

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ КОМИ  
ГБОУ СПО РК «ВОРКУТИНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ»**

# **МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ**

**«ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ КЛАВИРНЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ 16-18 ВЕКОВ НА АККОРДЕОНЕ»**

**ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ОТДЕЛА**

**«ИНСТРУМЕНТЫ НАРОДНОГО ОРКЕСТРА»**

**Н.И. ГОРОДНИНОЙ**

В наше время многие композиторы обратились к написанию музыки для аккордеона, и в связи с этим исполнительский репертуар значительно обогатился разнохарактерной, многообразной музыкой. Но, даже не смотря на это, интерес к музыке эпохи барокко не только не иссяк, но и даже стал более заметен, чему способствовало расширение возможностей нашего инструмента, по сравнению с веком 20. Формирование музыканта невозможно представить себе без систематического изучения классического наследия. Сегодня все чаще в программах конкурсов и баянных фестивалей разного уровня встречаются произведения, написанные для клавира, а где-то они становятся обязательными к исполнению – как показатель уровня исполнительского мастерства конкурсантов. Например, творчество И.С.Баха – это широкий пласт клавирной музыки, а его произведения становятся неотъемлемой частью таких конкурсов-фестивалей, как «Баян и баянисты», «Кубок Белогорья», «Весенние голоса» и многих других. Музыка эпохи барокко стала широко популярной и у публики и у специалистов.

При исполнении старинной музыки наиболее ярко проявляется культура самого музыканта. «Отточенный стиль» требует такого же отточенного исполнения. Поэтому барочная музыка является образцом и мерилom исполнительского мастерства. Это и грамотное, умелое переложение, и технологическая оснащенность, и умение справляться с различными технологическими сложностями, виртуозность и точность исполнения, и штриховая культура. Это и умение разбираться в законах формы, и умение тонко управлять динамикой и агогикой. Точно передавать саму атмосферу той эпохи.

Нельзя не упомянуть и о педагогической необходимости прививать ученикам любовь и умение исполнять старинную клавирную музыку. Ведь в клавирных миниатюрах очень ярко проявляются черты мироощущения и композиторских приемов барочной музыки. Включение в учебный процесс клавирной музыки на всех ступенях образования несомненно помогает понять и освоить очень важный пласт музыкальной культуры.

## **Клавирная литература.**

В современном ее понимании, клавирная литература появляется в середине 14 века, расцвет же ее относится к 16 столетию. На протяжении 16-18 веков клавирная музыка развивается и постепенно исчерпывает себя как определенное идейно-стилевое явление.

Очень сложно определить время возникновения собственно оригинальной клавирной музыки. Ведь в эту эпоху тембр инструмента не имел решающего значения. Композитор в нотах фиксировал некий абстрактный звуковой образ произведения, «музыку вообще». Дело даже не в том, что исполнители свободно замещали инструменты, а в том, что композиторы не видели принципиальной разницы, на каких инструментах будет исполняться то или иное произведение.

Те не менее клавир, в конечном счете, обретает и собственную школу, и собственный стиль, и собственную литературу. Клавир – это целая эпоха, отмеченная особой атмосферой. Исполняя клавирные произведения, нужно прежде всего помнить, что это «домашнее» искусство, в отличие, скажем, о сценического – оперы, симфонии или оратории. Клавирная музыка – явление сложное, многоплановое. Она обладает определенным набором средств выражения, присущим именно клавиру - фактура, техника и т.д. Клавирная литература, особенно во Франции, Германии и Италии, обширна и отмечена высокохудожественным совершенствованием. Вершины она достигает в первой половине 18 века. Затем клавир начинает постепенно «отодвигаться» на второй план. Отдавая «пальму первенства» фортепиано. Новый инструмент, воплощающий в себе иные исполнительские и творческие задачи, к началу 19 века полностью вытесняет его. Но нельзя рассматривать клавир только как предшественник фортепиано, это выразитель иного, совершенно определенного художественного стиля.

