

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ОПЫТ

Шибеева Сергея Александровича

ТЕМА:

**«ПОЗИЦИОННАЯ ИГРА НА АККОРДЕОНЕ
И
ПРОБЛЕМЫ АППЛИКАТУРЫ»**

Саранск 2020 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Введение	стр. 1
2. Позиция	стр. 2
3. Однотипные позиции	стр. 3
4. Смена позиций и позиционная игра	стр. 5
5. Парадоксальные подкладывания пальцев	стр. 11
6. Перенесение кисти в новую позицию	
с отрывом от клавиатуры	стр. 14
7. Подтягивание пальцев	стр. 15
8. Подмена пальцев на одной ноте	стр. 16
9. Скольжение	стр. 18
10. Освоение навыков позиционной игры	
и работы над аппликатурой	стр. 19
11. Заключение	стр. 33
12. Список литературы	стр. 34

Введение.

Вопросы работы над аппликатурой были всегда актуальны при игре на любом инструменте, начиная с его рождения и до настоящего времени. Аккордеон – инструмент сравнительно молодой, но за время своего существования успел завоевать популярность во всем мире. Создан достаточно большой нотный арсенал для этого инструмента, а также самоучители, школы игры для начального периода обучения. Но, к сожалению, практически не существует методической литературы для обучения навыкам позиционной игры и методам работы над аппликатурой. В нотном тексте сборников для начального периода обучения аппликатура может быть проставлена, а может и отсутствовать совсем. Преподаватели детских музыкальных школ и других учебных заведений, ведущие класс аккордеона, постоянно сталкиваются с проблемой расстановки или переработки некорректной аппликатуры. Для успешного решения этого вопроса им необходимо знать принципы и методы, которые используются в работе над аппликатурой.

К сожалению, у многих преподавателей, имеющих квалификацию по классу аккордеона, при обучении в музыкальном училище, специальный предмет вели баянисты. На фоне такого положения дел и отсутствия методической литературы, аккордеонистам приходится опираться только на свой опыт, приобретенный в процессе работы, что не всегда приводит к удачным результатам. Целью данной работы является обобщение и систематизация разрозненных сведений о принципах работы над аппликатурой при игре на аккордеоне, разработка понятий о позиции и позиционной игре. Здесь все важные выводы сделаны на основе изучения пособий для начального периода обучения, личного опыта преподавательской работы и исполнительской деятельности автора данной разработки.

Также в работе использованы некоторые сведения о позиционной игре из фортепианной и баянной методической литературы. Например, изучение таких работ как «Искусство игры на баяне» Ф.Липса или «Работа пианиста» Г.Когана, несомненно будет полезно аккордеонистам для ознакомления с принципами аппликатуры при игре на данных инструментах. Начальные понятия о

позиции и позиционной игре дает Г.Шахов в работе «Аппликатура как средство развития профессионального мастерства баяниста и аккордеониста». Однако Ф.Липс, в отличие от Г.Шахова, дает более точное определение позиции. Некоторые вопросы этой темы рассматриваются в статье О.Виноградовой «Значение аппликатуры для воспитания исполнительских навыков у учащихся-пианистов». Хочется отметить, что во всех вышеуказанных изданиях отсутствует систематизация позиционных построений и способов перехода из позиции в позицию.

Так как в данной работе использованы материалы из достаточно большого количества источников, считаю необходимым указать на то, что при изложении текста автор отказался от сносок. При такой подробной систематизации материала многочисленные сноски отвлекали бы внимание от процесса освоения материала. Полный перечень использованных книг, статей, нотных изданий дается в заключительном разделе работы.

Кроме того, автор считает необходимым предварительно остановиться на терминологическом аспекте. В методической литературе исторически сложились и используются термины «подкладывание» и «перекладывание» пальцев (А.Алексеев «История фортепианного искусства»). Однако, при частом употреблении этих однокоренных слов может возникнуть (чисто фонетически) некоторая путаница при восприятии текста. Поэтому в целях разграничения этих двух основных, и в то же время, разных по физиологической направленности движений термин «перекладывание» заменен на термин «перенесение». Такая замена не будет искажать основные аппликатурные принципы.

Понятие «парадоксальные» (нетипичные) подкладывания – (см. раздел на стр.15) – введено для того, чтобы выделить этот аппликатурный прием среди других, как редко встречающийся в нотных изданиях для начального и среднего звеньев обучения. Речь в этом случае идет об использовании данного приема именно при игре на аккордеоне. В фортепианной литературе он используется часто, что связано с другим принципом звукоизвлечения. При игре на баяне это тоже обычный прием, но здесь его использование обусловлено другим устройством клавиатуры.

Завершая раздел «введение», привожу высказывание Г.Когана, как нельзя лучше отражающее конечную цель данной работы: «Техника строится на мозговых членениях, на фиксированных позициях... Пассажи и гаммы членятся – как умственно, так и двигательно – на крупные целостности (комплексы), определяющие все технические приемы, вплоть до принципов аппликатуры» (Г.Коган «Вопросы пианизма»).

I. Позиция.

Что же такое позиция? Попытки объяснить это понятие встречаются в некоторых пособиях для начального цикла обучения, но подробно оно не разрабатывается нигде. Методической литературы для учебных заведений среднего музыкального звена по этому вопросу практически не существует.

Позиция – это определенное расположение кисти на клавиатуре, где нужное количество пальцев расположено на определенных клавишах и каждый палец предназначен для нажатия соответствующей клавиши. Таким образом, позиция может включать в себя разное количество пальцев, исходя из конкретных обстоятельств. Одна позиция переходит в другую там, где кисть перемещается на другое сочетание клавиш, неважно насколько далеко оно находится на клавиатуре. Смена позиций может совершаться различными техническими приемами в зависимости от типа изложения музыкального материала. Основные способы смены позиций будут рассмотрены в следующих разделах работы. Однако, считаю целесообразным более подробно остановиться на классификации самих позиций. Как известно, изложение нотного материала можно разделить на несколько основных групп:

1. гаммообразные построения,
2. арпеджио различных видов,
3. интервалы,
4. аккорды,
5. смешанные построения из предыдущих типов изложения.

Рассмотрим гамму До-мажор (см. нотный пример № 1.)



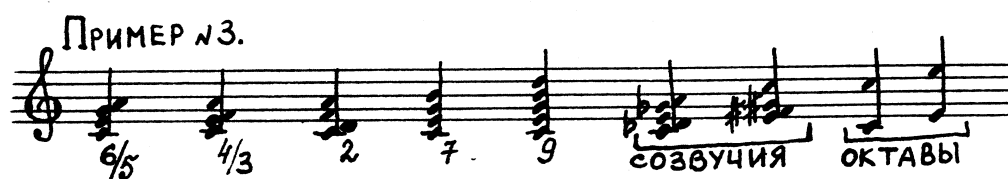
Аппликатура, проставленная сверху, взята из таблицы гамм, которая есть в любом пособии для начального обучения. Здесь можно установить четыре позиции (они отмечены пунктирными скобками сверху). Первая позиция состоит из трёх клавиш – До, Ре, Ми – которым соответствуют 1-, 2-, 3-й пальцы; вторая – из четырех клавиш и т.д. Это гаммообразные позиции, которые состоят из последовательно взятых, расположенных рядом (в данном случае белых) клавиш последовательными пальцами. Последнюю позицию, которая включает в себя все пять пальцев руки, можно назвать полной гаммообразной позицией. Позиции, которые соответствуют другим типам нотного изложения, не будут являться гаммообразными.

Арпеджио и аккорды, взятые в одной тональности, являются чередованием одинаковых позиций, с той только разницей, что в арпеджио ноты в позиции исполняются последовательно, а при аккордовой игре – одновременно (см. нотный пример № 2).



Данный тип позиций отличается от гаммообразных тем, что клавиши, входящие в них, расположены на определенном интервальном расстоянии друг от друга. В эту группу также входят позиции, основанные на всех остальных

видах аккордов (септаккорды и их обращения, нонаккорды и т.д.), интервалов и неаккордовых построений негаммообразного типа (см. нотный пример № 3 – различные позиции).

