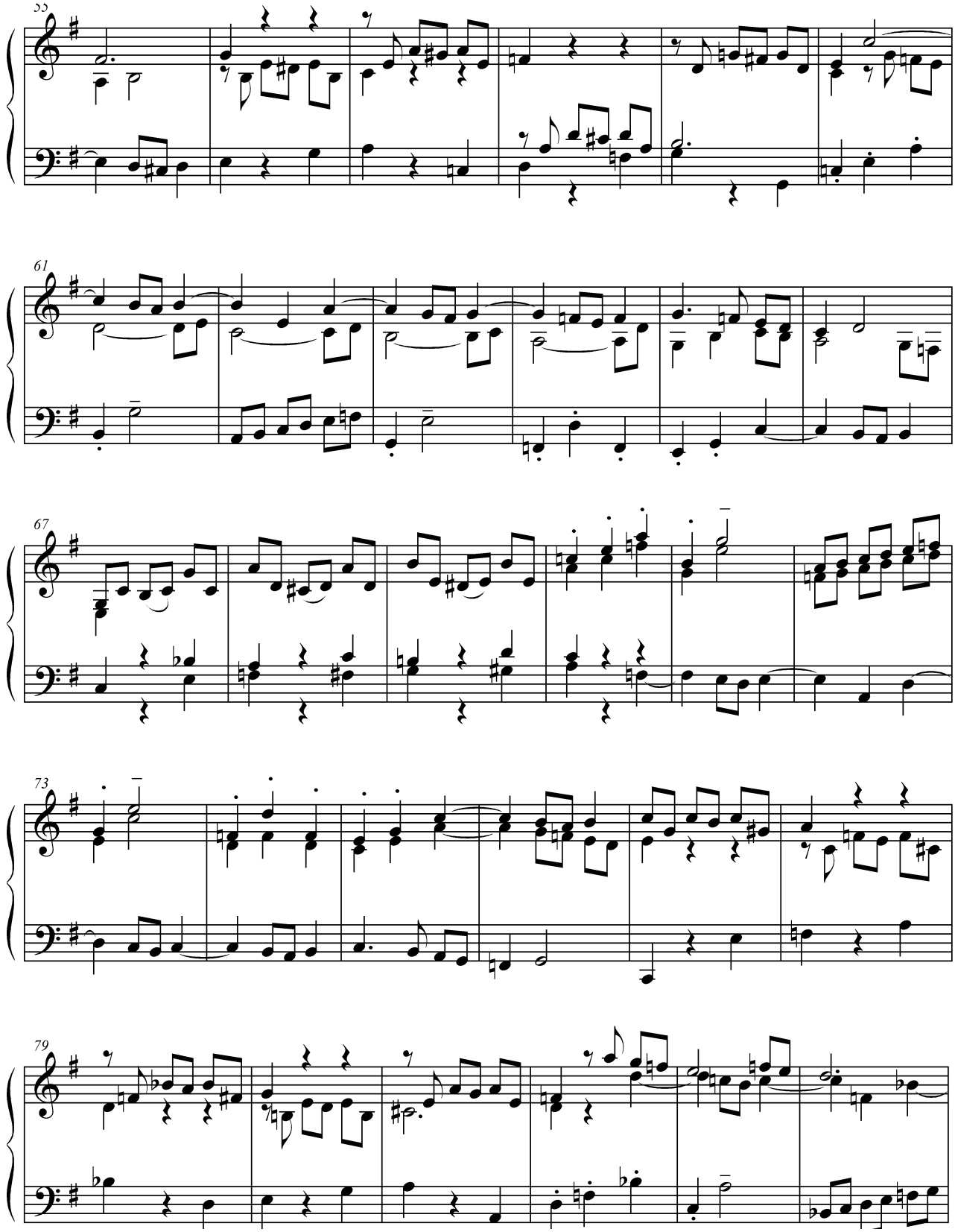
ФУГА

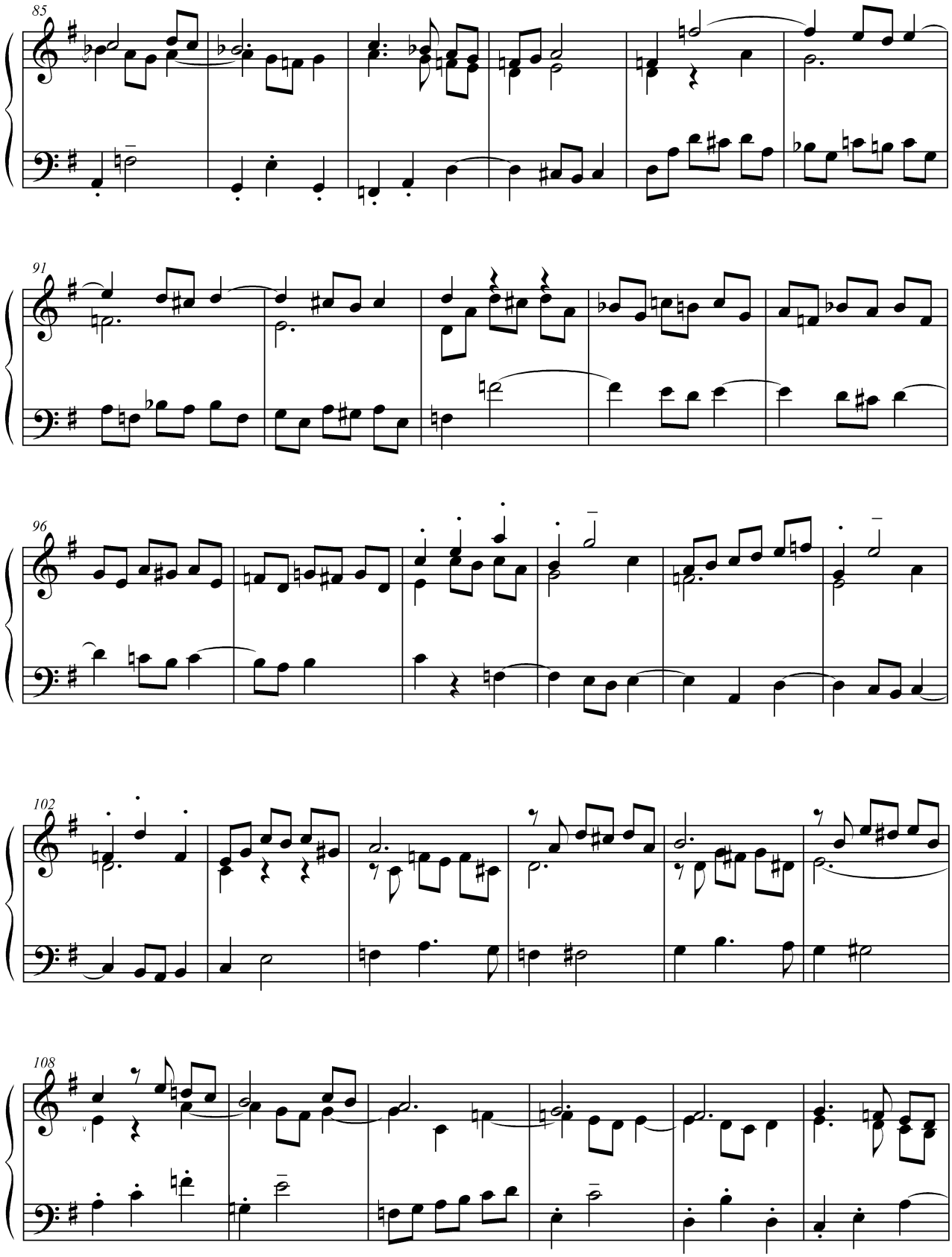
Й. АЛЬБЕХТСБЕРГ

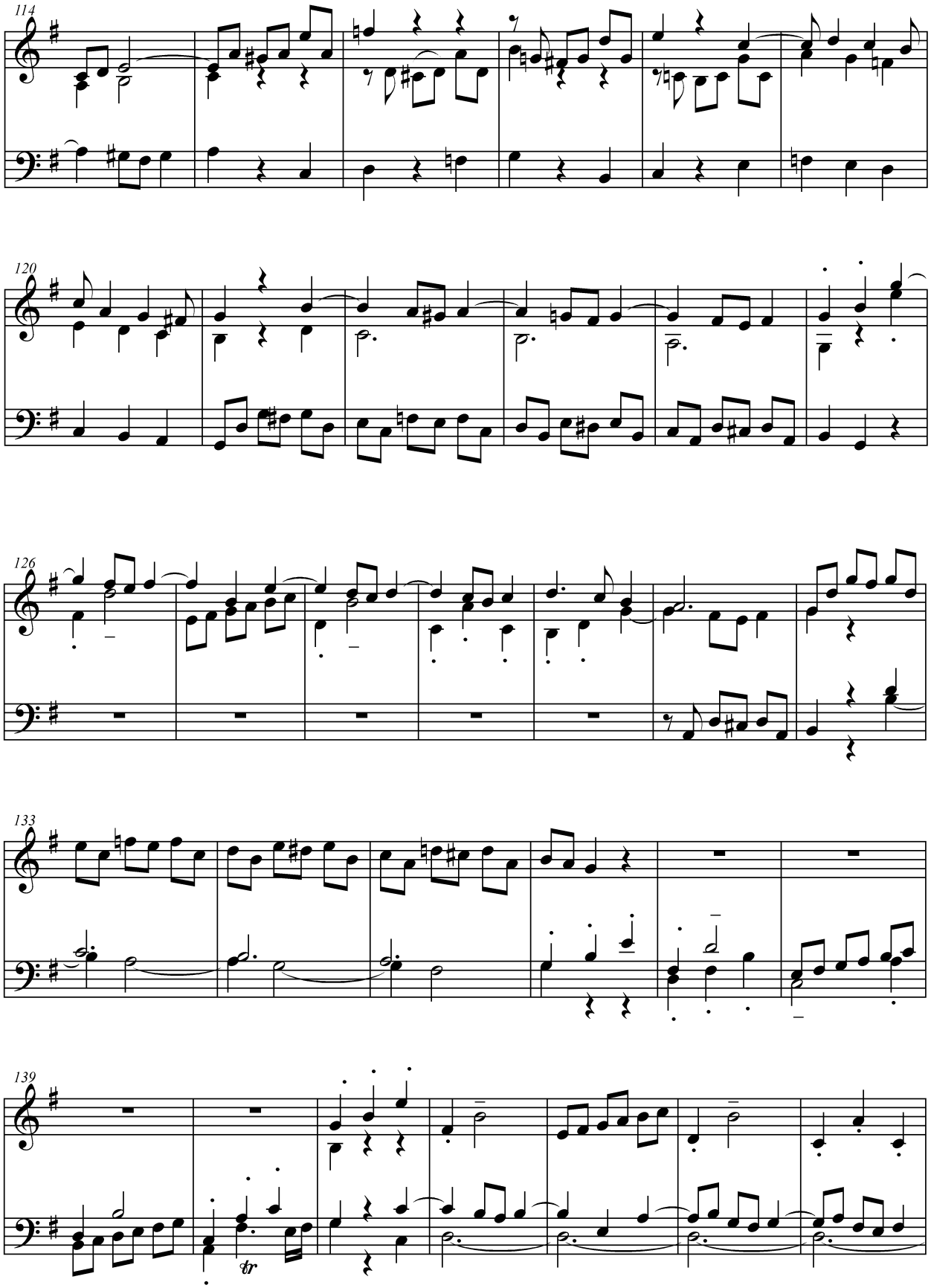
Andante con moto(quasi leggiermente)

