**РАБОТА НАД ПОЛИФОНИЕЙ В КЛАССЕ БАЯНА.**

**Введение.**

В своей курсовой работе я попыталась осветить основные вопросы работы над полифонией. Рассматриваемые принципы касаются занятий с учащимися музыкальных школ на начальном этапе, а также с учениками, играющими более сложные произведения.

 Репертуар баянистов за последние десятилетия обогатился новыми оригинальными талантливыми сочинениями, в которых сложный композиторский язык служит средством выражения глубокого содержания. Это, в свою очередь, потребовало и от баянистов поиска адекватных исполнительских средств. Многотембровый готово- выборный баян располагает богатыми художественными и техническими возможностями и позволяет исполнить такой музыкальный жанр как полифония.

Свою работу я разбила на три главы, где в первой рассказывается о развитии навыков работы над полифонией, об основных задачах, о проблемах исполнения полифонической ткани. Вторая глава охватывает более узкую проблему - исполнение музыки И.С.Баха. Здесь подробно описывается работа над темпом, динамикой, над некоторыми украшениями Баха.

Начальное обучение является самым главным, самым основным в общем, музыкальном развитии ребенка, поэтому третья глава полностью посвящена этой теме. Здесь я рассматриваю первое знакомство с полифонией, начальные шаги ее изучения, а также как правильно преподнести новый и довольно сложный материал ученику, увлечь его и не допустить ошибок в исполнении полифонии.

 Мы должны научить своего ученика слушать и слышать, наблюдать и делать отбор. Прививать ученику общую культуру, открыть ему эстетическую и познавательную ценность музыки, воспитать слух, руководить воспитанием исполнительского мастерства. Слушание и, конечно, самостоятельное исполнение полифонической музыки поможет правильно осознать красоту и богатство музыкальной культуры.

**I. О РАЗВИТИИ НАВЫКОВ РАБОТЫ НАД ПОЛИФОНИЕЙ**

Работа над полифоническими произведениями является важной областью исполнительского искусства на баяне. Это объясняется тем громадным значением, которое имеет для каждого играющего развитое полифоническое мышление и владение полифонической фактурой. Поэтому умение слышать полифоническую ткань, исполнять полифоническую музыку учащийся развивает и углубляет на всем протяжении обучения.

Основные принципы работы над произведением сохраняются и при изучении музыки полифонического склада, но при этом многие требования к учащемуся приобретают несколько иной оттенок. Важнейшая характерная черта полифонии - наличие нескольких одновременно звучащих и развивающихся мелодических линий — определяет и главную задачу учащегося: необходимость слышать и вести каждый голос полифонического произведения в отдельности и всю совокупность голосов в их взаимосвязи. Вследствие этого все, что связано с ведением мелодической линии, приобретает еще большее значение и требует особого внимания педагога и учащегося.

Ученик должен начинать знакомство с полифонией с первых лет занятий, благодаря чему к старшим классам школы обычно приобретает определенные навыки работы. Но иной раз приходится встречаться с отсутствием у учащихся даже пятого года обучения фактически элементарной грамотности в этом отношении. Как следствие, не обеспечена, бывает и осмысленность исполнения. Полифоническое произведение (вернее собственно нотный текст) оказывается лишь каким-то образом заученным— и только. В подобном случае возникает необходимость уже на этом сравнительно позднем этапе занятий объяснять самый принцип полифонического изложения, познакомить с его характерными приемами; приходится учить слышать линии отдельных голосов и их простейшие сочетания, учить вести голос, воспринимая и передавая в игре его выразительность.

Недочеты в исполнении полифонической музыки, к сожалению, свойственны иногда и учащимся, игравшим немало произведений такого склада. Причина подобных пробелов кроется большей частью в том, что педагог недостаточно обращал внимание своего воспитанника на содержательность и выразительность полифонических пьес, над которыми они работали ранее, не учил вникать в авторский замысел, понимать значение каждой мелодической линии, а занимался с ним в основном вопросами технологии их исполнения. Все старания ученика устремлялись на преодоление трудностей, обусловленных для него лишь способом изложения. Они становились для ученика чем-то самодовлеющим и воспринимались без осознания их музыкально-смысловой сущности. В дальнейшем это приводило к формальной игре (исполнением ее не назовешь) прелюдий и фуг Баха и других полифонических сочинений. Ведь разбираться в музыке, которую, по сути, не воспринимаешь, очень трудно, запомнить, как и что «полагается», не видя в этом музыкального смысла, пожалуй, нельзя, а ученик порой оказывался именно в таком положении. Отсюда возникало и элементарное неумение вести и слушать полифонический голос.

