

Бажилин Роман Николаевич

кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой народных инструментов, ректор
Тамбовского государственного музыкально-педагогического института
им. С.В. Рахманинова, профессор

О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ ИСПОЛНЕНИЯ НА АККОРДЕОНЕ МУЗЫКИ НЕМЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ ЭПОХИ БАРОККО

Музыка немецких композиторов эпохи барокко с каждым годом привлекает к себе всё больший интерес. Невозможно представить современного музыканта, который бы в процессе своего становления не соприкоснулся с творчеством И. Пахельбеля, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других мастеров того времени. В классе аккордеона музыка барокко включается в репертуар, начиная уже с музыкальной школы. При этом со сцены нередко приходится слышать художественно неубедительные, а порой и просто малограмотные трактовки сочинений старинных мастеров. Это обусловлено не только недостаточно продуманной подготовкой произведения в рамках учебного процесса, сложностью полифонических жанров, но и объективными историческими обстоятельствами развития аккордеонного исполнительства. Рассмотрим некоторые из этих факторов и предложим варианты преодоления трудностей.

Работа исполнителя над нотным текстом творческая и сложная. *«Идеальной интерпретацией можно считать такую, в которой характер применения инструментальных средств воплощения точно соответствует предполагаемому замыслу композитора»* [6, с. 22]. При этом любая редакторская правка может отвлечь или, что ещё хуже, увести в сторону от оригинала. И так как композиторы прошлого не писали музыки для аккордеона, а ориентировались на возможности тех инструментов, которыми располагали, то исполнительская задача ещё более усложняется.

Переложения могут исказить не только авторские обозначения и штрихи, но и фактурные элементы. Особенно этим грешат переложения для аккордеона с системой готовых аккордов, которая не позволяет в точности передать звуковысотную фактуру басовых и других линий голосоведения, выходящих за возможности охвата пальцев правой руки. В этом случае исполнительская адаптация к фактуре аккордеона происходит в основном благодаря изобретательству аранжировщика. В силу указанного обстоятельства большое число переложений органной, клавирной и клавесинной музыки искажает не только разного рода обозначения нотного текста, но и фактуру оригинала. *«Поэтому с ростом исполнительского мастерства и художественных требований претерпевает изменения и конструкция готового аккорда. На свет появляется выборная система»* [1, с. 4].

Конструкция современного готово-выборного инструмента по большей части решила эту проблему, но не облегчила задачу адекватной трактовки

произведений времени барокко. Более того, наиболее полное соответствие воспроизведения фактуры оригинала не решает в целом и вопросов преодоления сложностей, обусловленных принципиальными функциональными отличиями аккордеона от инструментов того периода — органа, клавесина и других разновидностей клавира. *«Каждый из инструментов имеет те или иные особенности, не только в разной степени влияющие на процесс реализации исполнителем художественного образа, но и предопределяющие перспективы и направления исполнительского искусства»* [4, с. 55]. Различия в величине и конструкции инструментов, в принципах звукообразования, в динамических, тембровых и других особенностях предполагают особый подход к изучению барочных музыкальных композиций и, прежде всего, серьёзную аналитическую работу при разборе произведений мастеров того времени. Знание выразительных свойств аккордеона, с их «плюсами» и «минусами», позволяет наиболее полно использовать звуковую палитру инструмента, решать задачи, связанные с переработкой нотного текста не оригинального сочинения, находить возможные приёмы компенсации недостающих характеристик инструмента. Итак, затронем конструктивные особенности аккордеона и прежде всего проблемные аудиальные аспекты, возникающие при игре полифонической музыки.

Как мы знаем, звук на аккордеоне образуется благодаря колебанию язычка, прикреплённого к голосовой планке. Колебание язычка происходит под воздействием воздушной струи, нагнетаемой из меховой камеры. При этом важную роль играет не только размер язычка, воздействие меха, но и скорость открытия клапана, который пропускает воздушную струю через резонаторы к голосовой планке непосредственно к язычку. Исходя из конструкции аккордеона, мы видим следующие проблемы: воздух подаётся на голоса правого и левого полукорпуса с одинаковой силой, так как меховая камера на оба полукорпуса одна. Высота звуков зависит от величины и толщины голоса. Получается, что чем голоса выше, тем размер их меньше, что соответственно отражается на динамике. Чем звуки ниже, тем они громче и наоборот.