Эпоха, о которой идет речь, характеризуется, по меткому выражению Б. Асафьева, «поиском в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу». Клавирная музыка развивается на основе двух взаимосвязанных тенденций – вариантности и импровизационности. Суть вариантности – в раскрытии общезначимого музыкального образа в конкретном произведении. Импровизационность, как производное качество вариантности, – это

«возведение неожиданного в принцип формирования, как преодоление схемы изобретением» (Б.Асафьев). Музыкальная культура Европы 16-18 веков приобрела огромный творческий импульс в искусстве импровизации. Импровизационность утвердилась как принцип в исполнительской практике того времени.

Клавирные сочинения разных национальных школ имеют ряд характерных особенностей. Рассмотрим особенности исполнения трех наиболее крупных из них: итальянской, французской и немецкой.

При исполнении итальянской клавирной музыки необходимо учитывать следующие моменты.

Итальянской школе присуща «оркестровая» фактура, благодаря влиянию вокальной и инструментальной (особенно скрипичной) музыки. Следовательно, это дает большой простор для использования регистров. Кроме того, мы можем напрямую звукоподражать определенным группам оркестра, тембрам и исполнительским приемам игры на различных инструментах, использовать сочетание *tutti* и *solo*. Например, в Сонатах Д. Чимароза, Концертах Марчелло и А.Вивальди. В итальянской школе особенно была развита (характерная для клавирной музыки в целом) практика сопоставлений («эффект эха») и террасообразная динамика, диктующая нам особую технику меховедения.

Для итальянской школы характерно увлечение контрастностью, пестрой сменой эпизодов, сопоставление мотивов, фраз, предложений. Так образом, нам надо быть постоянно психологически готовыми к новой музыкальной мысли, новому образу, и мы можем достаточно свободно импровизировать в этом ключе.

Более всего итальянской школе свойственен штрих *non legato*, хотя элементы связной игры тоже присутствуют. Это технически подвижная, «молоточковая», моторная музыка, без темповых изысков, с мягким *ritenuto* в конце частей, приучая нас к определенной ровности в штрихе и темпе.

Итальянская школа связана, прежде всего, с мелодической орнаментацией. Это, как правило, широко льющаяся кантилена, часто «неквадратного» строения, идущая от вокальной музыки. Поэтому так важно найти опорные точки в мелодии, широкой фразировке, не «зацикливаясь» на мелизмах.

Но основное, о чем необходимо помнить, исполняя итальянскую клавирную музыку, - это феноминальный динамический напор неумная энергия, смелый по-

рыв, радость жизни и творчества. Это открытая эмоциональность, небывалая острота чувственных ощущений, частые обращения к диссонансам для обострения выразительности.

Французская клавирная школа во многом прямо противоположна итальянской. Это специфически галантное, во многом развлекательное, салонное искусство. Его главное правило: «ничего длинного, утомительного, слишком серьезного». Подавляющее число пьес имеет живописные подзаголовки. Французские клавесинисты ограничили свое творчество почти исключительно сюитами из танцевальных и программных миниатюр, редко обращаясь к крупным формам. Их интересовала сфера утонченного выражения эмоций, передача душевных состояний и портретных характеристик. Стремление к воплощению «известных идей» или типических чувств («характеров»). Однако нельзя понимать сюжет и название слишком буквально, это стремление изобразить нечто типичное, характерное, а не остро индивидуальное. При исполнении это обязательно надо учитывать.

Современники характеризуют французский стиль как «мягкую манеру», которой свойственны точный вкус, изящество, разнообразие оттенков. Поэтому исполняя музыку французских композиторов, следует избегать назойливости и шумливости. Должно присутствовать чувство меры, последовательное проведение единой идеи, единой музыкальной мысли. Французская клавирная музыка стремится к замкнутости, цельности, нередко порождающей однообразие последовательного выдержанного движения.

Французы опираются на ритмическую орнаментацию. Их музыка – своего рода культ ритмической острой и пикантной игры, непрерывность ритмически беспокойного движения. Французская клавирная музыка – это большой простор ритмической импровизации, включающей и «неровное» исполнение длительностей, и использование преждевременных снятий и запаздываний, и широчайшее обращение к *tempo rubato*. Ее нельзя играть абсолютно ровно, это «игровая зарисовка».

Исполняя французскую клавирную музыку, мы можем позволить себе большее разнообразие в выборе штрихов, нежели в произведениях других национальных школ, большую импровизацию в их исполнении.