Один из наиболее часто встречающихся недостатков в этой области заключается в том, что учащийся «бросает» какой-либо звук данного голоса, не слышит его связи со всей мелодической линией, а потому и не переводит в следующий, вытекающий из него по смыслу (и по написанию), и таким образом нарушает главнейшее требование к исполнению полифонической ткани. В двухголосном сочинении надо серьезно работать над каждым голосом уметь вести его, ощущая направленность развития, хорошо интонировать и, разумеется, применять нужные штрихи. Необходимо чувствовать и понимать выразительность каждого голоса и при их совместном звучании. Ученику должно быть известно, что в разных голосах, в соответствии с их выразительным смыслом и мелодическим рисунком, фразировка, характер звучания, штрихи могут быть (и часто бывают) совсем различными. Это требует не только внимательного вслушивания, но и специальной работы. Надо уметь играть на память каждый голос, что поможет его правильному слуховому восприятию и исполнению. Общее звучание поставит перед учеником задачу и тембрового выявления звуковой линии.

При исполнении многоголосного произведения трудность слышания всей ткани (по сравнению с двухголосной), естественно, возрастает. Уже грамотный разбор текста здесь связан с заботой о звучании всех голосов, их прослушивании и ведении. Необходимо слышать и понимать, в какой звук идет в любой момент игры каждый голос, и уметь себя проверить, достаточно ли ясно это при исполнении. Ведь учащийся, еще не приобретший достаточного опыта работы над полифонией, хотя нередко и знает, каково должно быть голосоведение, но пальцы его играют иначе, и это выпадает из-под контроля слуха и сознания.

Забота о точности голосоведения заставляет с особым вниманием относиться к аппликатуре. Ее специфичность в полифоническом произведении—частые подмены пальцев для выдерживания голосов, перекладывания. Это поначалу иногда представляется ученику трудным и даже неприемлемым. Поэтому, по мере возможности, надо привлекать ученика к совместному обсуждению аппликатуры, выяснению всех спорных вопросов, а далее добиваться обязательного ее соблюдения.

В многоголосных полифонических произведениях свою фразировку, штрихи, свою смысловую выразительность сохраняют уже три или четыре голоса'. К этой работе педагоги подходят по-разному. Некоторые придерживаются тех же требований, что и при изучении двухголосных сочинений, добиваясь, в частности, знания на память каждого голоса от начала и до конца произведения. Возможно, это в отдельных случаях целесообразно, но не должно признаваться обязательным. Кажется вполне приемлемым следующий путь работы: учащийся, ознакомившись с сочинением, тщательно разбирает каждую его часть, вычленяя сложные построения, анализируя их структуру и т. п. Длительное время, пока ученик не овладеет должными навыками, каждое такое построение следует обязательно разобрать по голосам, поиграть их отдельно конечно, той аппликатурой, какой придется играть впоследствии, и с соблюдением всех указаний, касающихся фразировки, штрихов; далее можно перейти к сочетаниям разных голосов и затем уже к полному многоголосию. Такую же работу надо провести над следующим разделом и т. д., то есть разобрать и в черновом варианте пройдя все произведение. Далее нужно вернуться к тому, что представляется наиболее сложным. Постепенно в работу будут включаться все новые музыкальные задачи.

Недостаточно подготовленным ученикам нередко надо много раз объяснять, каково значение данного голоса в том или другом построении, как он должен поэтому прозвучать. Иногда приходится сравнительно долго добиваться правильной фразировки, нужного характера звучания, четкого выполнения всех штрихов, тембрового разнообразия. Порой полезно побудить слушать «разговор» голосов. Это помогает воспринимать и сохранять выразительные особенности каждого голоса при их общем ведении, а также способствует тому, чтобы уловить вокально-речевые интонации, которые слышатся во многих полифонических произведениях. Большое внимание следует уделять напевности звучания отдельных голосов и выработке соответствующих навыков, так как в этом часто заключается одно из основных требований при исполнении полифонических сочинений. Не меньшее значение, чем в гомофонии, имеет интонационная выразительность каждой мелодической линии, сохраняющаяся и при их сочетании.

Для понимания полифонического произведения и осмысленности работы учащемуся необходимо с самого начала представлять себе его форму, тему и ее характер, слышать все ее проведения. В одном случае учащийся самостоятельно разберется в этом, в других ему понадобится помощь педагога. Большого внимания требует тема и в таких сочинениях, как двухголосные инвенции , прелюдии и особенно в фугах Выявление, при характеризующей обычно тему лаконичности, ее художественного содержания связано, как правило, с поисками особой точности звукоизвлечения, четкости штрихов, правильного интонирования. Поэтому в любой фуге необходима специальная работа над первым проведением темы—этим основным художественным образом сочинения. Нужно также знать, имеются ли в данной фуге стретты, понимать их выразительное значение, слышать проведения темы в увеличении, в обращении. Обязательно представлять мелодический рисунок и характер противосложения (либо противосложений), знать, удержанные они или нет; учить их, может быть, сначала отдельно, затем в сочетаниях с темой Такого же внимания потребуют и интермедии. Ученик должен понимать, на использовании какого мелодического материала они основаны, какова их функция.