Если игра на струнных и духовых инструментах сама по себе уже несёт некий элемент выразительности, благодаря конструкции, влияющей на звукообразование, то на аккордеоне решить эту проблему можно лишь при активном участии музыканта в исполнительском процессе. Например, чтобы создать естественное для многих других инструментов напряжение при игре гаммы вверх, на аккордеоне необходимо играть с динамическим крещендо. При ровном ведении меха естественный «подъём» ощущаться не будет, и игра покажется монотонной.

Также аккордеонистам необходимо учитывать ограниченный выбор средств динамического обособления отдельных голосов. Например, если при игре на фортепиано любой голос можно сыграть ярче других, то на аккордеоне это невозможно в принципе: при одинаковой подаче воздушной

струи к голосам по вертикали они будут звучать практически одинаково. И, несмотря на то, что низкие голоса на аккордеоне звучат динамически сильнее, чем высокие, использовать это чаще всего невозможно, так как данная громкостная дифференциация на слух слабо уловима.

В то же время нельзя не отметить тех важных положительных свойств инструмента, которые позволяют аккордеонистам убедительно трактовать даже самую сложную, в частности полифоническую, музыку. В первую очередь это управляемость звука на всём его протяжении: от возникновения до окончания. В этом качестве аккордеон более выразителен в сравнении и с фортепиано, где воздействие пианиста на звук возможно только в момент прикосновения к клавише, и с органом, механизм звукообразования которого обуславливает неизменность характеристик извлечённого звука. Аккордеон, при более скромном динамическом диапазоне, чем у фортепиано или органа, располагает тем не менее широкими возможностями громкостной градации — от нежнейшего пианиссимо, до мощного фортиссимо.

Оснащённость аккордеона регистрами, в совокупности с другими конструктивными особенностями, позволяет рассматривать его с позиций соответствия возможностям небольшого оркестра. Компактность клавиатур даёт возможность музыканту задействовать в исполнении различные виды фактуры. При творческом подходе исполнитель на аккордеоне может найти дополнительные звуковые краски при распределении фактуры между правым и левым полукорпусом. И, наконец, нельзя не упомянуть несравнимое преимущество аккордеона (которое, конечно, не отражается на трактовке музыкальных сочинений) перед габаритными музыкальными инструментами — его мобильность. Качественный аккордеон могут услышать как в роскошных концертных залах, так и в непригодных помещениях, и даже в естественных природных условиях.

Учитывая как проблемные стороны, так и объективные преимущества аккордеона в реализации музыкально-художественных задач, можно найти множество вариантов переосмысления средств музыкальной выразительности. При этом интонационная природа музыки и управляемость аккордеонного звука будут главными опорами в решении вопросов воплощения композиторской мысли в новых инструментальных условиях.

При создании музыкального образа важен не только композиторский замысел, зафиксированный нотным текстом и переданный посредством мелодического, метроритмического и гармонического развития. Наряду с этим не менее существенную роль играет исполнительская трактовка, связывающая через интонацию все стороны музыкальной ткани — темповую, высотную, динамическую, ритмическую, артикуляционно-фразировочную. *«Различные степени легато и стаккато могут восприниматься как краски, как качества музыкальной ткани»* [2, с. 18]. Вопрос выбора необходимых артикуляционных и штриховых средств, при имеющемся здесь бесконечном многообразии, определённо сложен для

музыканта, причём, не только на начальных стадиях обучения. Особенно такая проблема актуальна при игре сочинений, написанных для другого инструмента, так как, кроме выбора логичных штрихов, для естественного развёртывания музыкального материала необходимо учитывать и характерную манеру артикулирования на «оригинальном» музыкальном инструменте.