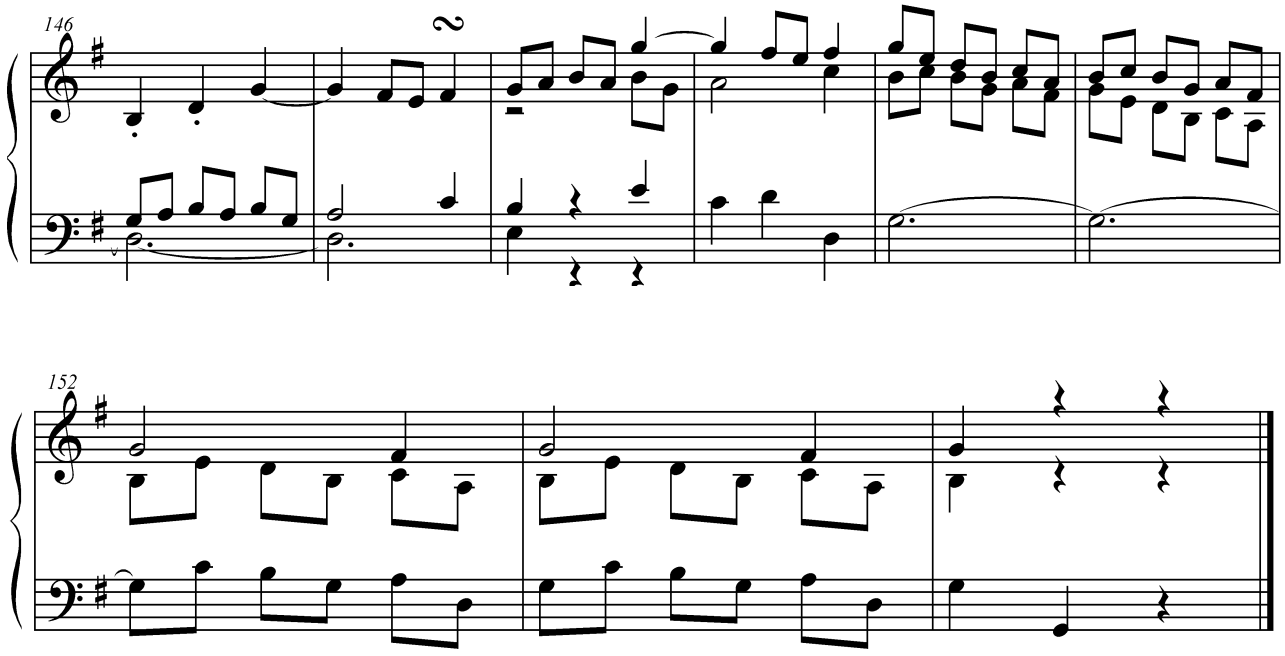



28
35
42
48


55
61
67
73
79


85
91
96
102
108


114
120
126
133
139
tr

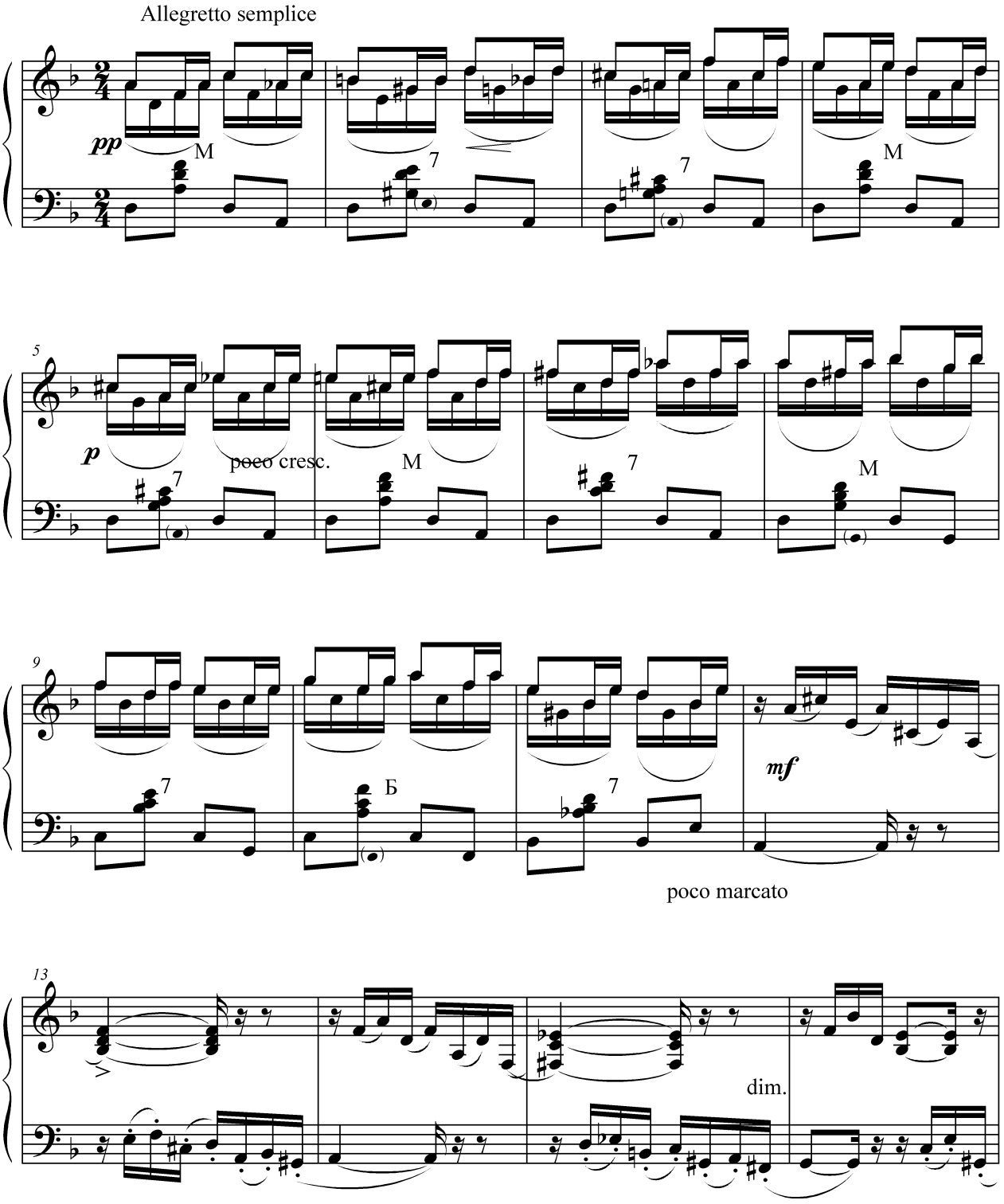

146
2

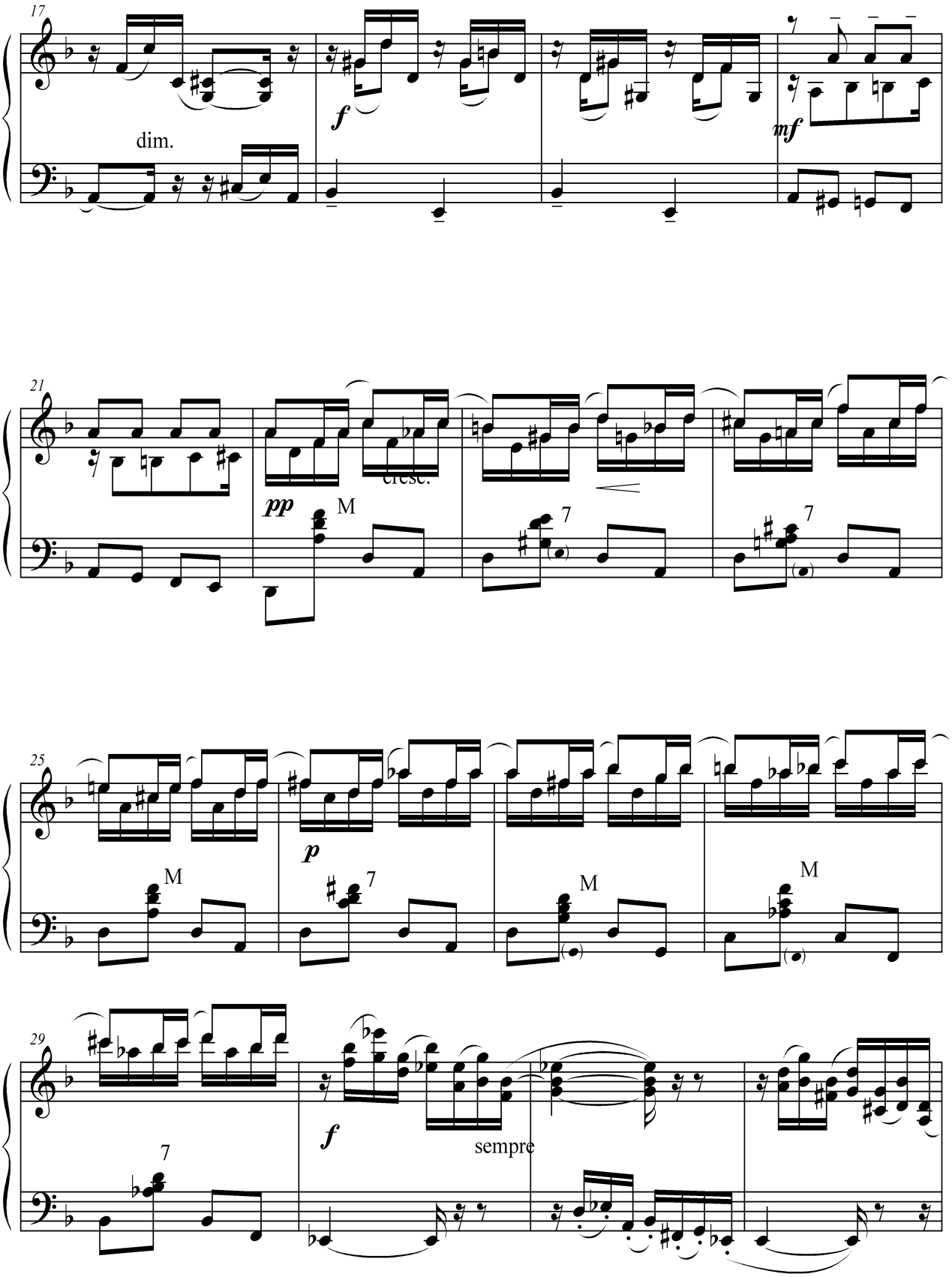
152

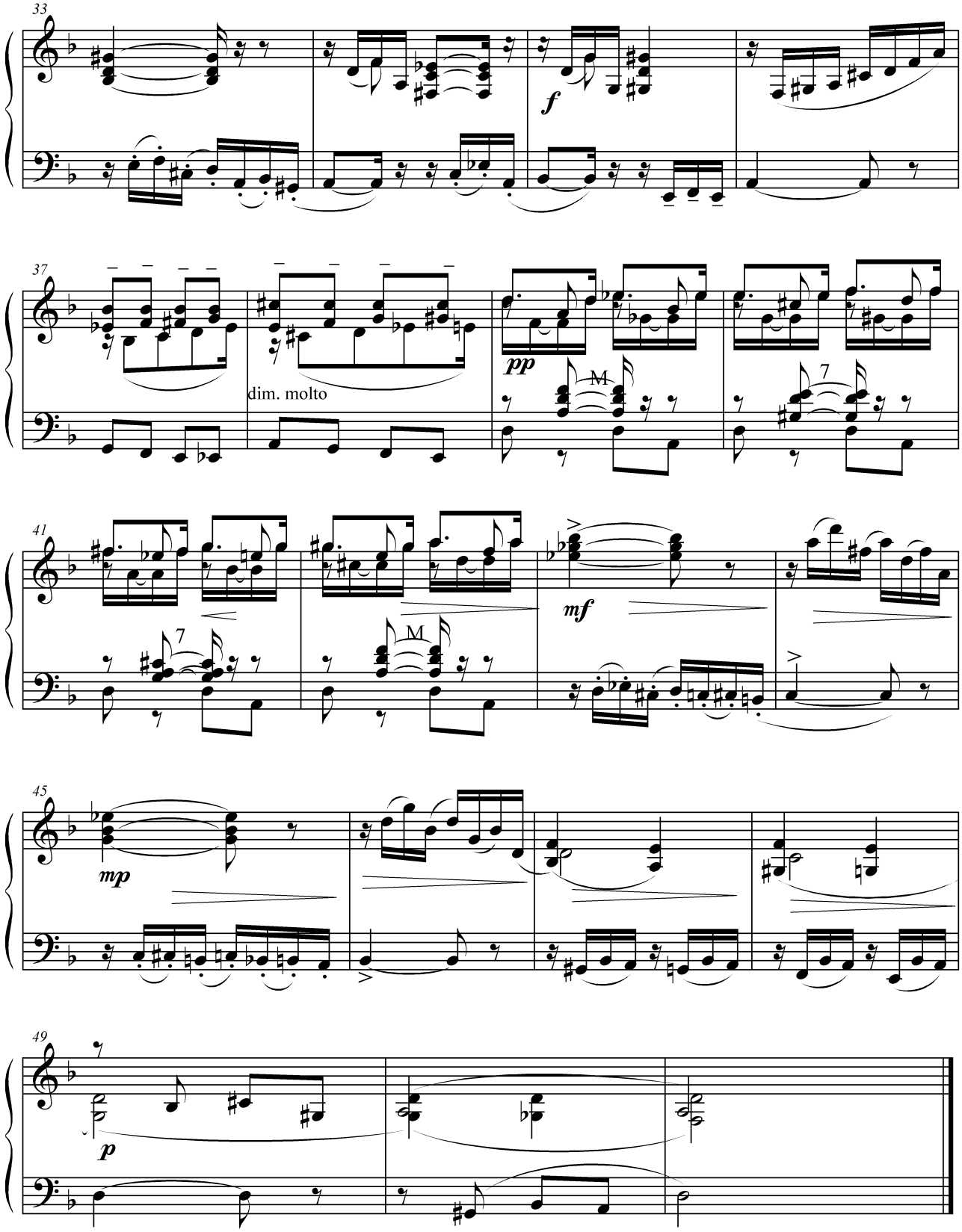
ПРЕЛЮДІЯ ТА ФУГА

Ю. ШИШАКОВ

ПРЕЛЮДІЯ

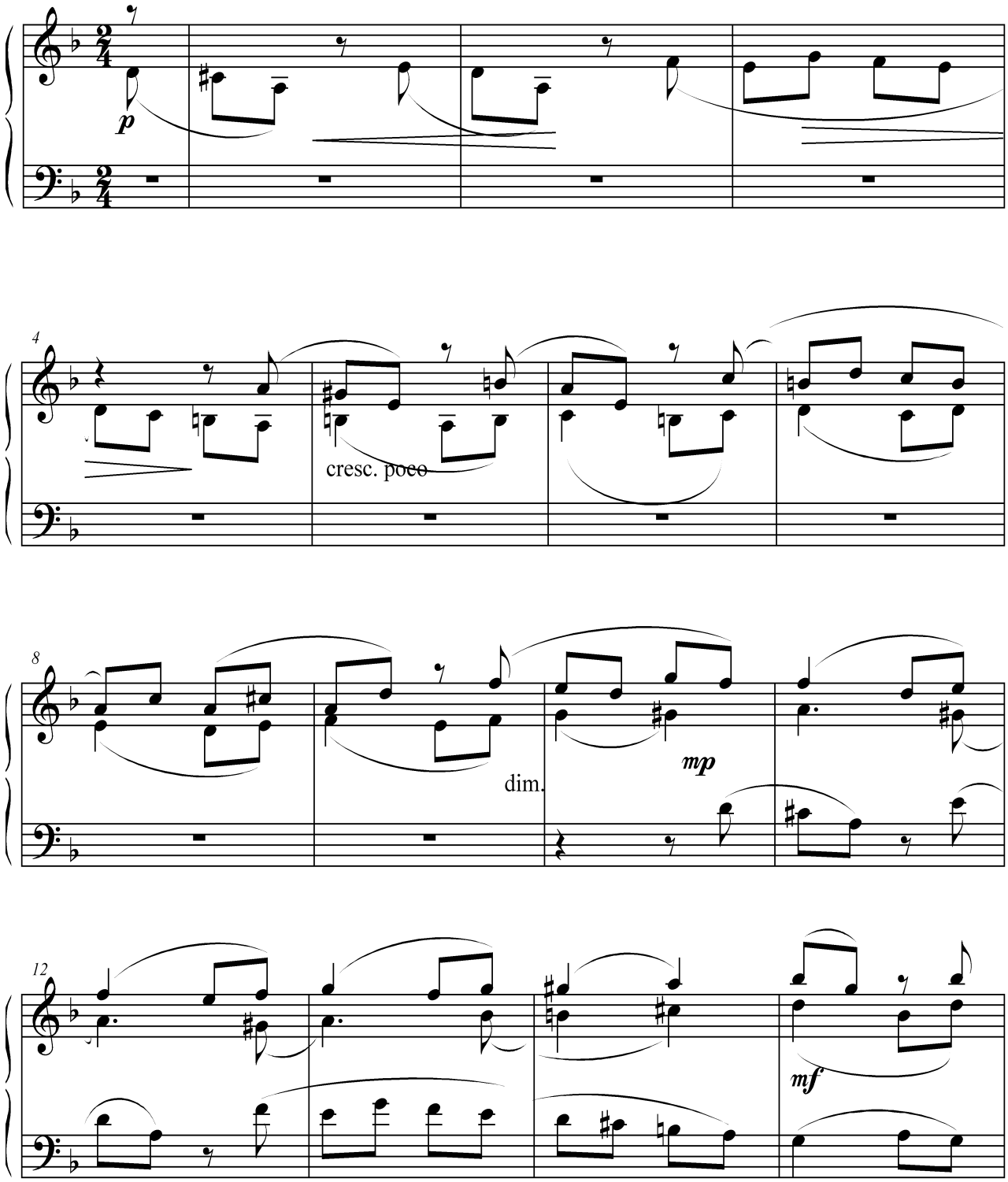


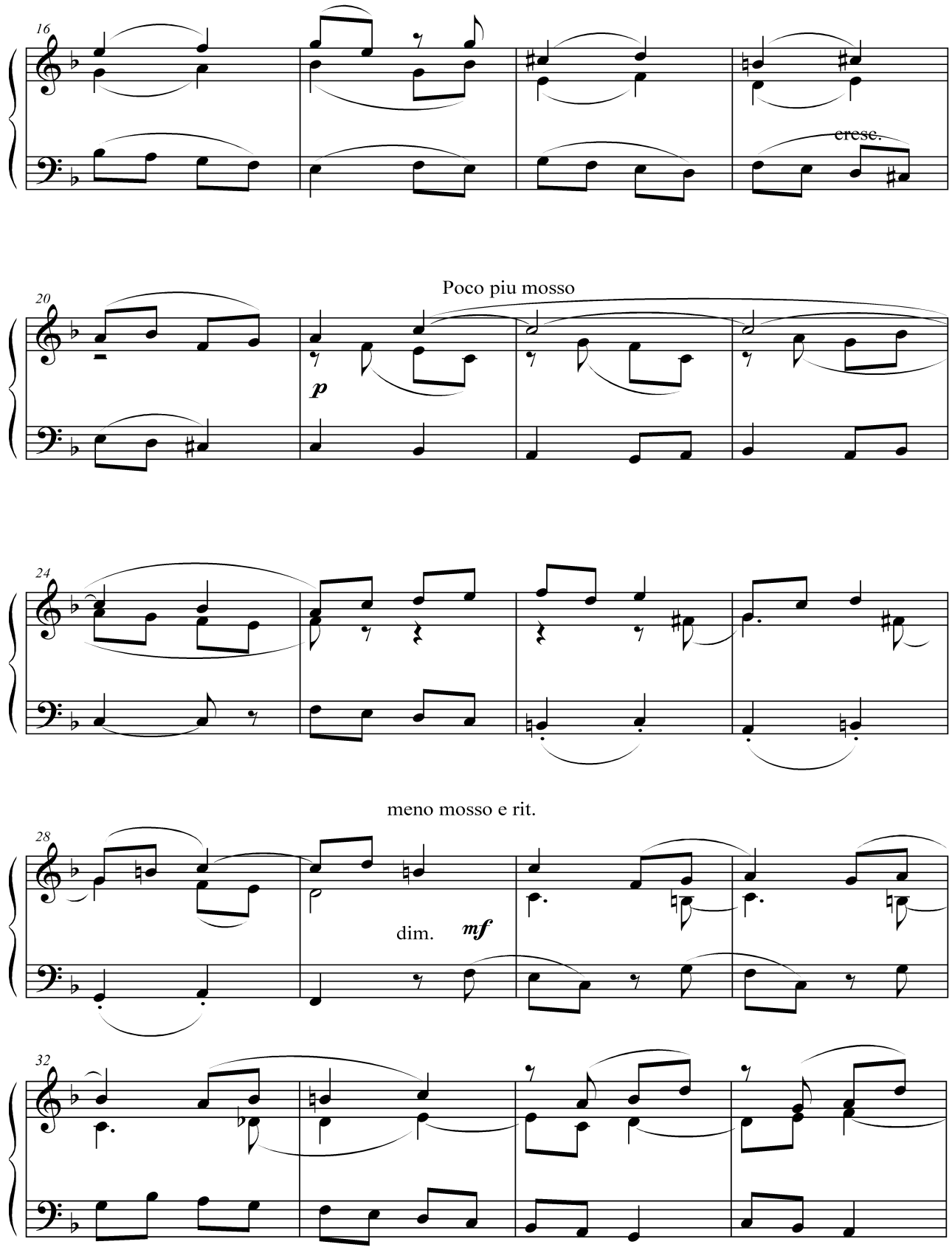

17
dim.
f
mf
21
cresc.
pp
M
7
7
25
M
p
7
M
M
29
7
f
sempre

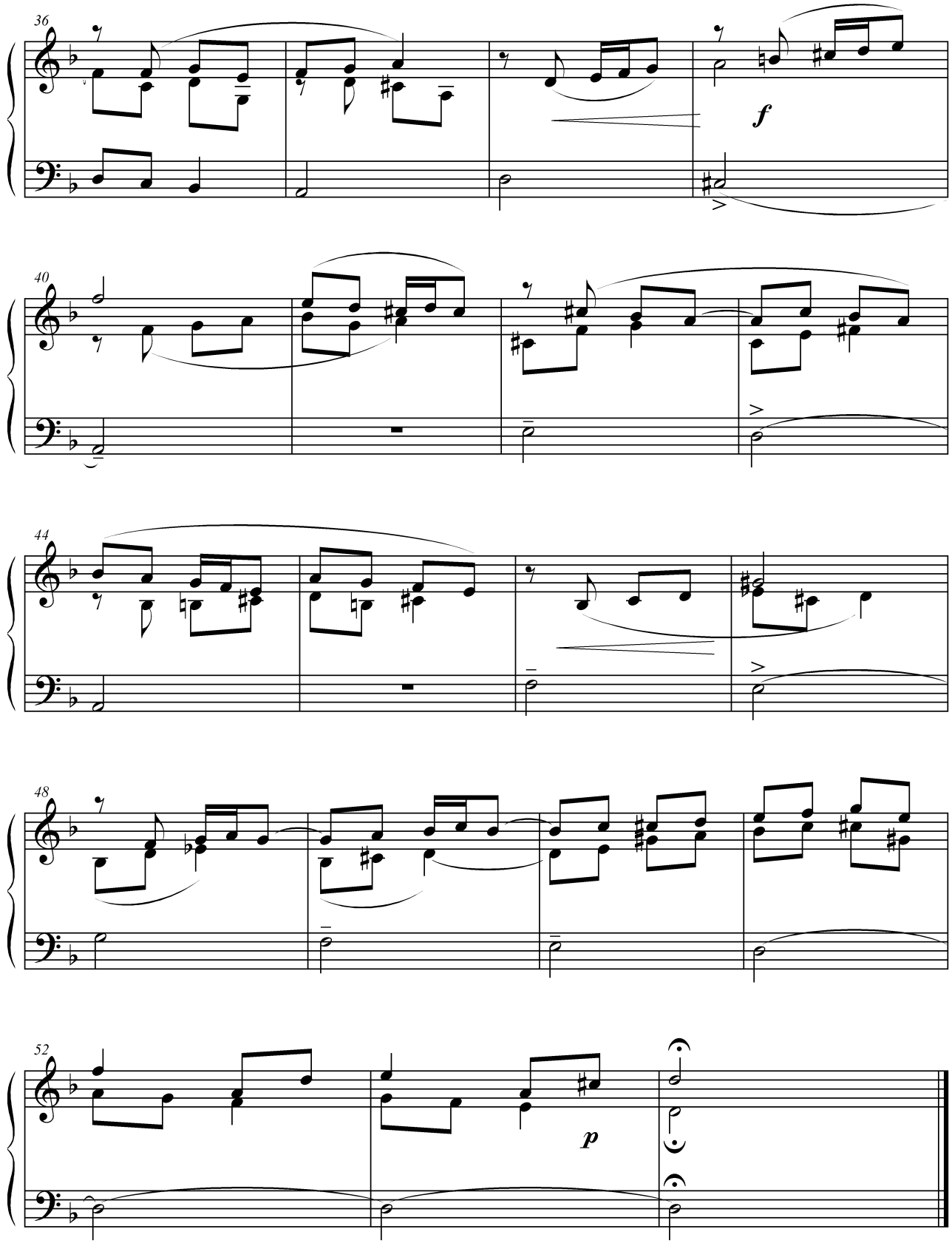

33
f
37
dim. molto
pp
41
mf
45
mp
49
p

ФУГА

Allegretto

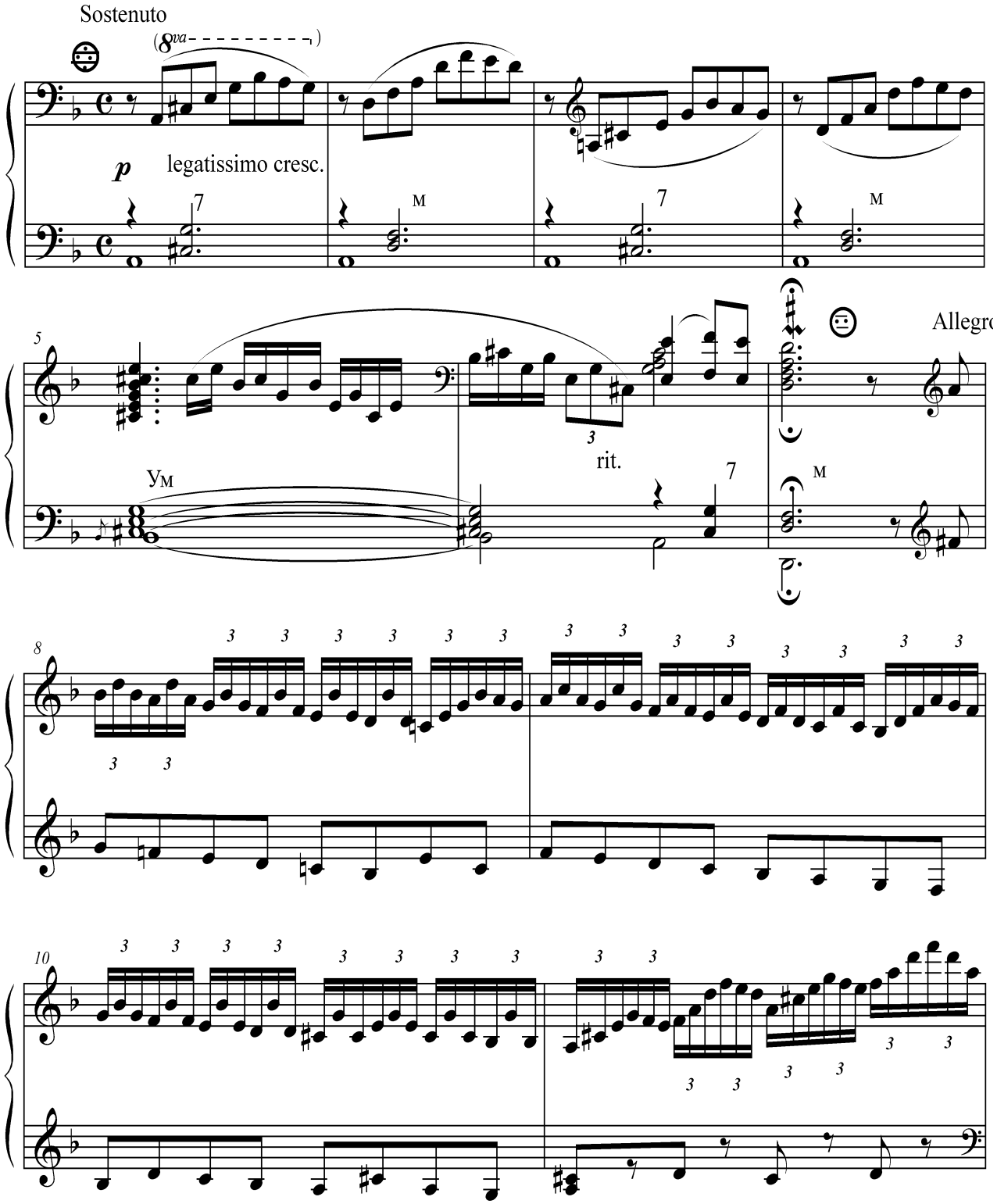


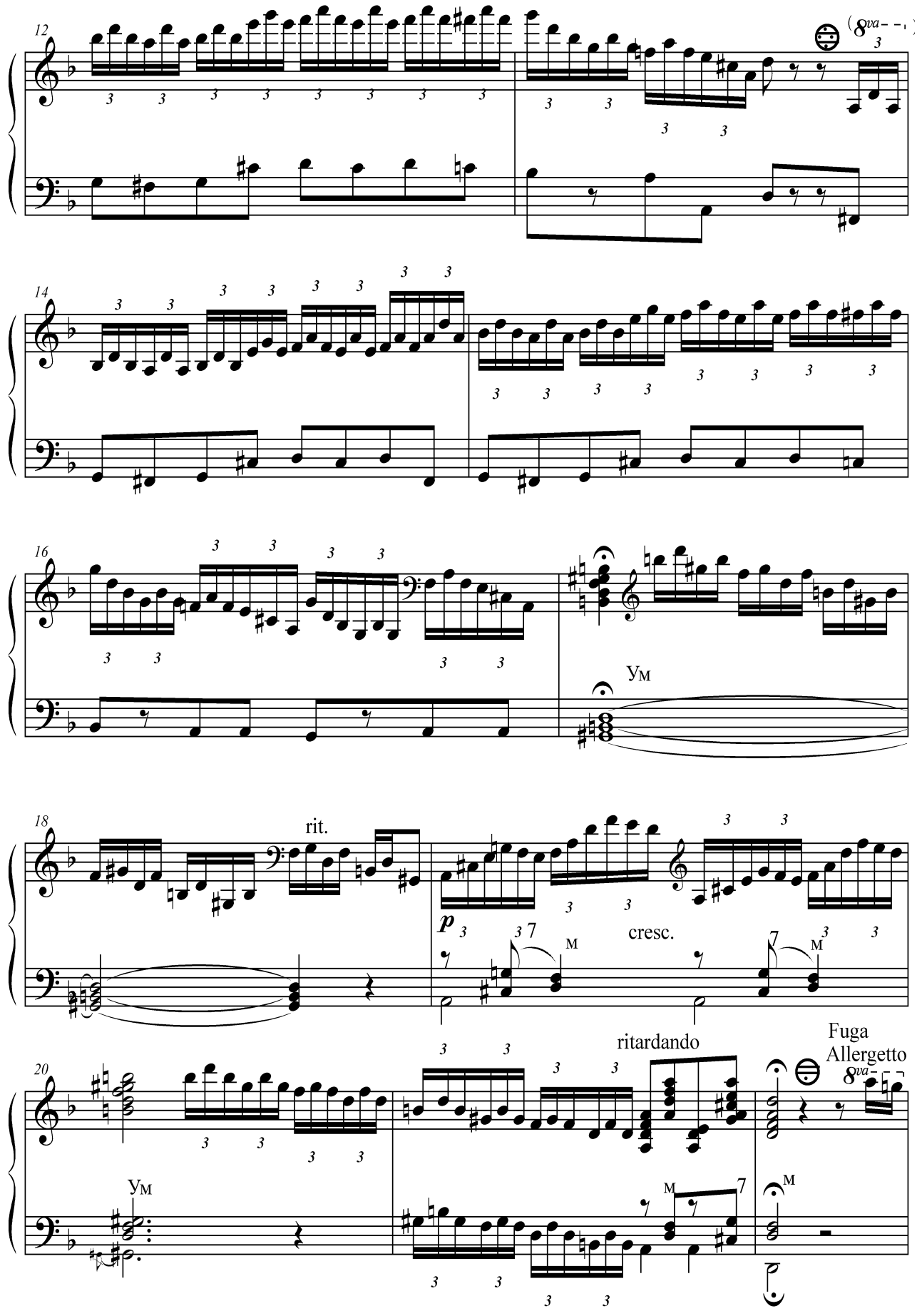

16
cresc.
Poco piu mosso
20
p
24
meno mosso e rit.
28
dim.
mf
32

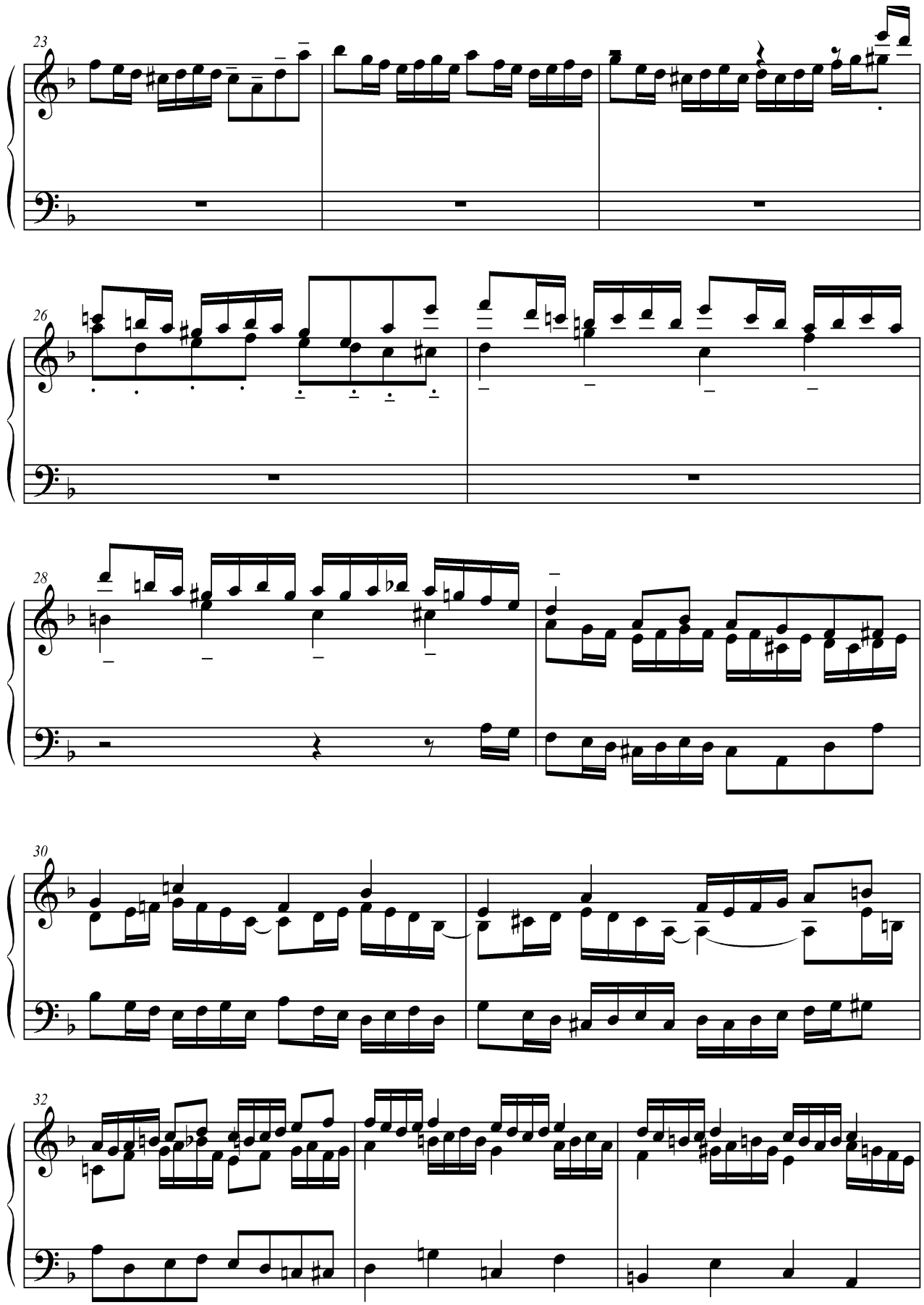

36
f
40
44
48
52
p

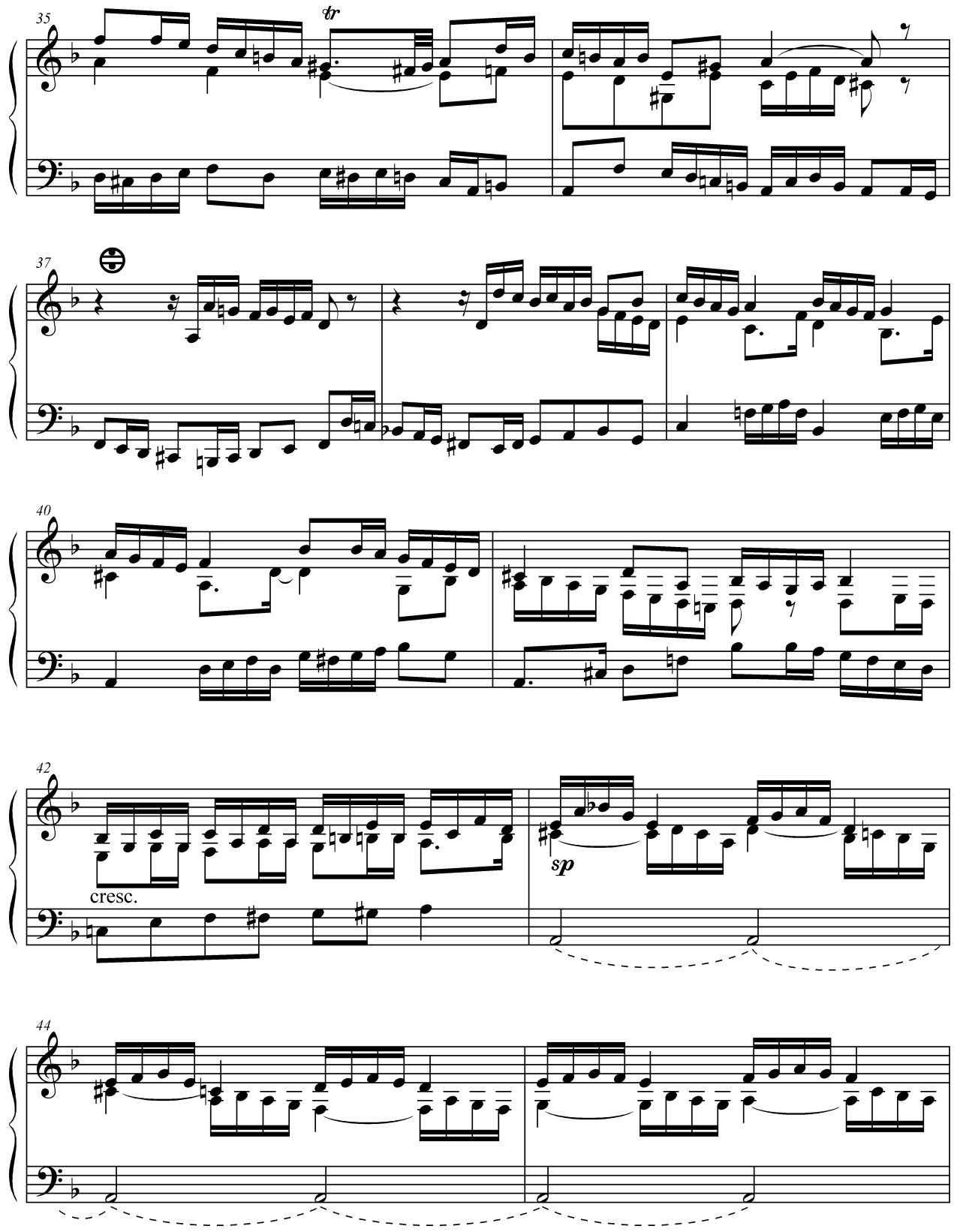