Особое значение во французской музыке придается разработке небольших мелизмов. На них (в отличие от итальянцев) следует заострять свое внимание. Часто они несут смысловую или фразировочную нагрузку.

Немецкая клавирная школа, прежде всего, отмечена повышенным вниманием к клавикорду, а не к клавесину. Известно, что И. С. Бах сам предпочитал клавикорд клавесину. Последний ему казался «слишком бездушным», хотя полифоническая игра издавна была больше связана с клавесином, нежели с клавикордом, хотя сам композитор в совершенстве владел двумя инструментами. Все это диктует нам сложную задачу сочетания в игре и тончайшей, не выписываемой микродинамики клавикорда, и ровности, блеска, ясности штриха клавесина.

В клавирной музыке Германии культивировалось внимание не к мелодической, не к ритмической, а к фактурной, гармонической основе, то есть сочетанию голосов, уплотнению или разряжению ткани. Следовательно, линия такого развития отличается и от виртуозности итальянцев, и от пикантности французов. У Баха добавляется лишь тяга к полифонии, к симметричности построения, к сложной многоплановой архитектонике. К четким ритмическим и динамическим контрастам. Поэтому повышенное внимание необходимо уделять не отдельным ритмическим формулам, не мелизмам и мелодической орнаментации, а форме и музыкальному образу произведения в целом, в рамки которого органично «укладывается» все остальное.

Еще одна отличительная черта баховского исполнительства – отчетливо артикулированная игра. Он тщательно следил за правильными штрихами, за приемами «произнесения» мотива, о чем подробно писал И. Браудо : «Главное отличие манеры игры Баха на клавире... заключалась в высшей степени в отчетливости удара». В отношении штриха сам Бах писал: «Звуки не отрываются один от другого и не сливаются». Все это диктует нам совершенно определенный штрих, близкий *non legato*, виртуозную пальцевую ровность, четкую и ясную артикуляцию.

## **Основные принципы переложения.**

Всегда перед тем, как приступить к собственно составлению переложения музыки, изначально написанной для кого-нибудь инструмента, надо разобраться в строении, функциях, звучании, способах звукоизвлечения, динамических возможностях инструмента, на котором эта музыка исполнялась. Если говорить о клавирной музыке, тогда нам стоит разобраться в том, что представлял собой клавир, какие разновидности его тоже были широко распространены.

Название «клавир» в старинной музыке относилось к инструментам различного типа, (во главе с клавесином и клавикордом), снабженных клавишным механизмом, обладающих определенными звуковыми особенностями и специфическими принципами исполнения.

**Клавикорд** – это «базовый» инструмент при обучении клавириста. Звукоизвлечение на клавикорде отличается тем, что малейшее изменение силы нажатия сопровождается изменением оттенка и силы звука. Клавикорд, по сравнению с клавесином, более глухой и тихий инструмент, он лишен яркости, красочности, но необходим для создания певучего, плавного и связного звука. Его звучанию была присуща теплота и задушевность. Так и мы, исполняя клавирную музыку на аккордеоне. Особенно кантилену, обязаны помнить о выразительности, певучести и микродинамике клавикорда.

Другим клавишно-струнным инструментом, достигшим гораздо больших высот, нежели клавикорд, и вызвавшим появление целого пласта богатой литературы, был **клавесин**. Он имеет «металлическую остроту» звучания, его тембр «резко очерчен», играя на нем нельзя воздействовать на силу и оттенок звука. По сравнению со звуком клавикорда, звук клавесина более «строг» и отчетлив. Клавесин приучает к отчетливой игре, развивает пальцевую технику. Сегодня мы, исполняя клавирные произведения на аккордеоне, должны правильно понимать и уметь грамотно сочетать эти разные манеры игры и звукоизвлечения.

Приступая к переложению, нужно уметь услышать произведение в новой инструментальной среде, уметь продумать все детали переложения. Опыт показывает, что недостаточно продуманные переложения, сделанные без учета специфики инструмента, нередко нарушают стилистику произведения, обедняют смысл и

сущность самого сочинения. Формально точное перенесение нотного текста оригинала при переложении даже несложных произведений не всегда обеспечивает полноценное и выразительное звучание на аккордеоне. Наоборот, часто при таком «переложении» некоторые произведения теряют свое качество звучания по сравнению с оригиналом и имеют к тому же неоправданные технические трудности.