Существенную сторону работы составляет совмещение горизонтального, линеарного слышания с одновременным слышанием голосов по вертикали. Этот вопрос в определенной мере стоит перед учащимся и при исполнении гомофонной музыки там тоже необходимо ощущать линию развития «по горизонтали» и в то же время слушать гармоническую ткань; однако при этом обычно не возникает затруднений, связанных с самим приемом полифонического изложения. Забота о выразительности звучания каждого голоса иной раз приводит к тому, что учащийся не обращает достаточного внимания на получающиеся созвучия, в результате чего несколько нивелируется гармоническая основа. Ученику должно быть понятно, что в полифонии она создается благодаря сочетанию мелодических голосов, но от этого имеет не меньшее выразительное значение, чем в гомофонии. Пожалуй, чаще встречается другой недостаток, заключающийся в том, что перенесение внимания на линеарность изложения приводит при исполнении к неясности самой формы полифонического произведения , а это недопустимо. Ведь фуга, инвенция (да и любое другое полифоническое сочинение) не будут понятны ученику, если он не знает каково их строение, какова, в частности, роль каденционных оборотов, в чем заключается новизна следующих разделов. Без этого не будет ясен и общий исполнительский план сочинения. В гомофонии ученик обычно легче ощущает особенности формы произведения. В полифонии же те или иные характерные моменты структуры и их выразительный смысл могут иногда ускользнуть от его внимания, тогда как при общей линеарности изложения выразительная роль формы, пожалуй, особенно велика. Учащийся должен почувствовать музыкально-конструктивное начало и в полифонических произведениях (и нередко здесь даже в большей мере).

Как и при работе над произведениями гомофонно-гармонического склада, при разучивании полифонические произведения следует сначала играть сравнительно насыщенным звуком: должна хорошо, ясно звучать вся музыкальная ткань. Об этом приходится говорить особо, так как учащиеся иногда старательно выигрывают лишь отдельные протяженные звуки, вырывая их практически из контекста, или «показывают» только тему и на ее проведениях пытаются строить исполнение. Им необходимо знать, что полифоническое многоголосие может быть по-настоящему прослушано при выявлении своеобразия всех голосов, которые должны прозвучать полно и выразительно. Лишь достигнув этого, можно уточнять различные планы звучания, исполнительский замысел. Учащемуся обязательно надо также представлять себе, что нарушить рельефность звучания темы (или любого другого голоса) может, как правило, тот голос, который находится с ней в непосредственной близости (например, в тесном расположении сопрано и альт, тенор и бас). При невнимании играющего в один из этих голосов легко может «вклиниться» звук другого. Опасаться же наполненности звучания голоса, сравнительно удаленного от темы или другой звуковой линии, не следует они не только не помешают друг другу, но, напротив, позволят лучше выявить собственно полифоничность музыки.

Нередко значительную трудность представляет заучивание полифонического произведения на память. Здесь на помощь опять должны прийти абсолютная ясность структуры сочинения как в целом, так и в любых разделах, вычленение трудных для ученика построений. Надо разобрать каждый такой эпизод по голосам, может быть, выучить их по отдельности на память, играть различные сочетания голосов, постараться их запомнить и потом включить данное построение в целое (или в его более крупную часть). Чем труднее эта работа для ученика, тем большее участие должен принять в ней педагог, заставляя в какие то моменты учить в классе, отнюдь не снижая требовательности. Следует иметь в виду, что приступать к специальному выучиванию на память (что-то ученик запомнит и раньше) можно только тогда, когда весь текст не только тщательно разобран, но в значительной мере и выучен. Вместе с тем надо всегда так планировать ход занятий, чтобы учащийся любой степени подготовки мог выучить полифоническое произведение на память задолго до публичного выступления. При работе над полифонией это особенно важно.

**II. НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ИСПОЛНЕНИЯ МУЗЫКИ И.С.БАХА.**

В связи с тем что в средних музыкальных учебных заведениях полифоническое воспитание в значительной мере основывается на изучении клавирных сочинений И С. Баха, учащимся нужно иметь правильное представление о характере исполнения данной музыки, о его соответствии стилю, образному содержанию и, в частности, обязательно усвоить, что музыка Баха требует иного подхода к выразительности исполнения, нежели произведения других жанров и стилей, также входящие в их репертуар Сегодня изучение легких клавирных произведений И.С.Баха составляет неотъемлемую часть работы школьника-музыканта. Педагогическая направленность клавирных сочинений соответствовала, лексикон того языка, набор тех средств, которые встретятся и на дальнейших стадиях обучения.

Важной особенностью баховского преподавания является следующий прием: задавая ученику пьесу, он обязательно проигрывал ее целиком. В результате, как пишет Форкель, “ перед учеником начинает вырисовываться идеал, который облегчает пальцам преодоление трудностей, встречающихся в данном сочинении, и многие играющие на клавире, которым после долгих лет едва ли удается правильно осмыслить то, что они исполняют, выучили бы за месяц довольно хорошо это же самое, если бы им один - единственный раз с должным совершенством проигрывал пьесу в соответствии с ее внутренними соотношениями”.

Немецкий исследователь Герман Келлер выделил два момента, которые позволяют высоко оценить баховское искусство:

 Каждое техническое задание должно быть усвоено при минимальной затрате сил.

 2. Любая чисто механическая зубрежка является напрасной тратой времени; техника сидит не в пальцах, а в голове, иначе говоря: тому, кто по-настоящему подумал и осмыслил какое-то место, понадобится значительно меньше времени, но его изучение, чем такому исполнителю, который задумался над ним только во время работы за инструментом.