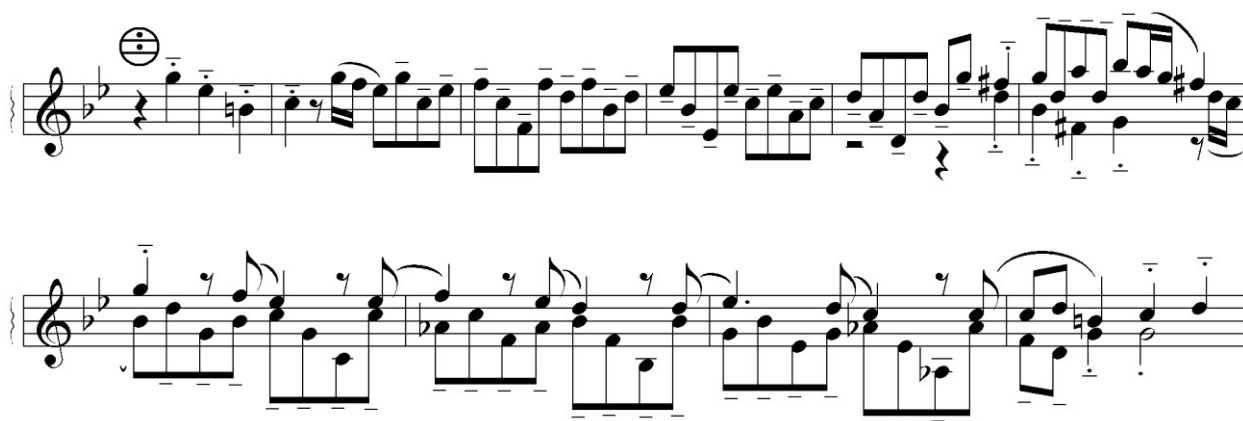
Учёные-акустики отметили, что психика человека устроена таким образом, что если слухом опознаны какие-либо характерные признаки музыкального инструмента, то в сознании происходит подмена фактического звучания на воображаемое. Так, воспроизводя на аккордеоне манеру игры другого инструмента, можно вызвать в воображении слушателя достоверность звучания представленного инструмента, что немаловажно для раскрытия музыкального содержания, заложенного автором. Так, играя органное сочинение, аккордеонист должен не только следовать логике развёртывания музыкального сочинения, но и учитывать акустические тайны органа. Особенно это важно в полифонической музыке, где нагрузка на голоса, как правило, не может быть распределена равномерно.

Приступая к работе над полифонией, изначально необходимо упростить задачу проникновения в смысл музыкальной темы, вполне при этом осознавая, что начальный формальный подход к выбору артикуляции и штрихов может впоследствии кардинально поменяться. Это позволит, с одной стороны, оперативно воспользоваться готовым решением, с другой — не «закопаться» в многообразии вариантов выбора средств на начальном этапе. Предложим некое готовое правило для всех сочинений: мелкие длительности трактуются слитными штрихами, а, по мере увеличения длительности, они укорачиваются. При этом группы мелких длительностей всегда будут стремиться в последующие крупные длительности. Например, шестнадцатые могут игратьсь легато, а восьмые, четверти, половинные и целые — разделяться на короткие штрихи:

И. Пахельбель. Прелюдия и fuga до минор

The image displays a musical score for J.S. Bach's Prelude and Fugue in D minor, BWV 99. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first line of music shows the beginning of the piece with a series of chords and moving lines. The second line continues the piece with more complex rhythmic patterns and articulation marks like slurs and accents.