Все это свидетельствует о том, что обязательным условием, без которого трудно добиться полноценного переложения, является глубокое и всестороннее знание всех музыкально-технических возможностей аккордеона, а также того инструмента, для которого было написано сочинение.

Переложение музыкальных произведений является творческим процессом. Основа его – сохранение идейно-художественного содержания произведения, с учетом его новых инструментальных условий.

#### Основные принципы переложения следующие:

1. Сохранение стилевых и жанровых черт перекладываемого произведения в новых тембровых условиях, при неизбежной модификации фактуры, регистровых соотношений и штрихов.

2. Для сохранения смыслового и тембрового единства тематического материала следует придерживаться принципа его полного проведения на одной из клавиатур. В отдельных случаях при передаче темы из одной партии в другую следует использовать прием «сцепления» унисонных звуков на разных клавиатурах.

3. Максимальное приближение фонического эффекта переложения к звучанию оригинала при новом качестве как тембра, так и техники исполнения.

4. Соответствие изложенного специфике аккордеона.

К техническим приемам, направленным на выполнение этого принципа, относятся: достижение нужных динамических эффектов путем уплотнения или разрежения ткани, переосмысление штриховых обозначений оригинала, преобразование элементов фактуры и др.

5. Удобство исполнения.

Понятие удобства – историческая категория. Оно изменяется вместе с историей развития инструмента и исполнительства на нем. Удобное одному может быть менее удобно другому и совершенно неудобным для третьего. Непривычное нередко воспринимается как неудобное.



Наконец, трудное в исполнении, но художественно ценное для всех исполнителей удобно. Удобным нужно считать изложение, которое соответствует конструктивным особенностям инструмента, природе движения рук, а также современному уровню техники и культуры исполнительства.

Говоря об основных принципах переложения клавирной музыки для исполнения на аккордеоне необходимо сразу отметить объективное «удобство» исполнения, связанное с однородностью клавиатур. «Родство» клавиатур позволяет «удобно укладывать» на аккордеоне старинную клавирную фактуру в привычные аппликатурные формулы, не создавая дополнительных трудностей. Также не маловажную роль играет тембровое соответствие аккордеона клавиру, конечно, при условии грамотно подобранных регистров. Сама структура звукоизвлечения, когда со снятием пальца исчезает звук, также очень роднит оба инструмента.

Очень важным моментом при переложении старинной клавирной музыки является то, что у старинных авторов практически отсутствуют исполнительские указания. Все, с чем мы сталкиваемся, есть уже редакция, которая не является непреложной. Как и всякий нотный текст «несовершенен», так и в особенности музыка 16-18 веков записана очень относительно, что дает нам, исполнителям, большой простор для размышления и решения исполнительских задач, во главе которых, конечно же должно оставаться очень точное стилевое отношение к исполняемой музыке. Поэтому при переложении мы должны отталкиваться от авторского текста и собственных ощущений, слухового опыта, подкрепленного знаниями. Порой одно и то же произведение трактуется прямо противоположно. При переложении исполнитель должен опираться, в основном, на свое личное понимание и восприятие при определении аппликатуры, темпа, динамики и т.д. Необходимо лишь сохранить фактуру и образ произведения.

При переложении очень важно, чтобы мелодические линии (особенно тема фуги) были в одной руке, что связано со звуковыми особенностями нашего инструмента. Не стоит бояться басовой планки – это выгодно оттеняет мелодическую линию, тесно связано с эффектом «гудящих» басов на клавишине, дает возможность варьировать звучание аккомпанемента. Также использование басовой планки позволяет облегчить исполнение или аппликатуру.

При переложении необходимо указывать темп по метроному, так как обозначение темпов итальянскими терминами чужды клавирной музыке, а «описательные» выражения характерны лишь для французской школы. Естественно, что указания метронома – не единственно верная скорость, а, скорее, область правдивого темпа.