ТОКАТА І ФУГА

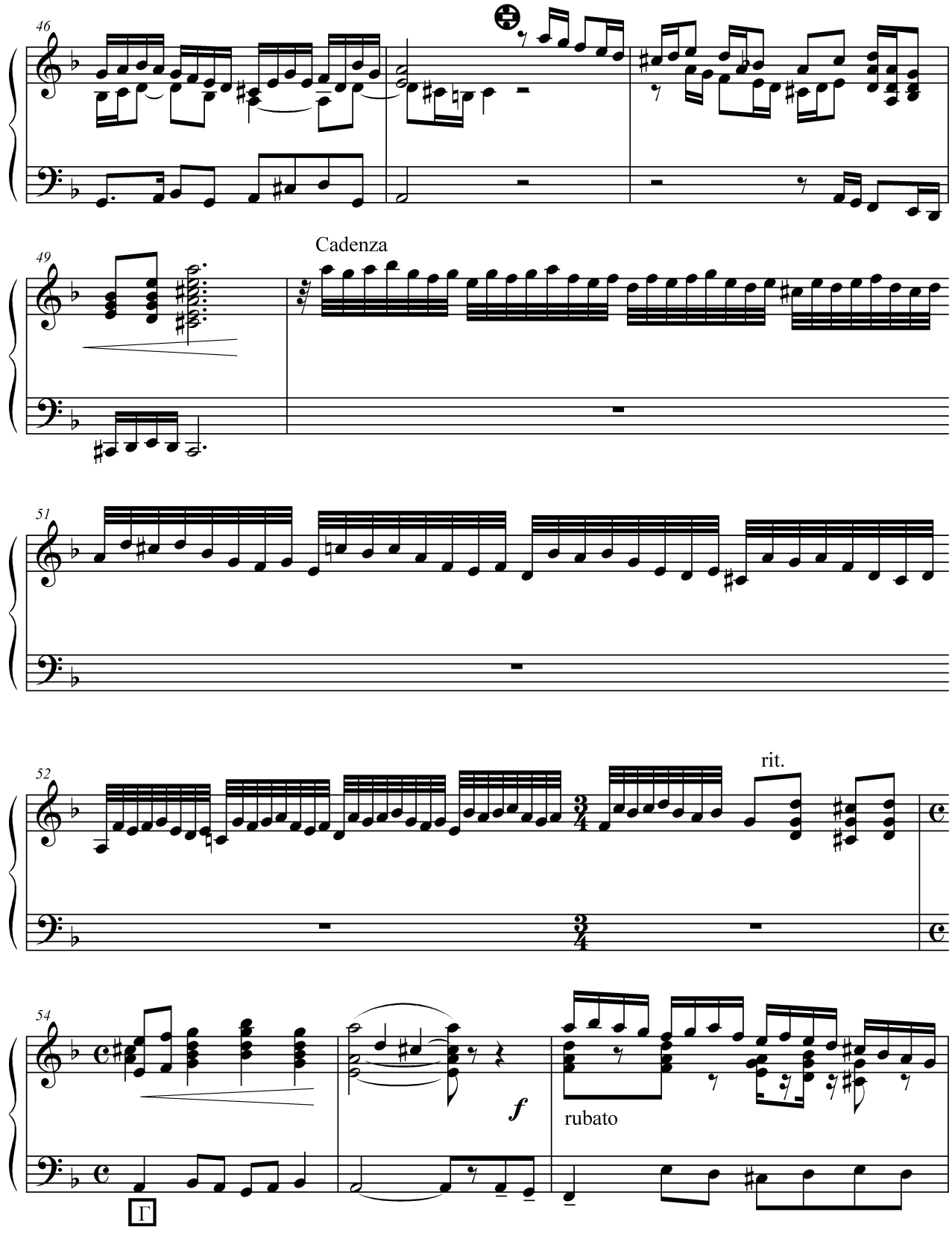
Д. БАРТОН

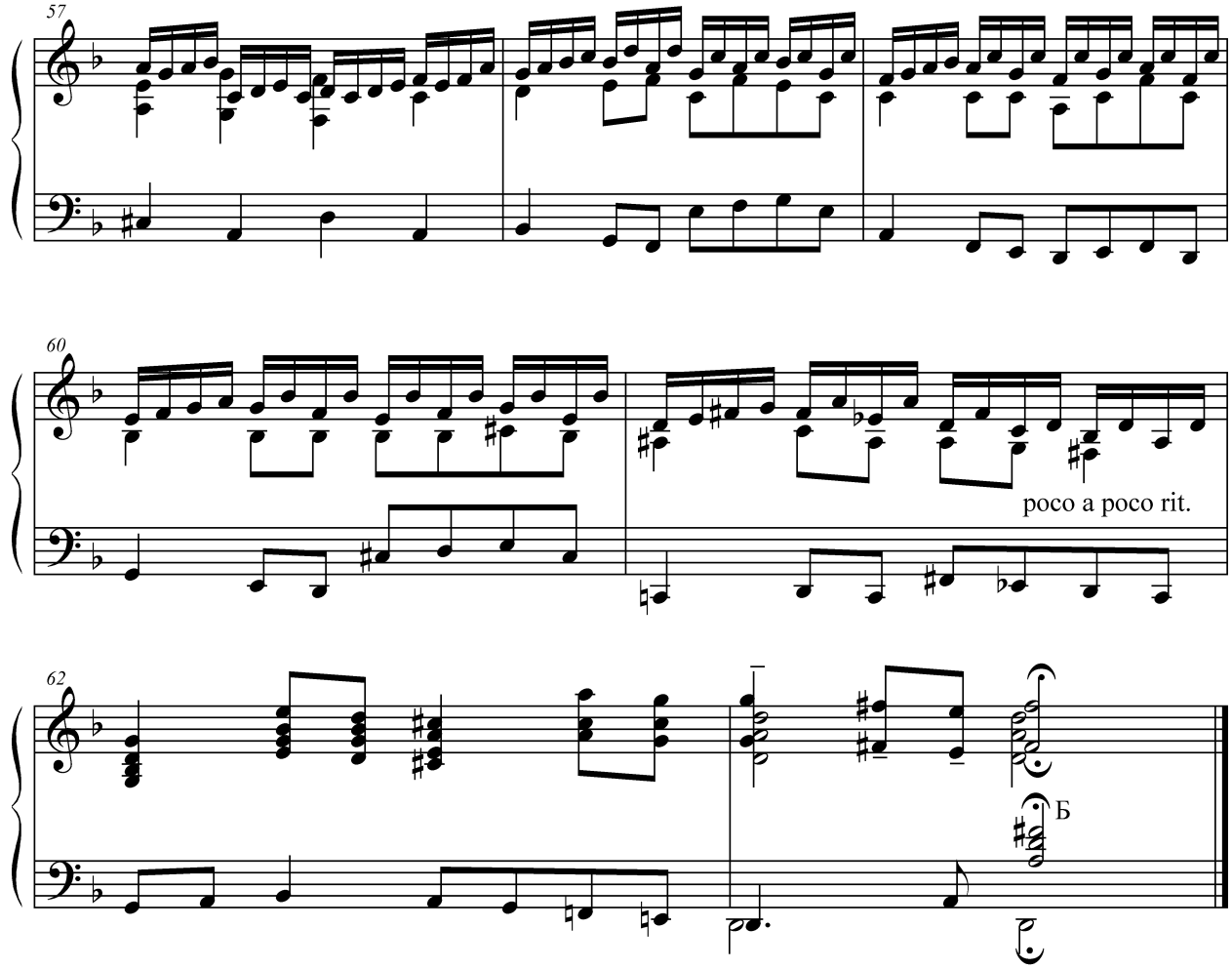



12
8va
14
16
Ум
18
rit.
p
cresc.
20
Ум
ritardando
Fuga
Allergetto
8va


23
26
28
30
32

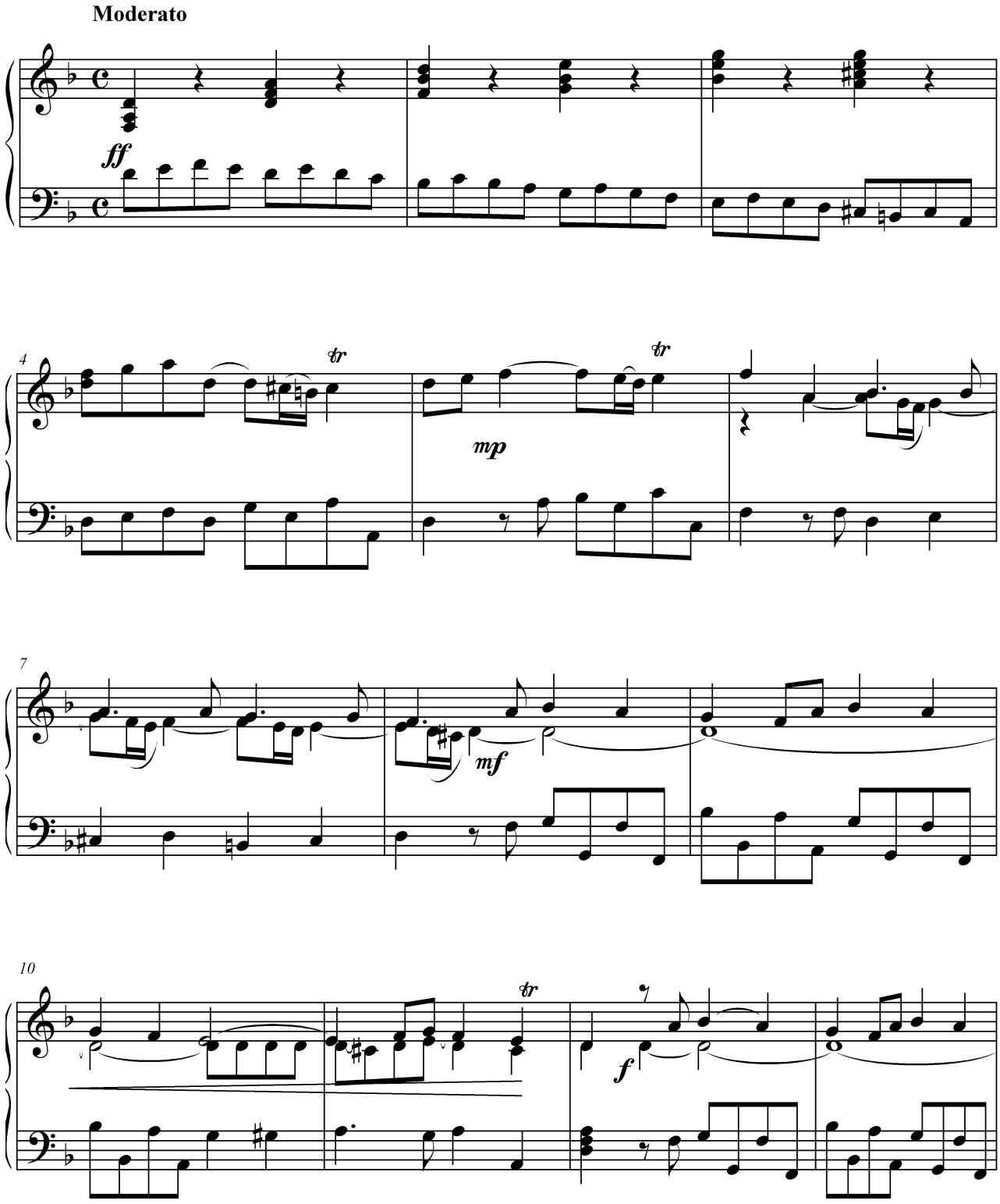

35
tr
37
40
42
cresc.
sp
44

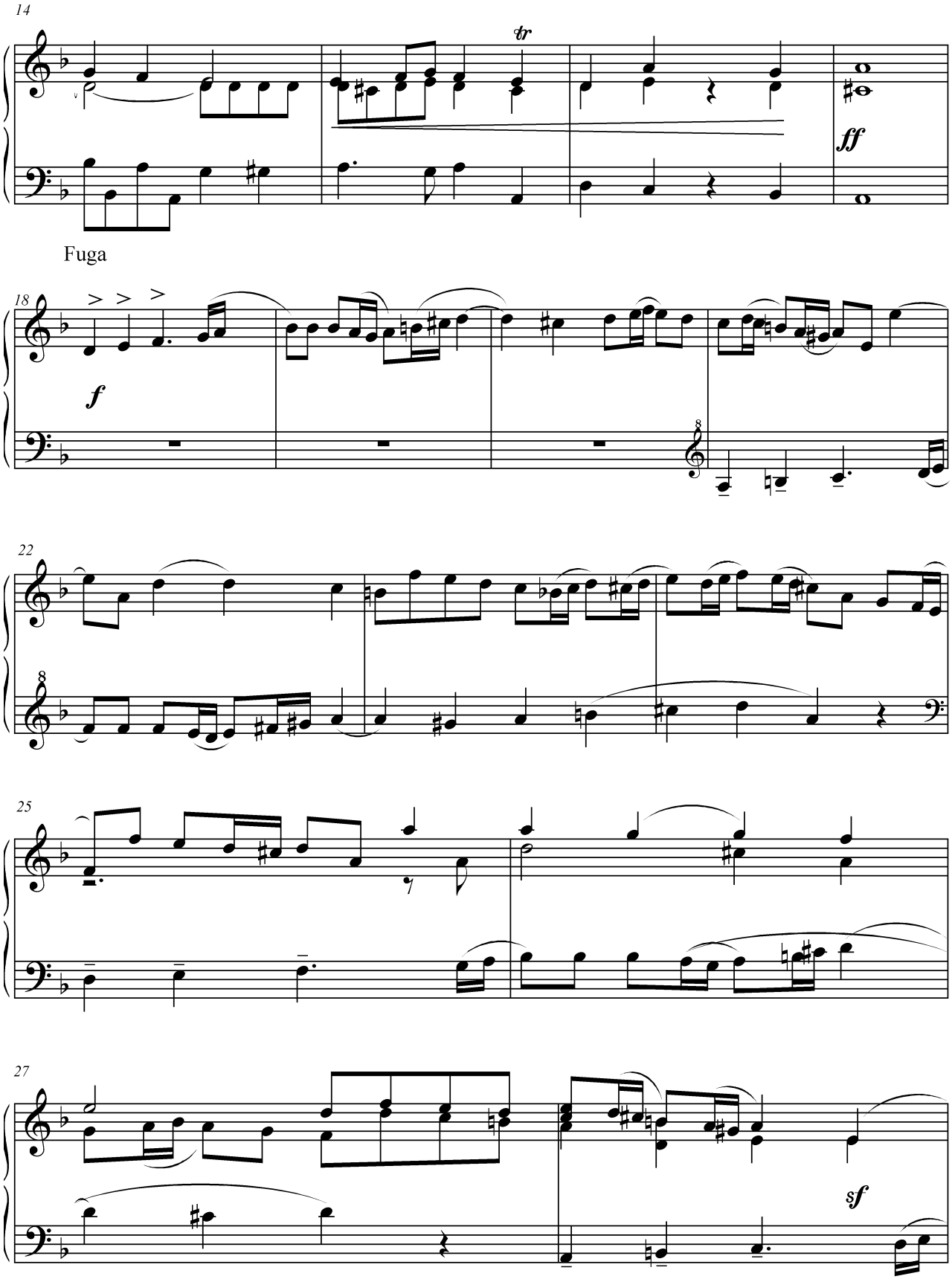

46
49
Cadenza
51
52
rit.
54
f
rubato

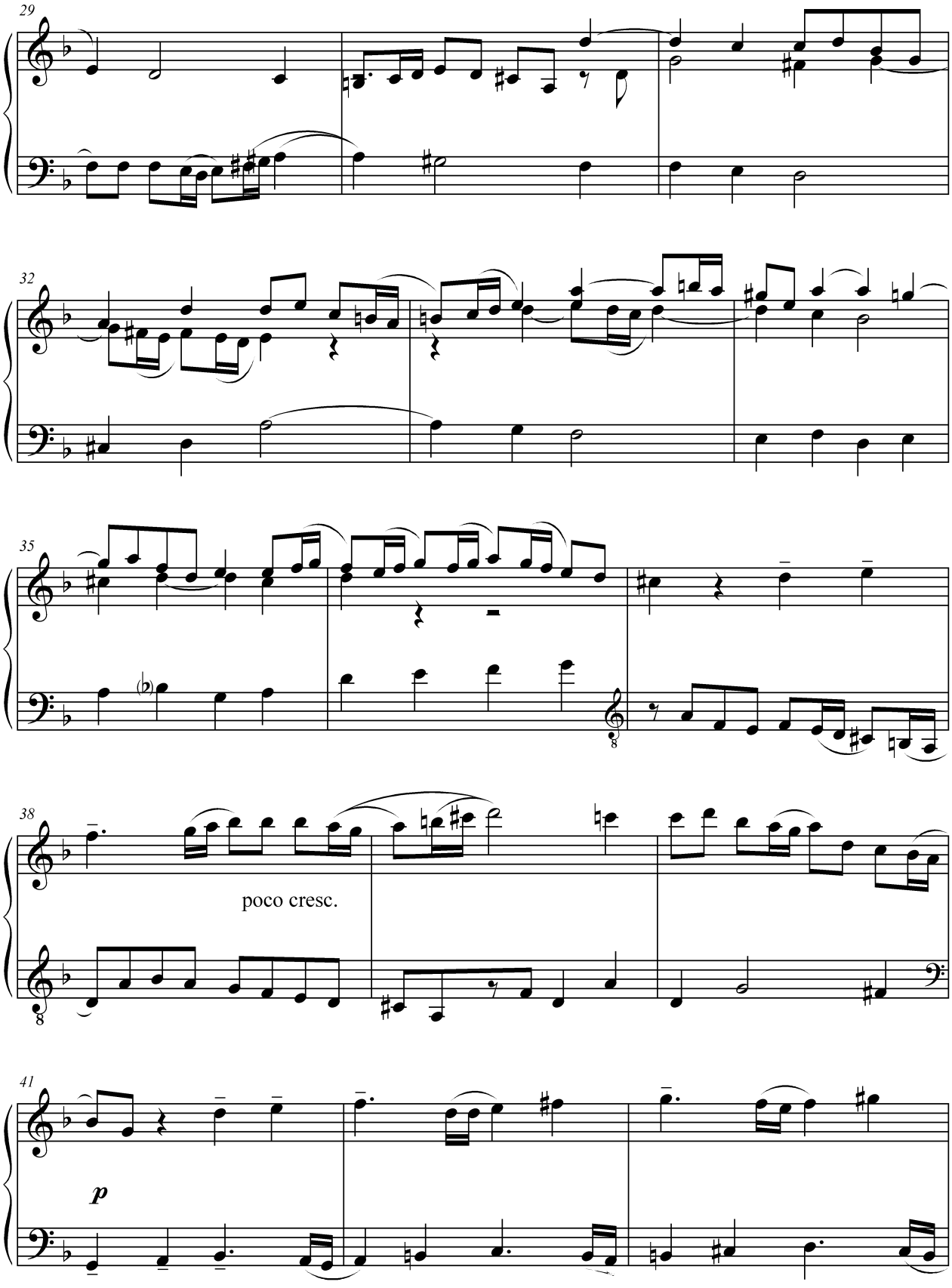

57
60
poco a poco rit.
62
Б

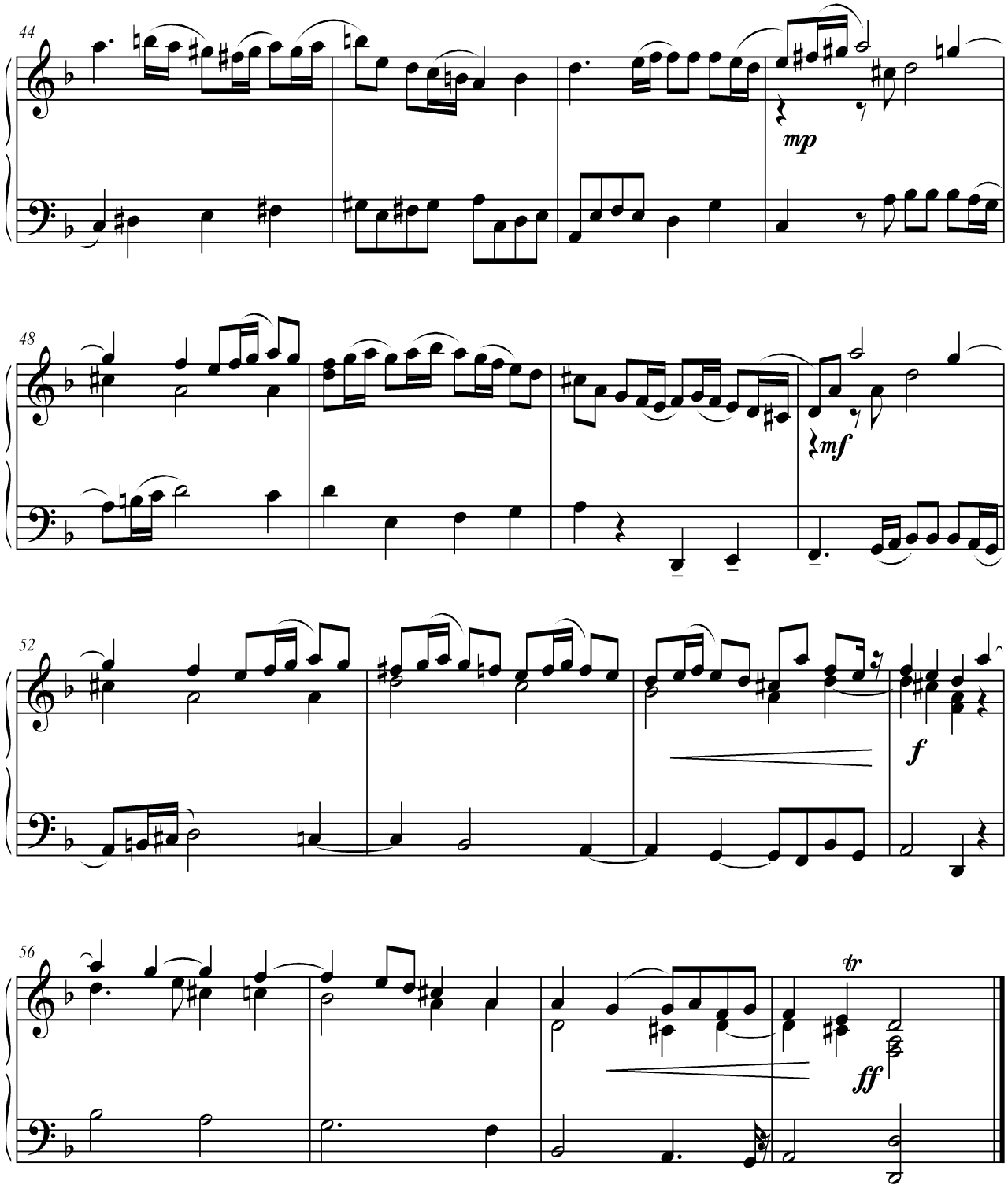
ФАНТАЗІЯ ТА ФУГА

В. БОЙС




14
tr
ff
Fuga
18
f
8
22
8
25
27
sf


29
32
35
38
poco cresc.
41
p


44
mp
48
mf
52
f
56
tr
ff

ЛІТЕРАТУРА

1. Бесфамильнов В. О самостоятельной работе баяниста / В. Бесфамильнов // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах : зб. статей і доповідей за матеріалами 1 та 2 Міжнародних