Как видим из нотного примера, предлагаемый формальный подход сразу решает проблему дифференциации голосов. При этом выпуклость звучания каждой линии голосоведения позволяет облегчить анализ полифонической фактуры, работу над осмыслением музыкальной темы как в отдельности, так и в её синтезе с другими голосами. Это отправная точка. Дальнейшая работа над артикуляцией предполагает детализацию компонентов музыкального синтаксиса, нахождение меры выразительности нюансов и штрихов, то есть работу, которая подчеркнёт интонационную сущность музыкальной ткани, развёртывающейся в музыкальное «действие» — трансляцию определённого смысла музыкального произведения. При этом нельзя рассматривать штрихи как формальную прерывистость звучания, поэтому в процессе вживания в нотный текст они могут уточняться



и даже кардинально меняться:



Работа над артикуляцией в произведениях старинных композиторов не простая. Она требует и от педагога-музыканта, и от ученика, овладевающего манерой исполнения музыки барокко, вдумчивости, серьёзных интеллектуальных усилий, связанных в том числе и с изучением научной литературы о символической, мелизматической, артикуляционной, музыкально-риторических фигурах и многих других компонентах, из которых складывается музыкальный стиль рассматриваемой эпохи. Так, современный музыкант, работая над сочинениями И. С. Баха, не может обойти вниманием исследования, посвящённые мотивной символической того времени. Эстетика, которая была естественна для всех живущих в Германии XVII века, для наших современников, живущих в России, непонятна. *«Все люди Германии того времени знали мелодии хоралов наизусть. Они настолько прочно ассоциировались с определённым смыслом, что могли служить паролем при узнавании единомышленников»* [9, с. 22]. Музыкант, «оживляющий» сочинения великого немецкого композитора, должен знать, какими категориями мыслил

творец, на что опирался в своём творчестве. Ассоциативные образы, заложенные в мотивной символике, направят работу аккордеониста в нужное русло, что очень важно, поскольку в тесной связи с этим решается множество задач. Таких, например, как работа над переложением, распределением голосов между партиями правой и левой рук, определением аппликатуры, артикуляции, темпа, динамики, штрихов, тембровых регистров, ведения и смены меха. Отмеченная многозадачность напрямую сопряжена с проблемой выбора из безграничной палитры средств музыкальной выразительности именно тех, которые наиболее точно, адекватно и художественно полноценно передадут исполнительский замысел.

Список литературы

1. *Бажилин Р. Н.* Школа игры на аккордеоне: учебно-методическое пособие [Ноты, иллюстр., коммент.] / Р. Н. Бажилин. – М.: Издатель В. Катанский, 2011. – 208 с.
2. *Браудо И. А.* Артикуляция. О произношении мелодии [Текст] / И. А. Браудо / Под ред. Х. С. Кушнарева. – Л.: Музыка, 1961. – 199 с.
3. *Браудо И. А.* Об органной и клавирной музыке [Текст]: / И. А. Браудо / вст. ст. Л. Г. Ковнацкая, общ. ред. М. С. Друскин. – Л.: Музыка, 1976. – 152 с.
4. *Бурлаков М. С.* Клавирная и органная музыка эпохи барокко в баянной интерпретации [Текст] / Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: Сб. тр. / отв. ред. М. И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – Вып. 178 – С. 54–77 с.
5. *Власов В. П.* Методика работы баяниста над полифоническими произведениями: Уч. пособие для муз. вузов и уч-щ [Текст] / В. П. Власов – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – 104 с.
6. *Давыдов Н. А.* Методика переложений инструментальных произведений для баяна [Текст] / Н. Давыдов /. – М.: Музыка, 1982. – 173 с.
7. *Имханицкий М. И.* Артикуляция и штрихи в интонировании на баяне (по прочтении книги И. А. Браудо «Артикуляция») // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: Сб. тр. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – Вып. 178. – 78–190 с.
8. *Имханицкий М. И.* Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании [Текст] / М. И. Имханицкий – М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. – 232 с.
9. *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха [Текст] / В. Б. Носина /. Тамбов, 1993. – 104 с.
10. *Семёнов В. А.* Об искусстве регистровки на баяне // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: Сб. тр. / отв. ред. М. И. Имханицкий – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – Вып. 178. – С. 191–204.

11. *Давидов М.* Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Наукове видання. – Луцк: Волинська обласна друкарня, 2006. – 308 с.