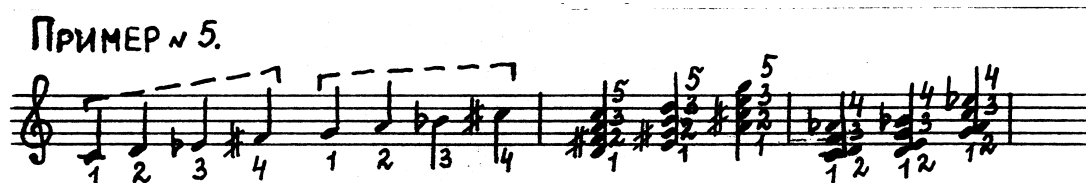


II. Однотипные позиции.

Понятие об однотипных позициях нужно иметь для того, чтобы как можно большее количество возможных позиционных построений на клавиатуре распределить на группы, одинаковые по интервальному составу и расположению пальцев относительно друг друга. Если, например, взять позиции, расположенные только на белых клавишах, то здесь достаточно легко расположить их по однотипным группам (см. нотный пример № 4 – однотипные позиции на белых клавишах клавиатуры).



Эти позиции встречаются, в основном, в тональностях с малым количеством ключевых знаков. При возрастании количества ключевых знаков появляются однотипные позиции, в состав которых входят черные клавиши. (см. нотный пример № 5).



Часто встречаются случаи, когда похожие друг на друга по нотному составу позиции не являются однотипными, потому что исполняются разной аппликатурой, т.е. меняется состав пальцев, участвующих в позиции, что влечет за собой различное расположение кисти на клавиатуре (см. нотный пример № 6). Это зависит от конкретных обстоятельств расположения позиций в нотном тексте.

ПРИМЕР № 6.



Характерными особенностями позиции являются не только количество входящих в нее пальцев и интервальное расстояние между ними, но и угол поворота кисти относительно клавиатуры, а также расстояние относительно корпуса инструмента – кисть располагается ближе к краю клавиатуры или ближе к корпусу. Это можно назвать глубиной погружения кисти в клавиатуру.

ПРИМЕР № 7.



В нотном примере № 7 позиция I располагается под прямым углом к клавиатуре, позиция II – угол поворота кисти направлен в сторону верхней части клавиатуры, позиция III – угол поворота кисти направлен к нижней части клавиатуры. Позиция IV располагается ближе к краю клавиатуры (пальцы находятся на белых клавишах), позиция V располагается ближе к корпусу (1-й и 5-й пальцы находятся на черных клавишах, 2-й и 4-й пальцы – на белых, но вдвинуты между черными клавишами), т.е. глубина погружения кисти в позиции V больше, чем в позиции IV. В данном случае расположение 2-го и 4-го пальцев между черными клавишами обусловлено тем, что если кисть не передвигать ближе к корпусу инструмента, то эти пальцы будут подгибаться и нажимать соответствующие им клавиши в неестественном положении, т.е. не подушечками, а ногтями.

В данном разделе рассмотрены только основные типы позиций, которые

могут располагаться на клавиатуре аккордеона. Более разнообразные и сложные позиционные построения, которые встречаются в музыкальных произведениях, состоят, как правило, из сочетания различных типов изложения нотного материала. В этот раздел также не включены гаммообразные хроматические позиции, которые будут рассмотрены далее.

III. Смена позиций и позиционная игра

Два этих понятия неразрывно связаны друг с другом, и рассматривать их желательно в одном разделе. Позиционная игра, безусловно, – более сложная и объемная тема, чем классификация видов переходов между позициями, но начинать рассматривать ее логично сразу при объяснении того или иного позиционного перехода.

Сначала следует перечислить все основные виды смен позиций:

1. Подкладывание 1-го пальца под какой-либо другой; перенесение 1-, 2-, 3-, 4-, 5-го пальцев над 1-м пальцем.
2. Парадоксальные (нетипичные) подкладывания или перенесения пальцев.
3. Перенесение кисти с отрывом от клавиатуры.
4. Подтягивание нужного пальца к ноте в новой позиции.
5. Подмена пальцев на одной ноте.
6. Скольжение одного пальца (или нескольких пальцев) с клавиши на клавишу.

Помимо перечисленных основных видов перехода из позиции в позицию существуют смешанные формы, которые соединяют в себе свойства разных смен позиций.

1.Рассмотрим подробно первый вид: подкладывания и перенесения пальцев, связанные с первым пальцем.

Подкладывание 1-го пальца и перенесение какого-либо из остальных пальцев над 1-м пальцем являются основными техническими приемами для смены позиций при исполнении гамм и гаммообразных построений.

Подкладывание 1-го пальца используется при движении гаммы из нижней тесситуры в верхнюю, перенесение пальцев через 1-й палец – при движении из верхней тесситуры в нижнюю.

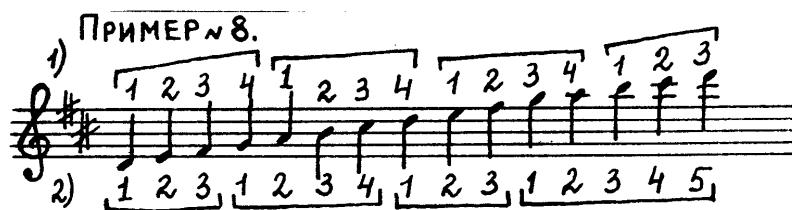
Вернемся к нотному примеру № 1. Формулу позиционной игры гаммы До-мажор можно написать (выразить) следующим образом: $3 + 4 + 3 + 5$. Цифры в данном случае обозначают количество пальцев, участвующих в каждой позиции. Таким образом, здесь имеют место два подкладывания после 3-го пальца и одно подкладывание после 4-го. Но почему в этой гамме именно такая аппликатура (такие позиции)? Это важный вопрос. Ведь в гамме До-мажор участвуют только белые клавиши, и сыграть ее можно различными позиционными вариантами (см. варианты № 2, № 3). В этих вариантах формулы позиционной игры выглядят так: № 2 – $4+4+4+3$; № 3 – $5+5+5$. Вариант № 3 состоит из трех полных пятипальцевых позиций, но он очень неудобен с точки зрения подкладываний – подкладывание под 5-й палец проходит с гораздо большими трудностями, чем под 3-й или 4-й, и в основном, полная позиция используется при завершении гаммы. Вариант № 2 неплох с позиционной точки зрения, но могут вполне существовать еще и другие, подобные ему, – допустим $3+3+3+3+3$. Ответ заключается в следующем: гамма До-мажор играется той же аппlikатурой, как и гаммы Соль-, Ре-, Ля-, Ми-, Си-мажор, а также ряд минорных гамм. Сделано это для того, чтобы у исполнителя вырабатывался навык игры однотипными позиционными формулами (в данном случае $3+4+3+5$). Но по каким признакам устанавливалась аппликатура в этом ряде гамм?

Здесь мы подходим к очень интересному моменту. С возрастанием количества знаков в тональностях, на клавиатуре появляется большее количество черных клавиш, и в связи с этим остро встает аппликатурный вопрос. Надо запомнить одно важное правило, которое помогает решать эту проблему: в гаммах 1-й палец ставить на черную клавишу нельзя (за исключением некоторых позиций, которые будут рассмотрены ниже). Обусловлено это тем, что сделать подкладывание 1-го пальца на черную клавишу в гаммообразном движении практически невозможно из-за резкого изменения угла поворота кисти и возникающих в связи с этим

трудностей при нажатии последующих клавиш. Где же тогда делать подкладывание и сколько пальцев включать в каждую позицию? Здесь надо остановиться на рассмотрении работы мышц кисти.