Особый вопрос о регистровке. Вплоть до середины 17 века регистры в нотах вообще не выставлялись, а лишь на рубеже 17-18 столетий появилась регистровка в клавирной литературе. Это предоставляет определенную свободу в использовании регистров аккордеона. Но здесь очень важен слуховой контроль и опыт исполнителя, в любом случае регистровка должна проставляться после того, как «выиграешь» в произведение.

Важно помнить одно: регистры в клавирной музыке должны не расцвечивать, не украшать музыкальную ткань, а служить опорой тектонике формы, сменяясь на стыках разделов. Регистровка может подчеркивать динамический план произведения, когда более «густые» регистры противостоят одноголосным и усиливают смену динамики.

Регистровка также позволяет расширить диапазон аккордеона, а порой и облегчить технику скачков и переноса рук, которыми так насыщена клавирная музыка.

### **Артикуляция и штрихи.**

В клавирных произведениях, как правило, штрихи не проставлены. Однако существенная роль артикуляции при их исполнении определяется самими свойствами инструмента.

Можно определить две школы клавирной игры: *legato* и *non legato*. Штриховые школы различались по своим национальным принадлежностям. Игра *non legato* связана прежде всего с Италией и Англией, где она доминировала на всем протяжении клавирной эпохи, не смотря на общую внациональную тенденцию к более связной игре. В Германии также превалировал штрих *non legato*. Зато во Франции была практически повсеместно характерна связная игра.

В трудах 18 века о клавесинной игре можно найти указания на необходимость вырабатывать «расчлененную» игру. Здесь имеется в виду не *staccato*, а раз-

дельность звуков, обеспечивающая четкость, ясность игры. С другой стороны, нормативным туше на клавесине считалось *legato*. Именно оно составляло основу обучения и фундамент клавирной техники.

В этом разбросе приемов и видов штрихов нам бы хотелось найти некую «золотую середину», дабы соблюсти стиль и направленность музыки той эпохи. К сожалению для современных исполнителей, «универсального клавирного штриха» не существует. Искусство артикулирования клавирных произведений требует развития и связной и расчлененной игры, отработки этих приемов, искусного их противопоставления. Необходимо отталкиваться от характера исполняемого произведения. Искусство артикуляции развивается не на выработке отдельных абстрактных приемов, а на сопоставлении отдельных штриховых манер. Можно указать лишь основные типы раздельного исполнения:

- 1) острое, короткое *staccato* в веселых, озорных, праздничных произведениях;
- 2) *non legato*, когда звук выдерживается наполовину;
- 3) почти полное *legato*, когда палец отрывается от клавиш в последний момент.

Отталкиваясь от вышесказанного, в зависимости от типа исполняемого произведения, важно

- либо единство штриха в обеих руках (порой на протяжении всей пьесы)
- либо изменчивость характера и фактуры, которая дает нам широкую возможность видоизменять штрих на протяжении пьесы, а подчас применять и своеобразные «инструментовочные» штрихи, подражая другим инструментам или программным звукоизобразительным моментам.

В медленных клавирных произведениях, в протяжных, имеющих вокальное начало и широкое дыхание темах очень уместно *legato*, идущее от клавикордной манеры игры. Но нельзя переходить на *legatissimo*, так как наш инструмент более «гудящий», нежели клавикорд. И, не смотря на то, что нормативное туше на клавесине – *legato*, легкость и звонкость его звука обеспечивали сами по себе точный и ясный штрих. На аккордеоне из-за другой природы звукоизвлечения всегда необходим чуть более острый штрих. При изучении клавирных произведений нужно уделять особое внимание легкости движений, необходимо играть без жесткости и грубости.

Одним из основных средств при исполнении клавирной музыки на аккордеоне может быть назван прием укорачивания длительностей. Обычно укорачиванию подвергаются ноты сравнительно большей длительности, которые по звуку перекрывают другие голоса или мотивы, а также мешают грамотной артикуляции или меховедению.