**1. Подлинник и редакция.**

 Значение, которое имеет в учебе школьника баховское клавирное наследие, значительность времени и усилий, затрачиваемых на его изучение и учащимися и их руководителями, побуждают уделить особое внимание вопросам исполнения клавирных произведений. При всякой работе над клавирным произведением Баха следует отдавать себе отчет в следующем основном факте: в рукописях клавирных сочинениях Баха почти полностью отсутствуют исполнительские указания.

 Что касается динамики, то известно, что Бах употреблял в своих сочинениях лишь три обозначения, а именно: forte, piano и в редких случаях pianissimo. Выражений, обозначающих усиление и ослабление звучности, знаков акцентировки Бах не принимал.

Столь же ограниченно в баховских текстах применение темповых ограничений.

 Следует уяснить, что если в нотном тексте, которое мы даем ученику, имеются исполнительные указания, то подавляющее большинство их не принадлежит Баху, а внесено в текст редактором, причем существует ряд противоречащих друг другу редакций.

Какой же текст давать ребенку?

С самого начала следует разграничить два момента: 1. авторский нотный текст; 2. добавляемые к нему различными редакторами исполнительские указания.

Приучить школьника различать в текстах баховских произведений собственно авторский текст и редакторские к нему добавления – задача большого воспитательного значения.

Умение различать авторские тексты поможет ученику: 1.познакомиться с характерными чертами баховских подлинников и с их отличием от текстов композиторов XIX века; 2.познакомиться с характерными чертами текстами произведений, написанных для клавесина, и с отличием этих текстов от собственно фортепианных произведений;3.наконец, понять суть редакторского труда.

Конечно, проблема авторского и редакторского текстов не может быть полностью поставлена на первых уроках учения, но ведь руководитель общается со школьником 5-7 лет. Неужели за это время, путем замечаний, сделанных по ходу урока нельзя заронить в школьнике искру любознательности к тому, что такое авторский и редакторский тексты, и тем самым подвести его к самостоятельному изучению текста.

**2. Динамика**

Богатство идей и специфичность выразительных средств баховского творчества ставят перед его интерпретаторами задачи огромной сложности. Всякий музыкант, стремящийся стать правдивым и глубоким истолкованием сущности баховского искусства, а не его внешней формы, должен долго и настойчиво изучать сочинения великого музыканта, - не только клавирные, но и вокально-хоровые, органные и другие.

У Баха, несмотря на большое разнообразие форм фуги, они имеют все же некоторые общие черты. Чем больше тематичен тот или иной голос, тем ярче его надо выявлять. При сочетании двух голосов в каждом из них необходимо сохранять его индивидуальность, его логику развития. Это достигается, прежде всего, при помощи соответствующей динамики и звуковой окраски отдельных голосов. Относительная плотность или разреженность ткани также имеет в произведениях Баха выразительное значение. Обычно в кульминационных местах у Баха густота тканей сочетается с тематической насыщенностью. Динамика в баховских полифонических произведениях в известной мере определяется плотностью ткани.

Необходимо, прежде всего, указать, что когда мы говорим об использовании динамических средств на баяне при исполнении полифонической музыки, то имеем в виду, не попытку имитировать на баяне звучность старинных инструментов; речь идет о звукоподражании, а о том, чтобы найти в средствах баяна приемы динамики, необходимые для правдивого исполнения полифонических произведений Баха. Баян имеет возможность заранее зафиксировать нужные ему звуковые краски, нажимая нужные регистры.

 В динамическом плане основная особенность исполнения музыки Баха заключается в том, что его сочинения (при всем их многообразии) не терпят нюансовой пестроты. Возможны длительные нарастания, значительные кульминации, большие построения, исполняемые в одном плане звучания, или сопоставления контрастных разделов с контрастной же тембровой, динамической окраской, но не постоянная смена красок. Нередко при исполнении пиано учащиеся начинают бояться самого звука инструмента, теряют точность прикосновения, ощущение опоры, и в результате звук становится неясным, неопределенным, лишенным тембра: пиано «не звучит». Следует разъяснять учащимся, что пиано требует особой точности прикосновения и добиться правильного прикосновения на уроке.