Как известно, в процессе игры мышцы не могут быть все время напряжены или все время свободны. Это означает, что моменты кратковременного напряжения мышц должны чередоваться с моментами освобождения. Подкладывание как раз и есть момент напряжения, после которого должно наступать освобождение кисти. Причем, освобождение длится, пока пальцы находятся в позиции, установившейся после подкладывания. То есть, чем большее количество пальцев занято в этой позиции, тем больше времени остается для освобождения. Выходит, что чем меньше подкладываний и чем длиннее позиция, тем меньше моментов напряжения и больше времени для освобождения, т.е. игра становится более свободной. Но возвращаясь к гамме До-мажор мы видим, что максимализм в применении этого правила к хорошим результатам не приводит. Исполнение этой гаммы позиционной формулой 5+5+5 (использование меньшего количества позиций при их полной загрузке) возможно только в медленном или умеренном темпах. Причина этого в том, что подкладывание под 5-й палец требует большего угла поворота кисти и, соответственно, большего напряжения, чем подкладывание под 4-й или 3-й пальцы. В быстром темпе кисть начинает «вихлять» из стороны в сторону, меняя и восстанавливая свое положение на клавиатуре. При желании эту гамму можно сыграть только 1-м и 2-м пальцами – но это уже будет отклонение в другую сторону. Вывод таков: при исполнении гаммообразных построений целесообразнее использовать позиции, состоящие из 3-х или 4-х пальцев, а полные позиции использовать при завершении этих построений; использование же 2-х пальцевых позиций ведет к частым подкладываниям, что отражается на качестве игры.

Теперь попытаемся разобраться с черными клавишами. Рассмотрим гамму Ре-мажор (см. нотный пример № 8), в которой два ключевых знака и соответственно им появляются две черные клавиши.



Воспользуемся предыдущими выводами и проставим аппликатуру следующими позициями – см. вариант № I. Получилась следующая позиционная формула гаммы – 4+4+4+3. Все в этом варианте вроде бы неплохо: позиции включают в себя оптимальное количество пальцев, 1-й палец на черные клавиши не попадает; плюс к этому, если играть гамму стандартно квартолями, то 1-й палец постоянно приходится на сильную долю, что способствует ритмичному исполнению. Но, в любом случае, определенное неудобство ощущается. И здесь вступает в силу следующий принцип – принцип удобства! Удобная аппликатура – это когда кисть испытывает меньшее напряжение при переходе из позиции в позицию. Так какое же подкладывание более удобное, а какое менее удобное?

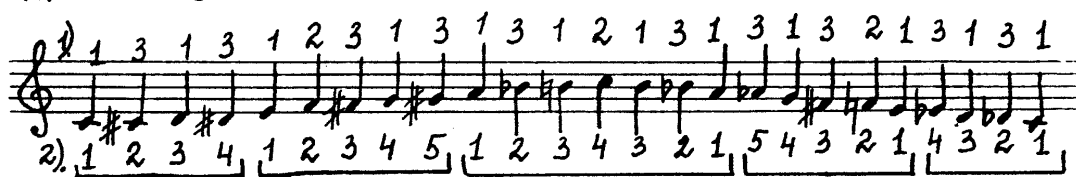
Кисть руки устроена от природы таким образом, что самым коротким является 1-й палец, дальше по длине идет 5-й, соответственно за ним идут 2-й, 4-й и 3-й пальцы. При расположении кисти на белых клавишах подушечки пальцев находятся практически на одной линии, и при подкладывании, когда 1-му пальцу нужно миновать палец, находящийся на его пути (тот, под который делается подкладывание), приходится создавать соответствующий угол поворота кисти, чтобы снизить напряжение. Облегчить этот момент перехода можно, используя разную длину пальцев. Палец, под который делается подкладывание, нужно расположить немного ближе к черным клавишам, освободив дорогу 1-му пальцу. Посмотрим еще раз на клавиатуру: черные клавиши короче, чем белые и немного выше. Когда 1-й и 5-й пальцы находятся на белых клавишах, а более длинные 2-й, 3-й, 4-й пальцы – на черных, кисть принимает более естественное для себя положение. Если делать подкладывание при таких условиях, то оказывается, что не надо менять угол поворота кисти и не надо освобождать дорогу 1-му пальцу – она и так уже свободна. Плюс к этому расстояние от черной клавиши до белой меньше, чем от белой до белой. Из всего вышесказанного следует, что подкладывание после черной

клавиши (и перенос при обратном движении на черную клавишу) гораздо более удобны, чем после белой.

Используя этот вывод, вернемся к гамме Ре-мажор и проставим аппликатуру, чтобы сделать подкладывания после черных клавиш. Получим следующую позиционную аппликатуру (вариант №2), которая является более удобной и используется в большинстве гамм. С возрастанием количества ключевых знаков увеличивается количество черных клавиш, но и уменьшается количество белых. Изучая гамму Си мажор, мы обнаружим, что в ней осталось две белые клавиши, на которых и располагается 1-й палец, остальные же пальцы находятся на черных клавишах. С точки зрения удобства подкладываний и расположения кисти на клавиатуре гамму Си-мажор исполнять легче, чем До-мажор.

Некоторые трудности возникают при исполнении хроматической гаммы от какой-либо ноты с точки зрения подкладываний. Движение по полутонам создает два неравномерных по расстоянию участка – это сочетание двух белых клавиш: Ми и Фа, Си и До. Естественно, на этих участках следует избегать подкладываний. В различных пособиях предлагаются разные варианты аппликатуры (см. нотный пример № 9), но все-таки предпочтение следует отдать второму варианту как более выгодному с точки зрения позиционного исполнения.

ПРИМЕР № 9.



При игре в быстром темпе 1-й вариант создает неудобства большим количеством подкладываний и работой одних и тех же пальцев. Во втором варианте подкладывание после 5-го пальца, при использовании полной позиции в быстром темпе, проходит нормально, так как оно делается с черной клавиши на белую.

В музыкальных произведениях, исполняемых на аккордеоне, часто встречаются гаммообразные построения как один из основных видов изложения музыкального материала. Принципы работы над позиционной аппликатурой в таких построениях должны соответствовать выводам, сделанным в этом разделе. Но прежде, чем начинать проставлять аппликатуру, нужно разобраться, по каким именно гаммам идет движение. Этот анализ должен основываться на хорошем знании всех видов гамм. Гаммы, изложенные в нотном тексте полностью, обычно легко узнаваемы. Трудности в таких случаях, чаще всего, возникают в моментах «входа» в гамму или «выхода» из нее, когда гамме предшествует или завершает ее другой тип изложения, или же гамма начинается не с основного тона.

Работая с учащимися над аппликатурой, необходимо придерживаться такого метода: учащийся первоначально проводит самостоятельную работу, а затем совместно с преподавателем делает разбор ошибок и находит более удобную позиционную аппликатуру.

ПРИМЕР № 10.

The image shows a musical staff in G major (one sharp) with a 4/4 time signature. It contains a descending scale starting on G4. Above the staff, the fingering for the first line is written: 3 2 1 2 3 4 3 1 2 3 4 2 3 4 3 2 3 2 3 4 5 4 3 2 1 4 3 2 1. Below the staff, the fingering for the second line is written: 3 2 1 2 3 1 4 3 2 1 3 2 1. The scale is divided into two measures by a bar line.

В нотном примере № 10 приведен отрывок из «Русского танца» Г. Шендерева. Учащийся проставил аппликатуру, указанную в варианте № I. Логика здесь понятна – несмотря на то, что нисходящее движение соответствует гамме Ля-мажор, учащийся, учитывая что движение идет вниз, да и гамма начинается не с основного тона, решил применить полную пятипальцевую позицию, сделав, таким образом, только одно подкладывание (перенесение) вместо трех. Тем более, что предшествующая гамме позиция точно вписывалась 5-м пальцем на ноту Си.

Как видно из варианта № I, перенос 4-го пальца был сделан с белой клавиши на белую (Ми – Ре).

Подобные переносы – явление обычное, но при соблюдении соответствующего угла поворота кисти, о чем уже говорилось ранее. В данном случае позиция, предшествующая переносу, включает в себя две черные клавиши таким образом, что подготовить угол поворота заранее не удастся, и в момент смены позиций кисть приходится поворачивать резко, что отражается на качестве исполнения. Поэтому более удобно играть вариантом № 2, где аппликатура соответствует гамме Ля мажор, несмотря на большее количество смен позиций.