### **Исполнение мелизмов.**

Мелизмы в произведениях рассматриваемого стиля несут смысловую нагрузку, соответственно, требуют отдельного внимания. В трактате «Опыт истинного искусства клавесинной игры» (XVIII в) К. Ф. Э. Бах, его автор, посвящает значительную часть своего труда исполнению мелизмов. «Никто не сомневается в необходимости украшений. Это заметно хотя бы потому, что они встречаются в количестве более чем достаточном. Между тем, они становятся воистину незаменимы, если внимательно рассмотреть их пользу. Они связывают ноты, они их оживляют; придают им, когда необходимо, особую силу и вес; делают ноты привлекательными, и, следовательно, обращают на себя особенное внимание; помогают прояснить содержание пьесы, будь оно печальным или радостным, или каким-либо еще - они всегда ему способствуют. Украшения дают немало поводов и материала для хорошего исполнения; благодаря им, можно улучшить весьма среднее сочинение и напротив - наилучшая тема без них будет казаться пустой и глуповатой, а самое ясное содержание - смутным.

Поэтому, как ни много пользы могут принести украшения, так же велик и вред, если выбор украшений плох, или хорошим украшениям находят неискusstное применение - вне предназначенного им места и в чрезмерном количестве».

К. Ф. Э. Бах отмечал, что французские композиторы очень добросовестно и тщательно обозначали мелизматику в своих произведениях. Это говорит о том, что современный музыкант, следуя обозначениям, закладывает внушительный фундамент в исполнение.

Ф. Куперен в своем трактате расшифровывает мелизмы, встречающиеся в его собственных пьесах, причем настоятельно рекомендует исполнять их так, как он

указывает, говоря, что не правильное исполнение их портит весь его композиторский замысел.

Вот рекомендации к исполнению мелизмов: «Все украшения требуют пропорциональных соотношений с длительностью ноты, с темпом и должны соответствовать аффекту пьесы». «Надо избегать всяческих неясностей, вызванных слишком быстрым исполнением украшений».

«Все украшения, выписанные мелкими нотами, относятся к последующей ноте. Следовательно, от предыдущей нельзя отнимать хоть какую-нибудь долю ее длительности, последующая же теряет столько, сколько составляют мелкие ноты ... Другие голоса, включая и бас, должны браться с начальной нотой украшения».

К. Ф. Э. Бах: «Я рекомендую всем и каждому проучивать все украшения двумя руками, ибо таким образом руки приобретут сноровку и легкость в исполнении остальных нот» [7].

Итак, мелизмы не являются просто «украшением», причудливыми завитками на мелодиях старинных пьес. Они выполняют определенные конструктивные и выразительные функции, которые меняются в зависимости от содержания произведения. Поэтому часто встречаются указания, что те же украшения исполняются по-разному в медленных или в оживленных, четко ритмизованных пьесах. Попытку подобной дифференциации дал, например, виалист Руссо (1687) в специальной главе, посвященной «принадлежности украшений тем или иным пьесам». И Сен-Ламбер признает, что «самое трудное,— и это вряд ли можно объяснить,— как придавать выразительность украшениям, потому что манера их исполнения меняется в зависимости от характера пьес».

Можно обнаружить три функции мелизма: во-первых, он оживляет ноты, во-вторых, придает им («когда это требуется») акцент, в-третьих, помогает соединить их или разъединить. Проанализируем каждую функцию.

Казалось бы, простейшая из них — это оживление ноты долгой длительности. Но вместе с тем данная функция и наименее определенная, потому что важно знать, что оживляется и какова цель этого. Несомненно, подобное оживление служит заменой динамики.

Второй функцией мелизма можно назвать тот момент, когда посредством украшений подчеркиваются, выделяются некоторые ноты в мелодии. Леопольд Моцарт (1756), например, утверждает, что «мордент следует использовать только в том случае, если определенную ноту хотят особо подчеркнуть».

Форшлаг нередко несет и третью функцию,— ее можно назвать артикуляционной. Тот же Ф.-Э. Бах отмечает, что наряду с осуществлением мелодико-гармонического акцента форшлаг связывает ноты.

Мы ознакомились с тремя функциями мелизма в старинной музыке. И в зависимости от них требуется разнообразная исполнительская интерпретация одних и тех же украшений. В этом и заключается искусство исполнения орнаментики, которое так ценилось авторами 17 – 18 веков. Отсюда понятными становятся эти столь частые советы играть украшения более свободно, опираясь на опыт и личный вкус исполнителя.