Работая с учениками над произведениями И. С. Баха, следует учесть, что некоторым редакциям свойственно обилие динамических нюансов. Назовем «Хорошо темперированный клавир» Баха в редакции Черни (иногда допускающей текстовые неточности) и редакции Муджеллини, безусловно, ценной в том, что касается правильности нотного текста, но злоупотребляющей динамическими указаниями. Это мельчит исполнение. Муджеллини к тому же склонен затушевывать выразительность контрастного сопоставления музыкальных пластов. Эту характерную особенность музыки Баха он часто заменяет использованием •diminuendo для завершения насыщенного по звучанию построения, как бы подготавливая вступление последующего музыкального материала: контрастность сопоставления при этом снижается. Если учащемуся даются для работы полифонические произведения в редакции, следующей подобным принципам, то педагогу необходимо предварительно снять и указанные в тексте излишние нюансы и плавность динамических переходов, объяснив учащемуся, почему предлагаемый план исполнения больше соответствует музыкальному содержанию, стилю композитора, его замыслу. Такая работа будет проводиться и в процессе изучения произведения; помимо этого лучше в общих чертах предварять знакомство с ним сообщением кратких сведений о данной редакции, ее достоинствах и недостатках. Кроме того, ученик вообще должен знать о существовании разных редакций исполняемых им произведений, их положительных качествах и минусах. Можно рекомендовать учащемуся для работы редакции «Хорошо темперированного клавира» Бишофа или Кроля, но детально продумав план исполнения и отразив это в динамических указаниях, фразировочных лигах, штрихах, отсутствующих в тексте данных редакций. Можно пользоваться и редакцией Муджеллини, учитывая ее достоинства, но внося при этом нужные коррективы. Критическое отношение к указаниям редакторов окажется для учащегося только полезным: оно заставит подумать о конкретных моментах исполнения. Надо, чтобы учащийся знал и понимал различие между авторскими—обязательными для исполнителя, но очень редкими у Баха — и редакторскими указаниями.

Нельзя забывать о тембровых контрастах в полифонических сочинениях. Особенно часто именно в произведениях этого рода учащиеся воспринимают различие голосов лишь динамически. Между тем, важно изменение силы звука всегда связывать с тембровыми изменениями. Поэтому, например, каждое проведение темы фуги или инвенции должно иметь для ученика не только динамическую, но и определенную тембровую характеристику. Иными словами, важно чтобы ученик воспринимал ткань полифонического произведения как своеобразную красочную палитру. Это в большей мере повышает выразительность исполнения.

Использование темброво-динамических различий голосов необходимо при исполнении построений, основанных на принципе так называемой дополняющей ритмике.

В чем заключается этот принцип?

Предположим, что ученик исполняет Маленькую прелюдию Баха g-moll.

Ритмическая основа - равномерное движение восьмыми. Это движение осуществляется не в одном голосе оно переходи из верхнего в средний и обратно. Один голос таким образом ритмически дополняет другой.

Задача исполнителя – добиться непрерывности движения и вместе с тем выявить самостоятельность каждого голоса. Для этого необходимы не только плавный переход звуков в линии движущихся голосов из одного голоса в другой, но и различие звучания каждого голоса в темброво-динамическом отношении, так как иначе слушатель попросту не ощутит полифонической природы этого построения. Нередко в исполнении учащихся вовсе нет градаций в характере звука.

**3. Темп.**

Часто музыканты допускают значительную— и оправданную при их трактовке — временную свободу при исполнении произведений И. С. Баха. При работе с учащимися, в том числе и весьма подготовленными, , следует руководствоваться присущей сочинениям И С Баха особой внутренней организованностью и наиболее явно выраженными чертами их музыкального содержания, заставляющими исполнителя придерживаться строгих временных рамок. В произведении, как правило, должен быть единый темп— за исключением изменений, указанных автором (например, в прелюдиях e-moll—XTK, I том, Cis dur—XTK, II том) . Допускаемые—и вполне логичные—небольшие (не выписанные в тексте) расширения возможны обычно лишь в заключительных построениях, как бы подчеркивающих большую значимость сказанного, да и этим отнюдь не следует злоупотреблять—ни количественно, ни в отношении масштаба расширения. Нельзя терять и здесь чувство меры. Так, например, в прелюдии f moll (XTK, II том) нередко и с самыми хорошими намерениями учащиеся допускают небольшие замедления в конце первого раздела, в середине и конце средней части и в конце всего произведения. Между тем хотя музыкальное содержание этой прелюдии как будто и разрешает несколько большею ритмическую свободу, чем во многих других случаях, все же она может выявиться лишь в незначительном расширении перед репризой и в конце прелюдии, но не более. Что касается конца первой части, то надо дослушать ее, сохраняя временную точность, и дать лишь почувствовать цезуру перед началом средней части.

Важно привыкнуть к свойственной произведениям И. С. Баха темповой сдержанности, почувствовать, что даже активные по характеру и движению сочинения утратят характерную для них упругость ритмического пульса, если играть их слишком быстро.

**4. Мелизмы в произведениях И. С. Баха.**

Часто в сочинениях И. С. Баха учащихся затрудняет исполнение различного вида мелизмов. Ученик мог встретить их и в пьесах старинных французских, немецких, итальянских композиторов, но их произведения в общем мало используются в работе. В основном ученик знакомится с мелизматикой в клавирном искусстве XVIII века на произведениях И. С. Баха. Если учесть различия в редакторских рекомендациях как по поводу количества украшений, так и в их расшифровках, то станет ясно, что ученику здесь обязательно понадобятся помощь и конкретные указания преподавателя. Педагог должен исходить из чувства стиля исполняемых произведений, собственного исполнительского и педагогического опыта, а также имеющихся методических руководств. Так, педагогу можно порекомендовать ознакомиться со статьей Л. И. Ройзмана «Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов», в которой подробно разбирается данный вопрос и приводятся указания И. С. Баха. Назовем и капитальное исследование А. Бейшлага, рассматривающего проблему орнаментики в историческом и теоретическом планах и уделяющего значительное внимание сочинениям И. С. Баха. Сейчас привидем таблицу расшифровок мелизмов из Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха, а также несколько выдержек из названной статьи Л. И. Ройзмана, касающихся некоторых наиболее часто возникающих у учащегося вопросов исполнений мелизмов:

«Форшлаг... Просмотр сочинений И. С. Баха и Г. Ф. Генделя показывает, что оба композитора большей частью расшифровывали форшлаг за счет длительности основного звука, допуская все же в отдельных случаях исполнение этого мелизма и за счет предыдущего звука...