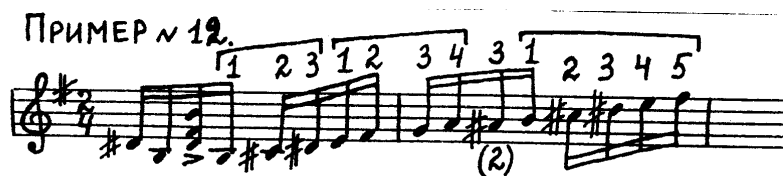
Более сложные проблемы возникают, когда гаммообразное построение не соответствует какой-либо гамме, т.е. в него вклиниваются хроматические сочетания, и трудно поставить удобные позиции. В таких случаях используют другой вид смены позиций.

II Парадоксальные (нетипичные) подкладывания или перенесения пальцев.

Здесь мы переходим к следующему виду смены позиций. Парадоксальное перенесение – перенос пальцев сверху при движении из нижней тесситуры в верхнюю: 2-го над 3-м, 4-м, 5-м; 3-го над 4-м или 5-м; исключение составляет 1-й палец - он применяется очень редко в таких переносах. Парадоксальное подкладывание происходит при движении из верхней тесситуры в нижнюю (5-й палец подкладывается под 4-й, 4-й и под 3-й и т.д.)



В нотном примере № 11 приведён отрывок из «Фантазии» М. Двилянского на темы И. Дунаевского. Восходящее движение идет по гамме Ре-минор (мелодический вид), но в него вклинивается хроматизм соль-диез. Если использовать полную позицию (вариант № 1), то возникают следующие неудобства: во-первых, подкладывание приходится делать после 5-го пальца, да еще в очень быстром темпе (что может сказаться на качестве штриха), во-вторых, нота соль-диез является началом последней группировки в этом пассаже, который идет квартолями. 5-й палец плохо справляется с возложенной на него задачей начинать метрическую группировку по двум причинам: он связан предшествующим ему 4-м пальцем (конструкция кисти устроена так, что 4-й и 5-й пальцы – единственные, связанные одним сухожилием, и сделать замах на сильную долю 5-м пальцем после 4-го трудно); кроме того, после него сразу идёт подкладывание. Играть же этот пассаж более короткими позициями (например, 3 + 3 + 3) тоже невыгодно. В варианте № 2 применено нетипичное перенесение – над 4-м пальцем переносится 2-й или 3-й (мне удобнее переносить 2-й), что избавляет от всех проблем. В результате мы получаем две удобные позиции – 4 + 5, между которыми находится нота соль-диез, не входящая ни в одну из этих позиций и фактически являющаяся промежуточным звеном. Совершенно идентичный случай можно наблюдать в отрывке из концертной пьесы Ю.Дранги на тему песни М.Блантера «Черноглазая казачка» (см. нотный пример № 12).



Есть такие построения, где парадоксальное подкладывание (перенос) не попадает на промежуточную между позициями ноту, а сразу переводит кисть в новую позицию. В нотном примере № 13 приведен отрывок из «Русского танца» Г.Шендерева, где как раз удобнее смену позиций делать именно таким приемом (см. вариант № 2).

ПРИМЕР ~ 13.



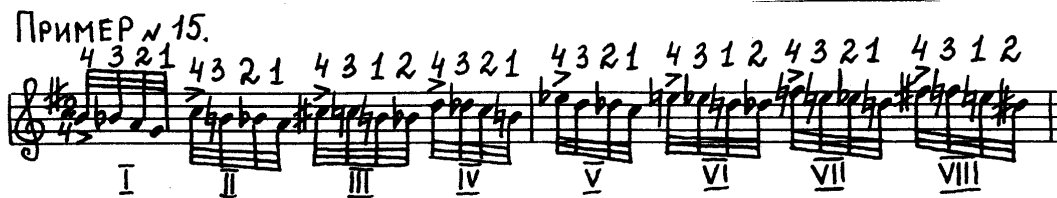
Если же попытаться воспользоваться обычным подкладыванием, то, лавируя между черными и белыми клавишами, можно выбрать единственный приемлемый вариант (см. вариант № 1), который является менее удобным. В нём подкладывание происходит с белой клавиши на белую, и 2-му пальцу нужно быстро перемещаться с ноты Ля на ноту До-диез, перепрыгивая через 1-й палец.

Завершая рассмотрение гаммообразных построений, можно еще остановиться на таком довольно часто встречающемся приеме, как чередование ритмических группировок от разных нот через определенные промежутки (по ступеням или интервалами).

ПРИМЕР ~ 14.



В нотном примере № 14 (К.Вебер «Концертштюк») ясно видно, что фактура движется квартолями по ступеням гаммы Фа-мажор. Поэтому позиционно наиболее удачной будет обозначенная в примере аппликатура. Здесь можно отметить, что во второй позиции 1-й палец попадает на черную клавишу (Сибемоль), что является исключением из правил, т.к. в данной позиции 1-й палец является завершающим и после него переноса не происходит. Для удобства исполнения только придется немного изменить угол поворота кисти, что в данном случае достигается легко.



В следующем примере № 15 (Ю.Дранга «Черноглазая казачка») мы имеем дело с хроматическими группировками. С точки зрения позиционной игры, аппликатуру нужно ставить таким образом, чтобы на акцентированные начальные ноты каждой группировки приходился один и тот же ударный палец (в данном случае – 4-й), как и в предыдущем примере. Но при использовании позиций по четыре пальца образуются неудобные группировки (№ 3,6,8), которые заканчиваются на чёрных клавишах. Здесь применить 1-й палец на завершение этих позиций трудно, т.к. они хроматические и расстояние между клавишами очень узкое. В данных позициях приходится ставить аппликатуру таким образом, чтобы пальцы располагались не подряд – один за другим, а после 3-го ставился 1-й, за ним 2-й. Это несколько не отражается на качестве игры, т.к. 1-й палец, находясь в связке между 3-м и 2-м, не ухудшает свои технические возможности. Такую последовательность пальцев нельзя рассматривать как перенос, просто позиция, состоящая из 4-х пальцев, выглядит именно таким образом.

Нетипичные подкладывания 5-го пальца под 4-й, 4-го под 3-й используются при движении фактуры из верхней тесситуры в нижнюю, в основном, при более сложном изложении материала, когда невозможно сделать стандартные подкладывания (переносы). Такие условия возникают при игре интервалами (например, гаммы терциями, секстами), а также более развитой фактуры (многоголосие).



В нотном примере № 16 (гамма До-мажор секстами, позиции

отмечены скобками) при движении вверх для смены позиций используется перенесение 3-го пальца над 5-м и 4-го над 5-м, а при движении вниз – подкладывание 5-го пальца под 4-й. Такой же приём используется в многоголосной фактуре, когда 1-й, 2-й и 3-й пальцы заняты, а верхний голос проводится 4-м и 5-м пальцами штрихом «легато».

III. Перенесение кисти в новую позицию с отрывом от клавиатуры

Этот прием является одним из основных и используется часто при игре на аккордеоне. Перенесение кисти применяется тогда, когда для этого есть соответствующие условия: разрыв лиги между мотивами, фразами или предложениями, паузы, штрих «стаккато» или «маркато» и т.д. Основное отличие этого вида смены позиций в том, что пальцы становятся на свои клавиши в новой позиции одновременно.



В нотном примере № 17 (Д.Кабалевский «Токката») смена позиций происходит постоянно перенесением кисти, т.к. фактура изложена аккордами штрихом «стаккато». Значительно облегчает исполнение тот фактор, что игра идёт однотипными позициями (в данном случае сектаккордами) по белым клавишам, и не нужно перестраивать интервальное расстояние между пальцами.

ПРИМЕР № 18.