### **Динамика и интонирование.**

Динамика, как и штрихи в клавирной литературе не указывались. Лишь к середине 17 века, особенно в Италии, начали появляться динамические обозначения, это были в основном *f*, *p*, иногда *pp*.

Динамика в произведениях того времени не выписывалась потому, что композиторы рассматривали исполнителя как соавтора и многое предоставляли на его усмотрение. К тому же динамика зависела от условий исполнения – акустики, инструмента, публики.

Общая динамическая палитра того времени была более тихой, нежели теперь. Инструменты обладали меньшей силой и меньшим динамическим диапазоном, поэтому при исполнении клавирной музыки сегодня следует применять не столько яркий динамический контраст, а скорее динамическую нюансировку. Несомненно, мы должны это учитывать, не допуская ни невнятного *pp*, ни крикливого *ff*. Уровень ответа аккордеона и на *pp* и на *ff* в прозрачной, как правило, фактуре уже задает нам такие границы, которые как нельзя лучше подходят для исполнения

клавирной музыки, поэтому не нужно стараться стремиться их расширить. То есть нельзя допускать ни плохого ответа, ни «пережимания».

Динамика должна согласовываться с основным характером сочинения. Стремиться нужно не к многообразию динамики как таковой, а к ее колориту. Здесь важно понятие «общей звучности» (динамики) произведения, ведь на клавише исполнитель выбирает клавиатуру и регистры заранее. Вся мелкая динамическая нюансировка должна быть подчинена общему целостному замыслу, образу, заранее заданным рамкам динамики. Поэтому общение с клавирными произведениями дает незаменимый опыт организации поведения, когда должны присутствовать и гибкость, и чуткость, и определенность, и целостность.

При исполнении клавирных произведений мы должны использовать не только динамику большого диапазона, но и «микродинамику» или интонирование. Аккордеон обладает чутким мехом, способным к тончайшей нюансировке, филировке музыкальных фраз и мы обязаны использовать его преимущества.

По большому счету, наша задача как исполнителей на аккордеоне клавирных произведений заключается в том, чтобы соединить достоинства клавесина (смена регистров и клавиатур), и клавикорда (гибкость мелодической линии, динамическая тонкость). То есть научиться грамотно соединять и применять в исполнении тонкую динамическую филировку в рамках общей целостности звучания всего произведения (за ровностью меха нам необходимо следить только на длинных нотах, дабы избежать «выдувания» звуков, которое может быть свойственно народной музыке, но никак не музыке эпохи барокко!).

Важно отметить, что основных динамических эффектов опытные клавесинисты достигали различными ритмико-агогическими средствами. Поэтому так уместны мягкие *ritenuto* в конце частей сонат, имеющие целью усиление динамики.

На клавесине можно было добиться нарастания и ослабления звучности посредством сгущения или разряжения фактуры, а также ее перемещением по тесситуре. Поэтому анализ фактуры будет играть первостепенную роль при определении динамического плана клавирного произведения. Например: одноголосие-один динамический оттенок, двух- или трехголосие- другие; чем ниже проведение темы, тем оно громче.

Еще одна важная динамическая особенность, характеризующая исполнение старинной музыки, - «эффект эха». Как один из вариантов террасообразной динамики, очень распространенный вплоть до конца 18 века, этот эффект подчас был связан с исполнением фактуры на разных мануалах или регистрах, а порой на разных инструментах, с разной силой звука и тембром. В современном исполнительстве логично вводить данный прием тогда, когда встречается буквальное повторение достаточно законченных фраз, в противном случае (при более частом использовании данного приема) мы получим слишком пеструю картину.

Технологически этот прием следует выполнять следующим образом:

-при долговременном *p*, чтобы исполнить внезапное *f* нужно, во-первых, все время исполнения *p* следить за ровностью натяжки меха и предельной ровностью ведения звука, без толчков и колебаний, без учета внутрифразировочной динамики (она в данном случае должна быть монотонной). А для исполнения контрастного *f* силу натяжения меха нужно резко увеличить, но следить за тем, чтобы это происходило, без рывков и толчков.