Трель... При общем правиле для всех основных европейских школ XVIII столетия в исполнении трели с верхнего вспомогательного звука могут быть допущены исключения: 1) Если перед звуком, над которым стоит знак трели, уже идет в нотном тексте верхний вспомогательный звук, с которого должна была бы начаться данная трель. Тогда... трель начинают с основного тона. 2) Также имеет смысл начинать трель с основного тона, если мелизм стоит на первом звуке пьесы... То же самое рекомендуется делать, если нота с трелью стоит после длинной паузы. 3) Если надо подчеркнуть в мелодии какой-либо яркий интервал, то трель следует начинать не с верхней вспомогательной ноты, а с главного звука, чтобы не нарушать мысли композитора».

Переходя к вопросу ритмической организации трели, Л. И. Ройзман сопоставляет трель у Ф. Куперена и сказанное о ней Ф. Э. Бахом и приходит к выводу, что «... И. С. Баху была ближе... манера исполнения трели—без ускорения в середине с равномерной частотой биений, причем степень скорости этих биений должна определяться характером сочинения, его темпом и т. д.

Форшлаг (заключение трели) ...форшлаги следует исполнять преимущественно тогда, когда они выписаны композитором в нотах или указаны графически в самом изображении мелизма.

Мордент перечеркнутый... всегда исполняется на полтона или на тон вниз от данного звука с возвращением к нему... Будет ли это тон или полутон—зависит от строения господствующего в данном эпизоде лада... Мордент перечеркнутый всегда исполняется за счет того звука, над которым он поставлен.

Мордент не перечеркнутый... Это украшение следует рассматривать как короткую трель... Начинать мелизм рекомендуется с верхнего вспомогательного звука. Украшение, как правило, должно состоять из четырех звуков... Как исключение, не перечеркнутый мордент исполняется и в виде трехзвучного мелизма, начинающегося с главной ноты. Этого следует придерживаться, когда перед нотой, над которой написан не перечеркнутый мордент, уже стоит в тексте верхний вспомогательный звук... Кроме этого, иногда подвижный темп и требование отчетливости могут заставить сократить количество звуков в этом украшении за счет верхней вспомогательной ноты.

Группетто... И. С. Бах называл этот мелизм cadence (каданс). Большей частью украшение исполняется с верхней вспомогательной ноты и состоит из четырех равных по длительности звуков».

Следует подчеркнуть, что педагогу, точно установившему, как следует играть украшение в каждом конкретном случае, нужно столь же точно указать это учащемуся. Если даже ученик и может в чем-то разобраться сам, то и тогда преподавателю нельзя оставить этот раздел работы без пристального внимания. Необходимость эта, конечно, возрастает при меньшей опытности ученика. Следить надо не только за точностью выигрывания должного количества нот и правильностью их в звуковысотном и ритмическом плане, но и за тем, чтобы украшение естественно вписывалось в текст. Нередко в исполнении учащегося мелизмы выпадают из музыки, становясь чем-то самодовлеющим. Этого нельзя допускать. Почти всегда их нужно сначала поиграть медленнее, более напевно (но не тяжеловесно) и только после этого переходить к исполнению в подвижном темпе при относительно легком звучании. Следует предостеречь от торопливости при игре мелизмов; лучше немного сократить число входящих в них звуков (например, сыграть трель <более крупными длительностями), чем позволить им звучать суетливо, неровно в динамическом и ритмическом отношении.

Как уже говорилось, редакционные разночтения касаются и количества украшений в тексте. Вряд ли нужно рекомендовать учащемуся редакцию, избравшую максимальное число их. Ведь большое число украшений не всегда принадлежало самому автору. (не имеется в виду некоторые, особенно медленные части сюит и партит И. С. Баха, а также других произведений, где мелизмы нередко составляют самую основу мелодической линии.) По мнению Г. Бишофа, известного редактора сочинений И. С. Баха, композитору не было свойственно (в частности, в прелюдиях и фугах «Хорошо темперированного клавира») большое число украшений. Весьма возможно, что в некоторых случаях «они являются позднейшими вставками... Их изобилие (в некоторых редакциях является все же подозрительным»,—писал Г. Бишоф в комментариях своей редакции.