науково-практичних конференцій (17–19 грудня 2002 р., 1–3 грудня 2003 р.) / упор. та відп. за випуск А. Я. Сташевський. – Луганськ : Альма-матер, 2005. – Вип. 1. – С. 29–39.
2. Браудо И. Артикуляция: О произношении мелодии / И. Браудо ; под ред. Х. С. Кушнарева. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1973. – 197 с.
3. Браудо И. Об органной и клавирной музике / И. Браудо. – М. : Музыка, 1976. – 152 с.
4. Власов В. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями : уч. пособие / В. Власов. – М. : ВМК МК СССР, 1991. – 91 с.
5. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1968. – 112 с.
6. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності / М. Давидов // Музичне виконавство. – К. : НМАУ, 1999. – Вип. 2. – С. 88–89.
7. Давыдов В. М. Проблемы развивающего обучения. Опыт теоретического и экспериментального исследования / В. М. Давыдов. – М. : Педагогика, 1986. – 180 с.
8. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе / Н. Калинина. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1988. – 160 с.
9. Копчевский Н. Клавирная музыка. Вопросы исполнения / Н. Копчевский. – М. : Музыка, 1986. – 96 с.
10. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях / Ф. Липс // Баян и баянисты : сб. статей / сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М., 1977. – Вып. 3. – С. 86–109.
11. Мазель Л. Вопросы анализа музыки / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1978. – 185 с.

12. Москаленко В. Жанровые основы музыкального творчества : Лекция № 8. / В. Москаленко. – [Рукопись]. – Библиотека Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского.