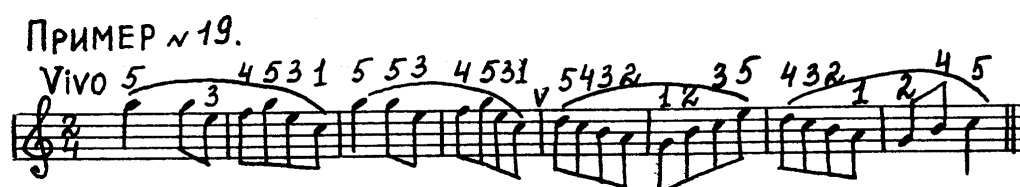


В нотном примере № 18 (Б.Мокроусов «Одинокая гармонь») видно, что вместе с окончанием первой фразы заканчивается лига, и кисть в новую позицию можно перевести перенесением, сразу расположив пальцы на нужных клавишах. Если бы лига не прерывалась, то тогда перенесение стало бы невозможным и пришлось бы воспользоваться другим приемом, поставив на ноту Ми 1-й палец, а 4-й подтягивать к ноте Фа-диез в новой позиции. Здесь можно перейти к рассмотрению следующего приёма смены позиций.

IV. Подтягивание нужного пальца к ноте в новой позиции.

Этот прием тоже является одним из основных, т.к. обеспечивает плавный переход из позиции в позицию, сохраняя неразрывность звучания. В предыдущем примере был приведен прием подтягивания как один из вариантов. Он может применяться не только в гаммообразных построениях, но и в сложной многоголосной фактуре. Суть этого приема заключается в следующем: в то время, пока держится последняя нота в позиции перед сменой, к первой ноте в новой позиции подтягивается нужный палец и после нажатия клавиши все остальные пальцы переходят в новую позицию. Разумеется, если новая позиция выглядит в виде интервала или аккорда, то, соответственно, подтягивается нужное количество пальцев. Важным моментом, на который нужно обращать внимание при подтягивании, является расстояние, которое проходит подтягиваемый палец (или группа пальцев) от своего месторасположения до клавиши в новой позиции. Чем меньше это расстояние, тем легче осуществляется

смена позиций. Большое значение также имеет то, какой палец к какому подтягивается. По конструкции кисти удобнее подтягивать 1-й палец к любому из остальных (либо 2-,3-,4-,5-й пальцы к 1-му), чем 5-й ко 2-му, 4-й ко 2-му и наоборот. В первом случае кисть испытывает меньшее напряжение, чем во втором и желательно при выборе аппликатуры, если есть возможность, использовать именно такой вариант подтягивания.



В нотном примере № 19 (р.н.п. «Пойду ль я, выйду ль я») переход в новую позицию после первого предложения может быть осуществлен как с помощью перенесения кисти (т.к. лига разрывается и начинается новая фраза), так и с помощью подтягивания 5-го пальца (на ноту Ре) к 1-му. Предпочтение все же следует отдать приему подтягивания, т.к. пьеса идет в быстром темпе и перенесение кисти будет резким, что отразится на качестве звучания.

V. Подмена пальцев на одной ноте.

Речь идет о подмене пальцев на выдержанных звуках, когда клавиша не отпускается, т.е. звучание данной ноты не прерывается. Если же подмена происходит с отпусканием клавиши, то данный переход будет являться либо разновидностью перенесения кисти, либо разновидностью подтягивания (куда также входит и такой прием как репетиция). Впрочем, подмена на одной ноте имеет такую специфику, что иногда бывает трудно провести четкую грань между тем или другим видом перехода из позиции в позицию. Основная цель применения приема подмены на одной ноте – это облегчение перехода из позиции в позицию, когда невозможно

воспользоваться подкладыванием, перенесением или другими приемами. Хотя причины, обуславливающие такую ситуацию, могут быть разными. Можно назвать некоторые из них:

№1. Палец, находящийся на выдержанной ноте, будет использоваться в следующей позиции на другой ноте, но звучание должно быть связным.

№2. Выдержанный звук входит в обе позиции, но если на нем оставить тот палец, которым он взят изначально (т.е. в первой позиции), то в последующей позиции он будет мешать расстановке удобной аппликатуры или вообще сделает невозможной таковую, хотя во второй позиции этот палец не применяется.

№3. Выдержанный звук входит в обе позиции, но первая позиция располагается, допустим, ниже этого звука, а вторая – выше, выдержанный звук как бы связывает их.



Рассмотрим два коротких фрагмента из Инвенции № 5 П.Чекалова (см. нотный пример № 20). В первом фрагменте подмена 3-го пальца на 4-й на ноте Фа-диез обусловлена тем, что 3-й палец в следующей позиции должен находиться на ноте Ми, а обеспечить связное звучание (не меняя пальца,) только за счет нижнего голоса не удастся, т.к. в нем в этот момент «шагает» 1-й палец. Во втором же фрагменте ситуация другая: нота фа-диез связывает позиции (входит и в ту, и в другую), и если не

подменить 4-й палец на 5-й, то уходящий в следующем такте в более широкое расположение нижний голос будет трудноисполним. Музыкальная фактура бывает разной степени сложности, и подмены пальцев могут происходить не только в верхнем голосе, но и в других голосах (при многоголосии). В нотном примере № 21 (Фугетта Д.Циполи) подмена 4-го пальца происходит на выдержанном звуке Ля, который в позиции до перехода является верхним звуком, а в позиции после перехода – нижним. В данном эпизоде воспользоваться другим приёмом смены позиций невозможно.

VI. Скольжение одного или нескольких пальцев с клавиши на клавишу.

Это последний из основных видов смены позиций и может применяться в любом из голосов при многоголосной фактуре. Иногда применяется скольжение 2-х и более пальцев. При исполнении гамм секстами применяется скольжение 1-го пальца. В нотном примере № 16 (гамма До мажор) при переходе от третьей сексты к четвёртой 1-й палец скользит с ноты Соль на ноту Ля (в нижнем голосе), обеспечивая связность звучания. Этот прием нужно отличать от перестановки 1-го пальца с клавиши на клавишу, когда он берет звуки движением сверху, разделяя их. Скольжение практически редко применяется в одnogолосном изложении. Обстоятельства, вынуждающие применять прием скольжения, в основном сводятся к невозможности сыграть ноты разными пальцами при переходе из позиции в позицию.

VII. Освоение навыков позиционной игры и работы над аппликатурой.

В этом разделе речь пойдёт о том, как же практически применять те сведения, которые изложены в этой работе и я постараюсь дать некоторые рекомендации для освоения этих навыков. Объяснить

в двух словах, что же такое позиционная игра, довольно непросто, но некоторые основные принципы можно назвать:

1. хорошее знание и владение всеми основными видами изложения музыкального материала – гаммы, арпеджио, аккорды и т.д.;
2. знание позиций и приемов их смены во всех этих видах техники, «видение» однотипных позиций;
3. знание всех основных видов смены позиций и владение ими;
4. умение разбивать нотный текст на позиции, и, в соответствии с удобством переходов из позиции в позицию, выбирать оптимальный аппликатурный вариант из всех возможных;
5. не останавливаться на достигнутом уровне, а по мере развития своих интеллектуальных и технических возможностей пересматривать свои взгляды на аппликатуру (возвращаясь иногда к уже пройденным ранее произведениям).

Придерживаясь этих принципов, педагоги и исполнители могут развить свои знания в этой области. Большое разнообразие позиционных построений делает эту работу довольно сложной. Для успешного освоения навыков позиционной игры необходимо в первую очередь усваивать те особенности, которые характеризуют ту или иную позицию и отличают их друг от друга:

1. гаммообразная позиция или позиция другого типа;
2. какие именно пальцы входят в позицию;
3. интервальное расстояние между пальцами;
4. угол поворота кисти;

5. глубина погружения кисти;
6. широкая позиция или узкая;
7. типичная позиция (встречающаяся в каком-либо из основных видов техники) или нет.