Против некоторых сокращений мелизмов, указанных в тексте сочинений И. С. Баха, не возражает и А. Бейшлаг. Он говорит, что И. С. Бах «был менее всего односторонним доктринером и в области орнаментики придерживался довольно свободных взглядов. „Великий практик, чуждый всяким теоретизированиям и измышлениям",—так характеризует его Маттесон». В начале раздела, посвященного разбору и расшифровкам украшений в сочинениях И. С. Баха, Бейшлаг замечает следующее: «При современном художественном вкусе и особенно при совершенно измененном характере звучания нынешнего фортепиано, неизбежно некоторое сокращение чрезмерно богатой орнаментики Баха».

Сказанное в начале XX столетия (книга А. Бейшлага впервые вышла в 1908 году) остается в силе и поныне. Достаточно сравнить редакции, использующие разное количество украшений. Насколько строже, выразительнее и глубже по мысли звучит, например, упомянутая Бишофом прелюдия cis-moll (XTK, I том) без украшений .

Вопрос о количестве мелизмов в произведениях И. С. Баха решается (и наверно, будет решаться) разными редакторами по-разному. С точкой зрения Бишофа и Бейшла-та нельзя не согласиться. Рекомендуется исполненять мелизмы во всех прелюдиях и фугах «Хорошо темперированного клавира» в соответствии с указаниями Муджеллини: в этом отношении в редакции тоже имеются спорные моменты.

**III. ПОЛИФОНИЯ В ПЕРВЫЕ ГОДЫ ОБУЧЕНИЯ.**

Изучение многоголосной (в широком смысле) музыки — стало основой воспитания и обучения баяниста. Это положение давно получило всеобщее признание. В музыкальной литературе для учащихся-баянистов, созданной композиторами нашего века, полифония, а также музыка с элементами многоголосия стала занимать значительное место. После кратковременной работы над одноголосными линиями юные баянисты приступают к изучению двухголосия в простейшей его форме.

Двухголосно ставит перед учеником двойную задачу: слышание и проведение обоих голосов. Ученикам, хорошо знакомым с хоровым пением, а тем более участвующим в хоре, сравнительно легко удается первая из этих задач. И наоборот, малоразвитые музыкально ученики, даже в том случае, когда их руки как будто благополучно справляются с двумя голосами, ясно слышат только лишь верхний голос, средние же голоса проигрывают весьма смутно и приблизительно. С этой целью полезно сыграть ему первые изучаемые образцы полифонии, попеть и поиграть их вместе с учеником (один голос исполняет ученик, другой педогог). Если имеется два инструмента, полезно поиграть оба голоса одновременно на двух баянах – это придает каждой линии большую рельефность.

Для того, чтобы сделать ребенку более доступным понимание полифонии, полезно прибегать к образным аналогиям и использовать программные сочинения, в которых каждый голос имеет свою образную характеристику. Не только на ранних этапах обучения, но и в дальнейшем, при изучении более сложных произведений, необходимо добиваться того, чтобы ученик с самого начала возможно лучше услышал требуемое полифоническое сочетание. Заметно, что слуховое внимание ученика переключается с одного голоса на другой, выделяя лишь отдельные, наиболее выразительные моменты. Разрыв между слышанием и двигательным воплощением отрицательно влияет на музыкальное развитие ученика. Нередко он обнаруживается и у подвинутых учеников при исполнении сложной полифонии. Для предотвращения этой опасности необходимо воспитывать полифоническое слышание с первых шагов обучения, продуманно подбирать музыкальный материал, постепенно возрастающий по сложности, и неуклонно учить пользованию простыми и рациональными способами работы над полифонией.

После того, как полифоническое задание будет осознано и нужное сочетание по возможности ясно услышано, следует поработать над отдельными голосами. Сосредоточивание внимания на каждом голосе позволяет лучше уяснить себе его развитие в целом и во всех деталях. Необходимо добиться, чтобы ученик смог сыграть каждый голос сначала до конча вполне законченно и выразительно. На это хочется тем более обратить внимание ,что значение работы над голосами учениками нередко недооценивается; она проводиться формально и не доводиться до той степени совершенства, когда ученик действительно может исполнить отдельно каждый голос как самостоятельную мелодическую линию.

При соединении голосов целесообразно играть их первое время не от начала до конца, а отдельными небольшими построениями, возвращаясь к наиболее трудным местам. Весьма эффектный способ работы для подвинутых учеников – пропевание какого-либо голоса, в то время как другие исполняются на баяне.

В дальнейшем, когда вся ткань полифонического произведения будет разучена, необходимо, чтобы он время от времени проигрывал отдельные голоса и наиболее трудные в полифоническом отношении сочетания.

Опытным педагогам хорошо известна антипатия многих учащихся и не только начинающих к полифонии. Причина этого—восприятие ими полифонических пьес только лишь как трудных и скучных упражнений на соединение различных движений в двух руках. Ученик полюбит полифонию лишь тогда, когда она станет для него сочетанием выразительных мелодий певучего или танцевального склада; поэтому особо важно выбирать для каждого ученика доступные и привлекательные по музыкальной образности полифонические пьесы. Именно в этом проявится искусство педагога. Добавлю к этому, что помимо тщательного изучения немногих характерных полифонических пьес очень важно, чтобы ученик знакомился в общих чертах с разнообразными по складу пьесами, включающими отдельные моменты многоголосия.