13. Библиотека Национальной музыкальной академии Украины им. П. И.Чайковского. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Рукопись, 2001.

14. Оберюхтін М. Виконання органних п'єс Й.С.Баха на баяні / М. Оберюхтін. – К. : Музична Україна, 1973. – 55 с.

15. Семешко А. Методичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч.-метод. посібник / А. Семешко. – К. : ДМЦМЗКМ, 2002. – 144 с.

16. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. – Одесса : ОКФА, Одесская государственная консерватория им. А. В. Неждановой, 1996. – 208 с.

17. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посібник для студентів вищих навч. закладів мистецтв і освіти / А. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.

18. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків : нуково-популярне видання / Н. Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.

19. Холопова В. Фактура / В. Холопова : очерк. – М. : Музыка, 1979. – 86 с.

20. Чекан Ю. І. Історико-функціональне дослідження музичних творів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Чекан Ю. І. – К. : Київська держ. консерв., 1992. – 25 с.

21. Черепенин М. В. Естрадний олімп акордеона : монографія / М. В. Черепанин, М. В. Булда. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. – 256 с.

22. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. В. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 386 с.

23. Яшкевич И. Звукоизвлечение на баяне и аккордеоне / И. Яшкевич // Материалы Всероссийской конференции незрячих музыкантов. – М. : Изд-во ЦПВОС, 1972. – С. 20–25.

Навчальний посібник

Дорохін Володимир Гранлісович

ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЇ В КЛАСІ АКОРДЕОНА: ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ

Навчальний посібник

Технічний редактор – В. П. Сливко
Верстка, макетування – Н. О. Приходько
Літературний редактор – Н. О. Приходько
Коректор – А. М. Конівненко
Дизайн обкладинки – В. М. Косяк

Підписано до друку	Формат 60x84/8	Папір офсетний
Гарнітура Computer Modern	Обл.-вид. арк. 7,1	Тираж 300 пр.
Замовлення №	Ум.-друк. арк. 11,4	

Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя.
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4
8(04631)7–19–72
E-mail: vidavn_ndu@mail.ru
www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2137 від 29.03.05 р.