Далее следует остановиться, пожалуй, на самом важном моменте, о котором ранее не говорилось. Все факторы, которые характеризуют позицию, в момент ее воспроизведения, создают у исполнителя то физическое ощущение, в котором находится кисть (угол поворота, расположение пальцев относительно друг друга на клавиатуре и т.д.) Одной из главных предпосылок для успешного освоения позиционной игры является не только выработка физического ощущения разных позиций, но и, что самое главное, - умение в момент смены не столько зрительно увидеть новую позицию на клавиатуре, сколько успеть заранее подготовить физическое ощущение этой новой позиции. В этом случае «вход» в неё будет более легким и свободным. Речь идет о том, чтобы в момент входа в позицию кисть уже была сориентирована на неё, т.е. физически ощущала расстояние между пальцами, угол поворота, характерный для новой позиции и т.д. Нередко на уроках можно наблюдать такую ситуацию: учащийся при игре аккордами, прежде чем нажать на клавиши, устанавливает пальцы на конкретный аккорд не одновременно, а последовательно, постепенно находя нужную для каждого пальца клавишу. И только после длительной процедуры поисков нажимает аккорд (еще более худший вариант, когда ученик берет аккорд не одновременно, а по мере нахождения нужных клавиш нажимает их по очереди). Это говорит о том, что у такого учащегося не выработан навык отношения к аккорду как к цельному позиционному построению, (а не набору клавиш), которое имеет свое четкое физическое ощущение в руке, отличающегося от следующего за ним (или предыдущего). Также важным является ощущение расстояния между позициями,

независимо от того, каким способом осуществляются переходы. Отрабатывание этого ощущения является неотъемлемой частью работы над сменой позиций.

Процесс работы по освоению навыков позиционной игры можно разделить на два основных этапа.

Первый этап заключается в том, чтобы уже в процессе начального периода обучения учащийся изучал, какие позиции могут быть на клавиатуре и какие встречаются в тех разделах техники и произведениях, которые он разучивает; какими способами осуществляются переходы из одной позиции в другую. Разумеется, этот процесс идет соответственно возрастанию степени сложности изучаемого материала. Так как для начального периода обучения характерным является то, что в произведениях редакторами в основном уже проставлена аппликатура (за редким исключением), здесь большую роль играет педагог, который должен объяснить учащемуся, какие позиции встречаются в данном нотном тексте и какими способами идут смены позиций, а также (самое существенное) – принципы расстановки аппликатуры в каждой конкретной ситуации.

Второй этап наступает тогда, когда учащийся на основе полученных знаний и навыков начинает самостоятельно работать над аппlikатурой в разучиваемых произведениях, учится находить (видеть) позиции и их смены в нотном тексте, проставлять различные позиционные варианты в зависимости от характера встречающихся сложностей. Но этот этап также должен проходить под руководством педагога. Работу ученика нужно совместно обсуждать, указывать на допущенные ошибки и причины, по которым они были допущены; на основе таких обсуждений вырабатывать более удобные аппликатурные варианты. При такой работе педагог должен индивидуально подходить к каждому ученику в за-

висимости не только от уровня подготовки, но и от строения рук учащегося. Как известно, и величина кисти, и связанная с этим растяжка (максимальный интервал, который может быть взят на клавиатуре) значительно влияют на технические возможности исполнителя и выбор репертуара для него. В связи с этим даже при работе над одним и тем же произведением с разными учениками аппликатура может быть разной и должна соответствовать природным особенностям рук каждого ученика.

Формы и методы работы над позиционной аппlikатурой разнообразны (некоторые из них затрагивались в предыдущих разделах), но на основных видах целесообразно остановиться более конкретно и дать некоторые методические указания.

1. Работа над гаммообразными позициями.

Как уже было сказано, в период начального обучения работу над гаммами полезно начинать как можно раньше. Преподаватель должен изучать с учеником позиции, из которых состоят гаммы, указывать на их характерные особенности, учить видеть однотипные позиции. Работая над подкладываниями, необходимо обращать внимание ученика на разницу между удобными и неудобными подкладываниями. Изучая с этой точки зрения гаммы, полезно поиграть их не только в обычном движении, но и позиционно, нажимая все клавиши, входящие в позицию одновременно (и удерживая их некоторое время). Затем, снимая кисть с клавиатуры, мягко перенести ее в следующую позицию, в которой тоже все клавиши нажимать одновременно. Нужно учить ученика за время перенесения кисти подготавливать физическое ощущение следующей позиции, что воспитывает практику построения позиций, пока кисть находится над клавиатурой, т.е. заранее. Для отработки подкладываний и переносов пальцев полезно

поиграть гаммы триолями (см. нотный пример № 22).



Такой способ дает возможность тщательнее проработать сам момент подкладывания, конкретнее ощутить разницу в смене моментов напряжения и освобождения, а также контролировать угол поворота кисти (его нужно делать постоянно при игре гамм). Для того, чтобы развить независимость подкладываний от их попадания на сильную или слабую долю в построении, можно работать таким образом: играть гамму различными ритмическими группировками (триолями, квартолями, секстолями и т.д.), накладывая каждую группировку на одну ноту в левой руке (см. нотный пример № 23).



При работе с музыкальным текстом часто встречаются места, где при расположении нот в гаммообразной позиции, клавиши нажимаются не последовательно, а в различных сочетаниях, что не дает права считать данную позицию негаммообразной. Работа в таких построениях будет сводиться к выучиванию комбинаций последовательности пальцев в позиции.



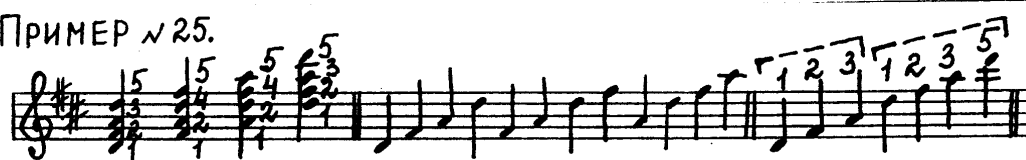
Допустим, при таком варианте (см. нотный пример № 24 – вариант 1) позиции гаммообразные, но по построению больше похожи на гамму ломаными терциями. Только окончание каждой позиции (три последних ноты) похоже на гамму в унисон. В варианте 2 – позиции тоже гаммообразные, но клавиши в них нажимаются уже в другом порядке. Таким образом, в гаммообразной позиции может быть множество вариантов последовательности нажатия клавиш.

2. Работа над негаммообразными позициями.

Как уже отмечалось ранее, работа над позициями включает в себя их деление на типичные и нетипичные. Типичными можно назвать те позиции, которые встречаются при изучении технических разделов игры: гаммы (в том числе интервалами), арпеджио, аккорды во всех тональностях. К нетипичным позициям можно отнести те, которые здесь не встречаются и представляют собой всевозможные сочетания клавиш (например, септаккорды с добавочными звуками, кластеры и т.д.).

Рассмотрим несколько моментов, на которые нужно обращать внимание при работе над типичными позициями и сменой этих позиций. При разучивании арпеджио и аккордов необходимо сразу обращать внимание ученика на различие между основным трезвучием и его обращениями не только по ощущению интервального расстояния между пальцами в каждой позиции, но и по глубине погружения кисти. Эти различия, в зависимости от вида смены позиций, влекут за собой различную степень сложности при переходе из позиции в позицию. Возьмём, к примеру, арпеджио и аккорды основного трезвучия в тональности Ре мажор (см. нотный пример № 25).

ПРИМЕР № 25.



Самым сложным здесь является переход в секстаккорд (в восходящем и нисходящем движении) при игре аккордами. Кроме смены интервального расстояния между пальцами, контроля за расстоянием между позициями, нужно менять глубину погружения кисти, т.к. 1-й и 5-й пальцы становятся на чёрные клавиши. Кроме того, 2-й и 4-й пальцы должны точно попасть между черными клавишами на свои места. Способ смены позиций при игре аккордами – перенос кисти, и контроль за всеми данными параметрами (выстраивание новой позиции) должен происходить одновременно за очень короткое время, пока кисть находится между позициями над клавиатурой, что довольно непросто. Совсем другая ситуация при игре короткими арпеджио. Переход в секстаккорд совершается подтягиванием 1-го пальца к первой ноте в позиции (Фа-диез), а все остальные пальцы нажимают свои клавиши поочередно, что делает контроль за выстраиванием новой позиции более легким, чем при игре аккордами.

