

Министерство культуры РФ

РАМ им. Гнесиных

Курсовая работа по предмету:

Методика обучения игры на инструменте.

На тему: «Исполнительский анализ

I части Партиты N1 Вл. Золотарева»

Выполнил:

Студент 3 курса

Русаков Максим

Москва 2024

Содержание

Введение	3
Глава I.	4
Творческий путь Вл. Золотарева	4
Глава II.	6
Исполнительский анализ I части «Партиты N1»	6
Заключение	13
Список литературы	14

Введение

Музыка Владислава Золотарева оказала огромное влияние на развитие репертуара в области баянного искусства. Его произведения сразу привлекли внимание слушателей своей оригинальностью и современностью. При исполнении его музыки, казалось, будто звучит не баян, а какой-то совершенно новый музыкальный инструмент.

К середине 60-х годов массовое распространение имел баян с готовыми аккордами в левой клавиатуре. Многотембровый готово-выборный баян был достоянием лишь отдельных исполнителей, а концертной деятельностью занимались считанные единицы. Для традиционного баяна уже был создан довольно большой репертуар, включающий произведения видных советских композиторов: Ф. Рубцова, А. Холминова, Н. Чайкина, Ю. Шишакова, К. Мяскова, А. Репникова и др. Значительное место в репертуаре баянистов занимали переложения произведений отечественных и зарубежных композиторов-классиков.

Сочинения Вл. Золотарева начали приобретать популярность к концу 60-х годов. К этому времени массовая потребность в инструменте усовершенствованной конструкции ощущалась наиболее остро, так как исполнительская культура баянистов, накопившая богатый опыт за предшествующие десятилетия, стала входить в противоречие с ограниченными средствами баяна с готовыми аккордами.

Глава I

Творческий путь Вл. Золотарева

Владислав Золотарев стремительно и ярко ворвался в мир баянного искусства, его произведения сразу привлекли внимание слушателей своей оригинальностью и современностью. Публика была изумлена образностью и самобытностью музыкального языка, «дерзкими» фактурными и исполнительскими находками в сочинениях молодого автора. Звучал не баян, а какой-то совершенно новый инструмент.

Важным на пути Золотарёва, как композитора, был концерт баяниста Юрия Ивановича Казакова в 1963-м г. в Магадане. Казаков представил публике многотембровый, готово-выборный баян, в котором Золотарев увидел будущее инструмента.

Сочинения Вл. Золотарева начали приобретать популярность к концу 60-х годов. К этому времени массовая потребность в инструменте усовершенствованной конструкции ощущалась наиболее остро, так как исполнительская культура баянистов, накопившая богатый опыт за предшествующие десятилетия, стала входить в противоречие с ограниченными средствами баяна с готовыми аккордами. В 1969-м г. в Магадане выступал баянист Э.П. Митченко, и Золотарёв приехал туда, чтобы услышать его и показать ему свои произведения. Митченко был в восторге от музыки Золотарёва, он увидел в ней будущее баянного репертуара. Он взял несколько произведений с собой в Москву и использовать их в своих концертных программах, с которыми он путешествовал по всему Советскому Союзу. Особенно Партита вызвала что-то похожее на революцию в баянном мире после первого исполнения в Москве в октябре 1970-го года.

Творчество Золотарева в большой степени автобиографично. Все написанное пережито им и выстрадано. За его творениями видишь сложную судьбу художника. Впервые Золотарев написал траурный марш не как самоцель — это следствие основной идеи произведения, о которой было

сказано выше.¹ Трагедия передана композитором с большой силой, однако здесь отсутствует ощущение гнетущей скорби, напротив, утверждается величие человеческого духа в скорбные минуты. Скорбь по поводу потери близкого друга вызывает явные ассоциации с трагическими образами II части Сонаты си-бемоль минор Ф. Шопена.

Для создания нового репертуара потребовались новые средства музыкальной выразительности: додекафонных, серийных, сонорических. В дальнейшем Владислав Золотарев сотрудничал со многими известными исполнителями и особенно с Фридрихом Липсом.

Необходимо сказать, что Золотарев — композитор, который, воплощая определенный художественный образ звуковыми средствами баяна, одновременно с этим мыслил и определенными тембрами инструмента.

¹ Клаузе И. «Жизнь композитора Владислава Золотарева» // Books on Demand GbH, 2005 – С.50

Глава II

Исполнительский анализ I части «Партиты N1»

Эдуарду Мигченко
ПАРТИТА №1
I. ALLEGRO

Соч. 1968 г.

Maestoso (♩=100)
Loco... simile



Сочинение было написано в 1968 году. Все произведение исполняется на готово-выборном инструменте. Оно сможет подойти как для студентов последних курсов колледжа, так и для более опытных исполнителей.