Полифонию, доступную уже в первые годы обучения, можно разделить на три группы. Первая из них — народно-песенная музыка подголосочного склада, где второй голос (или несколько голосов) не является самостоятельным: он поддерживает, обогащает основной напев. Вторую группу образуют пьесы с двумя контрастирующими голосами. В большинстве из них основную по выразительности мелодию ведет верхний голос, которому противостоит самостоятельная, но интонационно менее, значительная линия баса (контрастная полифония). Наиболее трудны для восприятия и исполнения сочинения имитационного склада. Композиторы нашего века, сознавая исключительную важность и одновременно трудность для учащихся имитационной полифонии, создали множество простых и лаконичных пьес, вводящих ученика в этот музыкальный стиль. Первым в ряду этих композиторов, конечно, нужно назвать Б. Бартока.

Значительное место в репертуаре начинающих баянистов занимают пьесы старинных композиторов, написанные в стиле контрастной полифонии. Исполнение двух голосов на различных мануалах создавало само собой, без каких-либо усилий исполнителя тембровый контраст между ними. При исполнении же этих пьес на баяне необходимо позаботиться о различной окраске двух голосов. Почти всегда основную мелодию, разнообразную по интонациям, ритму, штрихам, ведет верхний голос; нижний же голос проводит линию баса, более ровную и однообразную, лишь изредка включающую отдельные моменты имитации. Пьесы такого рода часто исполняются с различной артикуляцией двух голосов.

 Рекомендуемые способы изучения пьесы: исполнение поочередно отрывков каждого из голосов с обязательным сохранением контраста между ними; вступление сначала одного голоса, а затем «на ходу» присоединение к нему другого.

Шедеврами пьес этого типа являются менуэты, полонезы, марши из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» И. С. Баха. В форме менуэта Бах выражал различные эмоциональные оттенки — жизнерадостность, задумчивость и печаль. В некоторых менуэтах жанровые черты танцевальности значительно смягчены. Верхний голос любого из менуэтов отличается мелодической гибкостью, ритмическим разнообразием, чередованием различных штрихов. Нижний же голос обычно ведет хотя и самостоятельную по выразительности, но более сдержанную и плавную линию. Так возникает контраст между двумя голосами. Нижний голос в одних редакциях предлагается исполнить legato, в других - преимущественно поп legato. Отдельные моменты имитации, встречающиеся во многих менуэтах, должны быть проведены достаточно рельефно, но без нарочитого выделения, подчеркивания, что нарушило бы цельность и плавность голоса. Новая ступень в развитии полифонического слышания ученика — передача значительности, самостоятельности нижнего голоса и в то же время проведение его все же как бы на втором плане.

Тщательное изучение разнообразных по полифоническому складу пьес подготовит ученика к более сложной и развернутой полифонии.

**Заключение.**

Подводя итоги курсовой работы, я хотела бы заострить внимание на особую важность включения полифонии в баянный репертуар.

Перед педагогом, занимающимся с учащимися любой степени подготовленности, всегда стоит серьезная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать ее, с удовольствием работать над полифоническим произведением. Полифонический способ изложения, художественные образы полифонических произведений, их музыкальный язык должны стать для учащегося привычными и понятными.

Овладение полифонией много дает учащимся не только для приобретения навыков исполнения полифонической музыки, но и для музыкально-исполнительской подготовки в целом. Особенно значительна роль работы над полифонией в слуховом воспитании, в достижении тембрового разнообразия звучания, в умении вести мелодическую линию. Бесспорную пользу приносит работа над полифоническими произведениями в области технического мастерства; они вырабатывают точность, чеканность звучания, воспитывают внимание к ведению меха.

Развитие полноценного восприятия полифонии немыслимо без музыки Баха, которая сочетает в себе черты как полифонического, так и гомофонно-гармонического мышления. Наиболее яркий тематизм и четкая логика Баха послужит отправной точкой знакомства детей с полифонией.

Я считаю, что полифоническая музыка является доступной и интересной для юных музыкантов, и осваивать ее следует с начального этапа обучения игры на инструмент. Причем современные, тембровые, выборные баяны имеют все необходимые качества для полноценного исполнения полифонии.

**Список литературы**

1. А.Д.Алексеев. Работа над музыкальным произведением с учениками школ и училищ. // Музгиз. 1957.

2. А.Д. Алексеев. Клавирное искусство.⁄⁄М. 1952.

3. Ю. Акимов. Баян и баянисты. ⁄⁄ Выпуск №4.

4. Ю.Акимов. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне. //М. 1980.

5. И.Браудо. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе.⁄⁄Северный олень. С.-П.1994.

6. Н.Давыдов. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. ⁄⁄Музыка. М.1982.

7 Н.Любомудрова. Методика обучения игре на фортепиано. ⁄⁄ Музыка. М. 1982.

8. В.А. Натансон. Вопросы музыкальной педагогики.⁄⁄ Выпуск №1.

9. В.А. Натонсон. Вопросы музыкальной педагогики.⁄⁄ Выпуск №6.

10. Ян Достал. Ребенок за роялем. ⁄⁄Музыка. 1991.