При исполнении длинного арпеджио трудность перехода во вторую позицию заключается в том, что подкладывание 1-го пальца под 3-й делается на большое расстояние – кварту. Контроль при этом переходе в первую очередь должен быть направлен на то, чтобы движение 1-го пальца на подкладывание начинать сразу после того, как он отыграет ноту Ре (т.е. заранее, а не в последний момент, когда первая позиция будет исполнена полностью), а также на то, чтобы успеть подготовить нужный угол поворота кисти при подкладывании. Угол поворота в данном случае будет больше, чем при подкладывании в гаммах.

Кроме трезвучий и их обращений следует изучать различные септаккорды и их обращения, как они строятся и как располагаются на клавиатуре. Начинать можно с доминантового септаккорда, как наиболее

часто встречающегося в начальный период обучения, а затем переходить и к другим видам септаккордов. Причем, играть их следует не только в виде аккордов, но и в виде коротких и длинных арпеджио, что в значительной степени способствует усвоению способов смены новых позиций.

Обучение лучше всего начинать с изучения однотипных позиций. Допустим, если в работу берется доминантсептаккорд от ноты Ре (см. нотный пример № 5), то сразу надо брать тот же аккорд от нот Ля и Ми, включая их в одну группу как однотипные. По интервальному составу, по характеру расположения кисти на клавиатуре они абсолютно идентичны. Разумеется, при этом нужно объяснять ученику, в каких тональностях построены эти аккорды. Все обращения этих аккордов тоже будут являться однотипными позициями. При изучении вводного септаккорда и его обращений нужно найти однотипные септаккорды в других тональностях, и тоже рассматривать их в одной группе. Такой способ работы формирует у ученика физическое ощущение однотипных позиций, характерный для них угол поворота кисти (допустим, как располагаются однотипные секундакорды на клавиатуре), что способствует более быстрому построению позиций и приобретению навыков их смены. По мере приобретения и совершенствования этих навыков растет профессиональный уровень позиционной игры и учащийся постепенно лучше ориентируется в нотном тексте, подбирая наиболее удобные варианты аппликатуры. Хорошее знание аккордов и их обращений воспитывает «гармоническое» ощущение позиции, помогает при разборе нотного текста отличать гаммообразные позиции от остальных, различать аккордовые позиции по характерным для них признакам, видеть переходы из позиции в позицию.

Не всегда прием подкладывания (переноса) пальцев означает переход в другую позицию. Бывают некоторые исключения. В произведениях часто



пальцев в нижнем и среднем голосах и легато в верхнем голосе, при этом получают неоднотипные позиции (кстати, скольжение можно сделать и только 1-м пальцем, поставив на ноту Ми 3-й палец вместо 2-го). Соединение же второй и третьей позиции лучше сделать однотипной аппликатурой, т.к. идет перенесение кисти. В третьем варианте звучание легато достигается путем проведения верхнего голоса разными пальцами и скольжения 1-го пальца в первом переходе, 1-го и 2-го пальцев во втором переходе. Таким образом, выбор позиций и видов их смены может зависеть не только от расположения нот в тексте, но и от других обстоятельств.

Могут встречаться также некоторые редкие виды смены позиций, такие как глиссандо, что является разновидностью скольжения, только не на соседние клавиши, а на большее расстояние. Есть случаи, когда границу между позициями можно определять по-разному, т.е. последнюю в первой позиции можно также представить как первую ноту во второй. Обычно такие ситуации возникают, когда смена позиций происходит путём лёгкого, почти незаметного перемещения (подтягивания) пальца на соседнюю клавишу. Здесь также нужно ориентироваться на конкретные обстоятельства, которые могут сыграть роль при определении позиций: какие позиции в данный момент переходят друг в друга (гаммообразные в позиции другого типа), какие ноты попадают на сильную долю и т.д. Соответственно этим факторам вырабатывается ощущение того, какие именно ноты включать в ту или иную позицию.

Теперь на примере отрывка из «Фантазии» М. Двилянского попробуем показать, каким образом может проходить работа по определению позиций и расстановке аппликатуры (см. нотный пример № 28).

ПРИМЕР № 28.

Handwritten musical score for Example No. 28, consisting of 23 numbered measures (№ 1 to № 23). The score is written on four systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano) are present. Some measures include articulation marks like slurs and accents. The score concludes with a final cadence in the 23rd measure.

Этот отрывок представляет собой одноголосную ткань вариационного типа. Трёхстрочное изложение с пунктирными линиями сделано для показа позиций, которые изображены созвучиями или аккордами для целостного восприятия, партия левой руки дается для анализа гармонического сопровождения. При работе с нотным текстом сразу нужно определять, в какой тональности мы находимся, чтобы знать, сколько же черных клавиш нам может встретиться, какие могут быть неключевые знаки, и представлять основные аккорды, встречающиеся в данной тональности. В этом эпизоде основная тональность Фа-мажор, длительности – в основном, шестнадцатые группировками по четыре. Расставляя аппликатуру, надо учитывать, что темп будет быстрым.

Первые три такта включают в себя три гаммообразные позиции (самая протяженная по времени вторая), движение в которых идёт по гамме Фа-мажор, и соответственно аппликатуру в этих позициях проставляем такую же, как в гамме. Смена позиций идет таким образом: №1 - №2 - подкладывание 1-го пальца, №2 - №3 - перенос 3-го пальца. Контроль при смене этих позиций нужно вести за углом поворота кисти, т.к. подкладывание идет с белой клавиши на белую. Нота Си-бикар в позиции № 3 является обыгрыванием нижней ноты. Этого можно в принципе избежать, сыграв вариантом 2, используя полную позицию, что вполне возможно. Но тогда перенос придется делать 4-м пальцем на белую клавишу, что не совсем удобно. Да еще после такого переноса сразу идет связка 4-5-4-й пальцы, что в быстром темпе может сказаться на качестве игры. Поэтому предпочтение следует отдать варианту № 1. Нота Ре-диез между 3-й и 4-й позициями является связующим звеном. То же самое нужно сказать и о ноте Фа-диез между 4-й и 5-й позициями. Вход в эти позиции происходит за счет

подкладывания 1-го пальца, причем после черных клавиш, что более удобно, чем после белых. Переход из 5-й позиции в 6-ю идёт за счёт подтягивания 1-го пальца, из 6-й в 7-ю – за счёт подтягивания 4-го пальца. Можно избежать лишней смены позиции, используя вариант №2 с полной позицией. Но аппликатура варианта №1 проставлена исходя из следующих соображений. В 4-м и 5-м тактах начальные ноты группировок (сильная и относительно сильная доли) идут по звукам доминантсептаккорда – До-Ми-Соль-Си-бемоль. С ноты Ми каждую группировку начинает сильный 3-й палец, и не стоит менять ударный палец на другой в шестом такте, – нужно продолжать ряд одинаково начинающихся группировок как можно дальше. Это помогает в быстром темпе сохранять устойчивую пульсацию. 7-ю позицию не стоит разрывать на две разные позиции, т.к. она представляет собой полную позицию, в основе которой лежит тоническое трезвучие (Фа-Ля-До). Позицию №8 можно было бы вообще не считать за самостоятельную, отнеся первые три ноты к 7-й, а ноту, Ми – к 9-й, если бы не следующие соображения: там, где в 7-й позиции вступает в силу тоническое трезвучие, гаммообразное движение переходит в арпеджио, и тоническое трезвучие сменяется уменьшенным вводным трезвучием (Ми-Соль-Си-бемоль), что по гармоническому ощущению будет новой позицией.