Ф. Р. Липс, в своей статье «Творчество Владислава Золотарева», трактует образное содержание первой части Партиты: *«Основной образ I части – жизнеутверждающая сила молодости, энергии и оптимизма»*²

Maestoso (величаво) в I части Партиты подчеркивает господство «Внешнего мира». Данная часть написана в трехчастной репризной форме с контрастной серединой. В крайних частях представлена трагическая образность, тогда, как средняя часть – размышление о божественном. Таким образом, трехчастность трактуется как трагический замкнутый круг.

Пометка над регистром Loco нам говорит, что данный раздел нужно исполнять в октаве, указанной автором. Акцентированные большие мажорные септаккорды (1-4 тт.), изложенные половинными длительностями и звучащие на туттийном тембровом регистре, являются атрибутами воинственного

²Липс, Ф. Р. Творчество Владислава Золотарева / Ф. Р. Липс // Баян и баянисты. Сборник статей. Вып. 6. Ред. сост. Б. Егоров, С. Колобков. – М.: 1984 – С. 48.

музыкального образа. В рукописи автора в исполнении этих аккордов предпослана характерная ремарка: «медлительно, с гордостью», которая в какой-то степени может помочь исполнителю убедительно раскрыть замысел I части. Ощущение надвигающейся угрозы воплощено в механистичности параллельного движения тритоновых интервалов вверх по гамме полутон-тон (5-6тт.). Идея быстрого приближения агрессивной силы реализуется с помощью переменного метра: размер с 4/4 меняется на 3/4, далее на 2/4. Метрические акценты приходятся на звучание акцентированного (*sff*) большого мажорного септаккорда, к которому приводят тритоновые пассажи. Стоит отметить, что тритоновые пассажи по гамме полутон-тон удобны в исполнении именно на баяне благодаря специфике расположения кнопок.



Музыкальным элементом, выражающий сферу «трагического», является параллелизм минорных аккордов (10 т.).



Учащающийся ритмический пульс и восходящее стремление созвучий способствуют нарастанию драматизма. Звучащий на фоне трели в верхнем регистре (11-12 тт.) мотив из акцентированных четвертей с нарастающей динамикой вливается в неметрический фрагмент первой части Партиты (13 т.), напоминающий концертную каденцию.



Полный отказ от метрического пульса, ремарка автора *ad libitum molto impetuoso* (по желанию, весьма стремительно, пылко, порывисто) выражает идею хаотичности. Агрессия и враждебность (14-16 тт.) выражены посредством оглушительной мощи динамики, синкоп, резкости артикуляции, введения многочисленных акцентов (*sf*, *sff*, *sfff*):



Кульминационный момент первого раздела совпадает со звучащим кластером (17 т) в высоком регистре. Нотируется данное созвучие в пределах одной октавы, однако, учитывая специфику инструмента, кластер во время звучания имеет ширину в три октавы. О способе исполнения данного глissандо писал Ф.Р.Липс в книге «Искусство игры на баяне»: *«В современной литературе все чаще используется кластер (сплошное заполнение какого-либо интервала малыми секундами). На баяне кластер может извлекаться всеми видами туше: нажимом, толчком, ударом и скольжением. Glissando кластером исполняется либо кулаком, либо тыльной стороной кисти, развернутой к клавиатуре.»*³

Полутоновая плотность, высочайшая степень интенсивности звучания (*sfff*) характеризует этот момент как наивысшую точку в развитии драматизма первого раздела первой части Партиты. Постепенным глissандирующим движением вниз на диминуэндо кластер затухает. Из его призвуков в первой части Партиты впервые появляется консонирующее мажорное созвучие с которого начинается следующий контрастный раздел, воплощающий иную сферу образов.

Для исполнения острых триольных шестнадцатых, подходит способ махового удара кисти, освещенным Гвоздевым П.А в книге «Принципы образования звука на баяне и его извлечения»: *«Клавиша мгновенно погружается в клавиатуру, и клапан очень быстро открывает отверстия, после чего «прихлопывает» их. Такое движение клапана сопровождается ударом о деку, что может отрицательно повлиять на качество звука. Штрих *spiccato*, исполненный указанным способом, отличается от *staccato*, выполненного способом толчка, большей краткостью и острым, сухим*

³ Ф.Р. Липс – Искусство игры на баяне: метод. Пособие для педагогов ДМШ, учащихся ССМШ, муз. Училищ, вузов – М.: Музыка, 1998. – С. 22

звучанием.»⁴ Драматизм первого раздела разрешается уходом в размышление о возвышенном, противоположном образам реального внешнего мира.