-при долговременном *f* для исполнения *p* после ровной и сильной натяжки (монотонной игры достаточно ярким звуком), мех нужно как бы резко остановить, ослабив для этого натяжение меха и почти полностью остановить движение левой руки.

### **Темп, ритм, агогика.**

В самой ранней клавирной музыке проблемы темпа просто не существовало, указание его не рассматривалось как необходимая часть композиторской работы и предоставлялось исполнителям (которые трактовали его весьма различно). Это не входило в противоречие с композиторским замыслом, а шло в одном русле с общей импровизационностью исполнения.

В 17 веке возникает бесчисленное множество темповых градаций. Каждая тема предоставляет нам возможность многообразного ее осуществления, окраски, темпа. Тем не менее, каждое произведение обладает неизменной объективной структурой, поэтому наиболее правильным темпом будет являться тот, в котором точнее проявляется эта структура, а также основной характер произведения.



Темпы, как и динамика, в клавирной музыке несколько сглажены, между ними нет яркого контраста. Поэтому старинное *adagio* не должно быть нарочито растянутым, а должно содержать некоторое движение. *Allegro* же не обладает излишней стремительностью и порывистостью. О темпе косвенно говорит количество мелизмов – обильная орнаментация обычно указывает на сдержанные темпы. Характер фактуры – более насыщенной или более прозрачной – также будут влиять на характер темпа.

Очень важна агогическая сторона исполнения клавирных произведений. Начиная с 16 века одно из первых правил исполнения была «игра в такт». Однако «игра в такт» - это не машинная точность, а выдержанность характера движения. Наряду с требованиями «игры в такт» подчеркивалась необходимость «играть с хорошим дыханием». То есть не механически ровно. А в живом ритме, что напрямую связано с общим импровизационным характером клавирной музыки. С начала 17 века музыканты начинают более свободно и выразительно исполнять клавирные произведения; получает широчайшее распространение исполнительская манера *tempo rubato* («украденное время»). Вот определение этого темпа из старинного трактата: «Украденное время» означает отнять некоторую часть от предписанной длительности ноты, чтобы добавить ее к последующей и наоборот». Что же касается термина *tempo rubato*, то его впервые применил Този в 1723 году. Агрикола (1757), переведший его трактат о вокальном исполнении на немецкий язык, дает следующее пояснение: «Кто в пении не умеет отнимать длительность одной ноты за счет другой, тот наверняка не умеет ни сочинять, ни себе аккомпанировать; он, оказывается, лишен прекрасного вкуса».

Естественно. Все агогические оттенки в клавирной литературе очень аккуратны и логичны. Это не романтическая музыка, здесь агогика дозирована и функциональна. Поэтому исключительно важно при исполнении не терять некую «долю». Не растекаться во времени, чего клавирная музыка не прощает, а твердо помнить «сколько забрал времени, столько и отдал».

## Список литературы.

1. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии и Германии XVI-XVIII веков. - Л., 1960.
2. Браудо И.А. Об искусстве органной и клавирной игры. - Л., музыка, 1976
3. Бурлаков М.С. Клавирная и органная музыка эпохи барокко в баянной интерпретации //Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: Сб. тр. Вып. 178 / Рос. Академия музыки им. Гнесиных - М., 2010.
4. Липс Ф. Об искусстве баянной транскрипции: Теория и практика. - М.: Музыка, 2007.
5. Орлов В. Некоторые вопросы исполнения клавирных произведений XVI - XVIII вв. на аккордеоне // Аккордеонно-баянное исполнительство: Вопросы методики, теории и истории / Сост. О. М. Шаров. - Спб: Композитор Санкт-Петербург, 2006. - 136 с., [8] л. Портр.
6. Сурков А., Плетнев В. Переложение музыкальных произведений для готово-выборного баяна. – М., Музыка 1977.
7. Игонин В. Некоторые особенности интерпретации произведений И. С. Баха // Методика обучения игре на народных инструментах / Сост. П. Говорушко – М. Музыка, 1975.
8. Клюкин Ю. К вопросу об использовании классического репертуара в исполнительской практике баяниста // Вопросы методики и теории исполнительства /сост. Бендерский Л. – Свердловск 1986.
9. Давыдов Н. Методика переложений инструментальных произведений для баяна – М. Музыка, 1982.