Переход в позицию №9 происходит за счёт скромного подтягивания 2-го пальца с ноты Соль на ноту Фа. Позиция представляет собой большой мажорный (в данном случае тонический) секундаккорд. Позиция №10 - неполный (без терции и квинты) доминантсептаккорд от ноты Фа; переход в эту позицию совершается подтягиванием 1-го пальца на ноту Фа. Первые три ноты в 11-й позиции можно было бы отнести к 10-й (нота До в таком случае считалась бы промежуточной), но все-

таки лучше воспринимать ее как самостоятельную позицию, потому что дальше следует 12-я, которая по строению совпадает с 11-й и воспринимать их логичнее как последовательность двух одинаковых построений. 13-я и 14-я позиции – гаммообразное построение по гамме Фа-мажор, за исключением разрыва между нотами Ре и Фа. Можно было бы заполнить этот разрыв нотой Ми из следующего такта, но она (по гармоническому ощущению) в связи со сменой типа изложения является началом новой позиции № 15. Эта позиция представляет собой секстаккорд Ля минор. В 15-й, 16-й и 17-й позициях прослеживается принцип определения начала позиции в связи с метрическими долями. Допустим, началом 16-й позиции можно было бы считать ноту Си-бекар (т.к. именно на нее происходит подтягивание 2-го пальца), но лучше воспринимать эту позицию от ноты Ля (1-й палец) как отрывок гаммы Ля минор, сменяющий предыдущую арпеджированную позицию. То же самое можно сказать и по отношению к 17-й позиции – логичнее воспринимать ее от ноты Ми-бемоль, нежели от ноты До (еще хуже от ноты Ля – тогда позиция будет состоять из двух нот).

Далее переход в 18-ю позицию происходит путем вполне удобного переноса 4-го пальца. 18-я и 19-я позиции – это движение по гамме Соль-минор (гармонический вид), и аппликатура в них ставится соответственно этой гамме. Нота Фа-диез в 19-й позиции является обыгрыванием нижнего звука. В 20-й позиции впервые встречается более мелкая ритмическая группировка (триоль), и исполнять ее лучше сильными пальцами, для чего подтягиваем 2-й палец на ноту До. Вполне возможно начинать позицию и 3-м пальцем, но дальше, в таком случае, придется делать подкладывание после ноты До-диез под 4-й палец, причем в хроматическом движении. Поэтому предпочтительнее, если на До-диез попадет 3-й палец – подкладывание будет более удобным. До-

диез – промежуточное звено между 20-й и 21-й позициями. 21-я позиция основана на хроматическом движении, 22-я – отрывок гаммы Фа мажор, 23-я позиция – это смешанное гаммообразное построение, которое завершает вариацию. 23-я позиция – полная пятипальцевая.

Анализ нотного текста с точки зрения определения позиций и выработки наиболее удачного варианта аппликатуры, должен опираться не только на тот объем информации, который содержится в данной работе. По мере роста знаний о музыке и законов развития музыкальной ткани, совершенствования исполнительского мастерства, должны появляться дополнительные критерии определения позиций и повышаться уровень понимания принципов позиционной игры. В данной работе гармонический анализ позиций в нотных примерах дан в небольшом объеме (по сравнению с другими методами), которого на данном уровне достаточно для понимания гармонической основы той или иной позиции. На более высоком уровне нужно изучать взаимосвязь между позициями, основанную на чередовании определённых гармонических оборотов в тональности, т.е. на основе знаний о законах взаимодействия гармонических функций в тональности формировать навыки определения позиций и связи между ними.

Так, в нотном примере № 28 последовательность 17-й, 18-й и 19-й позиций на таком уровне должна восприниматься не просто как переход из типичной позиции вводного секундааккорда в позицию гаммообразного типа, основанную на гамме Соль-минор. Проанализировав последовательность аккордов в гармоническом сопровождении (До-минор – Ре-септаккорд – Соль-минор), можно определить, что здесь происходит отклонение в Соль-минор, где движение в 18-й позиции идет по звукам доминантсептаккорда. Поэтому по гармоническому ощущению 18-ю и 19-ю позицию надо различать и воспринимать как переход доминантсептаккорда в тонику (если быть

точнее, то доминантового нонаккорда. т.к. звуки, входящие в 18-ю позицию – Фа-диез, Ми-бемоль, Ре, До – представляют в таком сочетании доминантовый нонаккорд без квинты в тесном расположении). Ощущение функциональной принадлежности позиций в этой тональности именно к такому гармоническому обороту усиливается тем фактором, что начальные ноты каждой позиции являются терцовыми тонами тех гармонических функций, на которых основаны позиции.

При расстановке аппликатуры в полифонии встречающиеся проблемы помогут решать такие приемы, как скольжение и подтягивание пальцев, подмена на выдержанных нотах, чередование 1-го и 2-го пальцев в нижнем голосе и 4-го и 5-го пальцев в верхнем. Приемами скольжения и подтягивания следует пользоваться, когда в одном из оставшихся голосов возможно проведение мелодической линии разными пальцами, или есть выдержанный звук, что позволяет «замаскировать» скольжение. Следует критически (с точки зрения позиционной игры) относиться к аппликатуре, проставленной в пособиях для начального обучения. Часто редакторская аппликатура оказывается некорректной в этом плане или не соответствует индивидуальным физиологическим свойствам руки учащегося.

Заключение.

Так что же дает исполнителю владение принципами позиционной игры? Кратко это можно выразить следующими выводами:

1. Укрепляется моторный вид памяти исполнителя. Запоминание последовательности физических ощущений движения руки является основой такого вида памяти. Преимущество позиционной игры заключается в том, что моторная память работает не единичными ячейками физических ощущений (от ноты к ноте), а блоками – от позиции к позиции. В подготовленной позиции даётся первый импульс – первая нота,

а дальше пальцы идут, как говорится, по накатанной колее; за это время подготавливается следующая позиция. Контроль за движениями руки и положением кисти на клавиатуре становится планомерным и осмысленным.

2. Укрепляется зрительный, гармонический и логический виды памяти. Нотный текст легче запоминается, потому что он представляется исполнителю не как набор нот, а как последовательность определенных построений, понятных по типу изложения нотного материала и гармонической основе.

3. Учащийся исполняет музыкальные произведения более уверенно и стабильно. Случайные ошибки становятся редкими и выход из них делается уже не только за счет использования слухового вида памяти, но и других.

Надеюсь, что данная работа окажет помощь преподавателям по классу аккордеона в воспитании у учащихся навыков позиционной игры. Также надеюсь, что проблемы, связанные с работой над аппликатурой, будут успешно преодолеваются. Многие вопросы, поставленные в разных разделах работы, можно изложить шире и при желании оформить в самостоятельные темы.

С п и с о к используемой литературы

1. А.Мирек «Школа игры на аккордеоне» – М., 1972г.
2. В. Лушников «Школа игры на аккордеоне» М., 1991г.

3. М.Двилянский «Самоучитель игры на аккордеоне» М.,1988г.
4. В.Лондонов «Школа игры на аккордеоне» М., 1969г.
5. М.Двилянский «Мой друг – аккордеон» М.,1986г.
6. Антология литературы для баяна. Часть 3. М.,1986г.
7. Ф.Липс «Искусство игры на баяне»
8. Г.Шахов «Аппликатура как средство развития профессионального мастерства баяниста и аккордеониста» М.,1991г.
9. Г.Коган «Вопросы пианизма» (Избранные статьи.) М.,1968г.
10. Г.Коган «У врат мастерства» – Работа пианиста. М.,1969г.
11. И.Гофман «Фортепианная игра» (Ответы на вопросы о фортепианной игре.) М.,1961г.
12. О.Виноградова «Значение аппликатуры для воспитания исполнительских навыков у учащихся – пианистов» (В книге «Очерк по методике обучения игре на фортепиано») М.,1965г.
13. А.Алексеев. " История фортепианного искусства." М.,1983г.
14. А.Алексеев «Методика обучения игре на фортепиано» М., 1971г.
15. Л.Маккиннон «Игра наизусть» М.,1967г.
16. Г.Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры» М.,1967г.