В репризе первой части Партиты пробуждение первоначального драматизма происходит за счет «дышащего» кластера в низком регистре (25т.). Учащение пульса создает внутреннюю напряженность. Так, вторгаясь в сосредоточенную тишину «внутреннего» мира, появляется лейткомплекс времени – «дыхание» «внешнего мира». За счет крещендо и восходящего движения кластерных созвучий достигается эффект нарастания надвигающейся угрозы, который переходит в открывавшие первую часть Партиты большие мажорные секстаккорды.

Музыкальный материал первого раздела в репризе, переосмысливаясь, достигает наибольшего напряжения в драматической линии первой части Партиты. Восходящая волна тритонового пассажа «врезается» в своеобразную фанфарную фигуру. И если в первоначальном разделе такая фигура звучала как предзнамение (5, 6, 7т.), то в данном случае фанфара звучит утверждающе грозно, предвещая смерть героя. Это достигается за счет резкости артикуляции *sff* на туттийном регистре, акцентированных каждых долей. Достигнув огромной динамической напряженности, фанфарный элемент низвергается октавными пробегами. Поток мелодического движения властно направлен вниз и с потрясающей силой передает ощущение леденящего ужаса перед крахом, крушением. Огромным драматическим пафосом отмечен

⁴Гвоздев П.А. «Принципы образования звука на баяне и его извлечения // Баян и баянисты: сб. ст. Сост. и общ. ред. Ю.Т. Акимова. – М.: Советский композитор, 1970. - С. 18

следующий музыкальный элемент, воплощающий лик смерти. Восходящее движение акцентированных аккордов на крещендо (34т.) переходит в жалобные интонации, создающие образ мольбы, одновременно смешанной с болью.



Новые фанфарные аккордовые фигуры в пунктирном и триольном ритме основаны на чередующихся мажорных и минорных созвучиях. Этот яркий эпизод рисует в воображении величественные картины, ассоциирующие с ослепительным светом и мраком. Драматургическая развязка первой части Партиты обрисована при помощи риторической фигуры «*catabasis*»: на фоне стремительно нисходящего бега шестнадцатых длительностей в басу низвергается цепь мощных аккордовых созвучий. В целом потоке восклицаний слышен вопль отчаяния человека, задыхающегося от трагического неприятия жестокой действительности. Здесь эмоциональное возбуждение проявляется с новой силой.



Тритоновый восходящий пассаж широкого диапазона устремляется в коду первой части Партиты и, достигнув огромного динамического звучания, вливается в истинно бетховенский туттийный унисон. Этот момент напоминает скорбное пение медных духовых инструментов, на фоне трели скрипок. Во все октавы баяна на *ffff* целыми и половинными длительностями звучат наполненные горем интонации, которые вновь переходят в

фигуру *catabasis*. Поток мелодического движения в среднем регистре, зажатый в оковы октавными удвоениями, властно направлен вниз. Первая часть Партиты заканчивается катастрофой. С трагической силой Владислав Золотарев повествует о гибели своего героя.

Заключение

Подводя итог, можно сказать, что трагические образы в первой части Партиты воплощаются при помощи целого комплекса средств, как структурных, так и музыкально-языковых. Среди них – замкнутая трехчастность, резкость артикуляции (*sf*, *sff*, *sfff*), тритоновые пассажи по гамме полутон-тон, интонации фанфар-угроз, огромная мощь динамики, играющие важнейшую роль кластерные эпизоды, параллелизм аккордовых созвучий, использование отличающегося максимальным подключением голосов туттийного баянного регистра, стремительная смена метра, отказ от метрической организации, а также ремарки автора. Большую роль в воплощении трагедии дает нисходящее мелодическое движение в основных музыкальных элементах, а также риторическая фигура *catabasis*. В данной работе я приобрел первые навыки работы с поиском материала, и работы с источниками. Также узнал новую информацию о творчестве Вл.Золотарева.

Список литературы

1. Гвоздев П.А. «Принципы образования звука на баяне и его извлечения» // Баян и баянисты: сб. ст. Сост. и общ. ред. Ю.Т. Акимова. – М.: Советский композитор, 1970. - 151 с.
2. Клаузе И. «Жизнь композитора Владислава Золотарева» // Books on Demand GbH, 2005. – 212 с.
3. Липс Ф.Р. «Творчество Владислава Золотарева» // Ф. Р. Липс // Баян и баянисты. Сборник статей. Вып. 6. Ред. сост. Б. Егоров, С. Колобков. – М.: 1984. – 130 с.
4. Липс Ф.Р. «Искусство игры на баяне: метод» // Пособие для педагогов ДМШ, учащихся ССМШ, муз. Училищ, вузов – М.: Музыка, 1998. – 144 с.