

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного
образования Узловская детская школа искусств



Полифоническая азбука для аккордеонистов

Составитель: преподаватель
по классу аккордеона Суржик Р.Л.

г. Узловая
2020 год

От составителя

Значительно выросший за последние годы уровень исполнительства на аккордеоне с готово-выборной многотембровой конструкцией, намного усложнившийся репертуар и возникновение большого количества новых высокохудожественных произведений, настоятельно потребовали совершенствования музыкального мышления аккордеонистов. Особенно животрепещущей стала необходимость существенного и интенсивного развития навыков исполнения полифонической музыки.

В данном пособии изложена система последовательного, постепенного полифонического обучения аккордеонистов от простейших видов имитационной, подголосочной полифонии к более сложным видам контрапунктических сочетаний голосов и фугированных форм.

Весь подбор нотных примеров знакомит с разнообразием полифонического изложения, развивают слуховое восприятие и навыки исполнения полифонии, рассчитан на учащихся с различным уровнем технической и музыкальной подготовки. В пособии раскрываются многие понятия, которые учащиеся будут учить в процессе освоения полифонии. Последовательность изучения музыкальных произведений может изменяться преподавателем в зависимости от конкретных условий работы с тем или иным учащимся.

Пособие состоит из пяти разделов:

1. «Историческое развитие полифонии» - посвящен основным периодам истории ее развития.

2. «Имитационная и неимитационная полифония» - раскрывает виды полифонического письма.

3. «Некоторые вопросы методики работы над полифонией» - рассматриваются специфические возможности исполнения полифонии на аккордеоне.

4. «Полифонические формы в репертуаре аккордеонистов» - содержит произведения, которые расположены по принципу постепенного освоения типов полифонической фактуры и приемов полифонического развития. Приведенные в разделе полифонические произведения могут быть варьированы преподавателем, исходя из конкретных задач учебного процесса, дополнены другими пьесами. Нотный текст отредактирован в одних пьесах более, в других менее подробно, проставлены: фразировочные лиги, штрихи, динамика, мех и аппликатура.

5. Необходимый справочный материал дается в разделе «Условные обозначения и терминология».

Настоящее пособие предназначено преподавателям и учащимся младших и средних классов музыкальных школ и школ искусств.

Историческое развитие полифонии

На протяжении нескольких веков многие поколения музыкантов создавали изумительные произведения, основанные на технике полифонического письма, приведшей к высшей форме полифонии – фуге.

Возникновение многоголосия относится к очень отдаленным временам. Первые письменные, из дошедших до нас, образцов полифонического многоголосия относятся к IX веку. Именно с этого момента следует отсчитывать век полифонии.



Самая древняя нотная запись

Вся история полифонии – это борьба голосов за самостоятельность и художественную полноценность. В историческом развитии полифонии можно выделить несколько этапов: 1. Полифония средневековья (IX – XIV века); 2. Полифония Возрождения (XV -XXVI века); 3. Полифония нового времени (с XVII века).

Полифония и гомофония зародились в недрах народной музыки. Развивались они неравномерно. Для кристаллизации аккордово-гармонического мышления потребовалось больше времени. Вначале активно развивалась полифония. Первые музыкальные произведения, сочиненные композиторами, имели полифонический склад: это – 2-голосие (основанием которых был григорианский хорал), созданное на параллельном и отчасти косвенном движении голосов, иногда сливающихся в унисон (X - XII века). Позже, с увеличением числа голосов(3,4 и даже 5 и 6), контрастность их значительно усиливается, что и приводит к формированию настоящей полифонии (XIII – XIV века).

Исключительно широкое распространение полифонический стиль музыки получил в Средние века. Органум был исторически первым и важнейшим многоголосным жанром. Пользовался популярностью кондукт

– двух или трехголосное произведение светского или духовного содержания. Мотет – это жанр многоголосной музыки, чаще трехголосное произведение на основе хорала или же народного, а иногда и специально сочиненного напева.

Музыкальное искусство XIV века – переходный период к полифонии Возрождения. В этот период был создан новый жанр – мадригал – это двух или трехголосное сочинение контрапунктического (иногда с имитациями) склада, нередко с инструментальным сопровождением, состоящее из двух-трех куплетов с единственным общим припевом.

XV-XVI века в истории музыки – первый период пышного расцвета полифонии в хоровых жанрах (эпоха так называемого «строгого письма»). В это же время в полифонических произведениях все более утверждалось определяющее значение терции в сочетании трех и более голосов. Отсюда родились мажорные и минорные трезвучия и их обращения. Именно в эту эпоху был заложен фундамент ладово-функциональной гармонической системы. В это время были практически найдены и теоретически осмыслены важнейшие средства полифонии такие как принципы контрапунктирования, сложный контрапункт, имитация, канон, которые остаются действительными до настоящего времени.

В XVII веке полифония как бы несколько отодвигается на второй план, уступая место бурно развивающемуся гомофоническому складу. В ту же пору одним из важнейших формообразующих средств в музыке становится гармония. В первой половине XVIII века следует второй период расцвета полифонии (творчество И.С.Баха и Генделя), но уже на основе достижений гомофонии (полифония «свободного письма»). Полифония стала опираться на закономерности гармонии. Полифоническими становятся не только хоровые произведения, но и вокально-инструментальные и чисто инструментальные.

Начиная со второй половины XVIII века и до наших дней полифония и гомофония, дополняя друг друга, стали составной частью сложного многоголосия, в рамках которого и продолжается их развитие. Органическое сочетание полифонии и гармонии создает более широкие возможности образного отражения явлений окружающей нас действительности.

В современной музыке, в творчестве выдающихся русских и зарубежных композиторов, полифония сохранилась во всех своих разновидностях и типах, и играет важную художественную роль в развитии юных музыкантов.

В наше время исполнение произведений И.С.Баха и других выдающихся полифонистов стало фактически обязательным условием воспитания музыканта. «Свободное владение полифонией, умение слышать созвучие нескольких самостоятельных голосов и создавать многоголосную ткань произведений лежит в основе исполнительского мастерства музыканта» (С.Фейнберг).

Имитационная и неимитационная полифония

Существует три основных типа многоголосной фактуры: гомофоническая, полифоническая и аккордовая.



1. Гомофонический склад, гомофонно-гармонический склад – многоголосная музыка, сочетающая солирующий голос (мелодию) и сопровождение (аккомпанемент).

2. Аккордовый склад – многоголосная музыка, в которой голоса сливаются в единое, монолитное, ритмически однородное целое.

3. Полифонический склад – многоголосная музыка, в которой все голоса, будучи объединены в стройное целое, имеют в то же время (каждый в отдельности) самостоятельное мелодическое значение.

Принято различать несколько видов полифонии в зависимости от интонационного содержания сочетающихся мелодических линий.

Имитационная полифония, с перевода латинского «подражание». Это точное или неточное проведение в каком-нибудь голосе мелодии, только, что прозвучавшей в другом голосе. Голос, первым излагающим мелодию называется начальным. Голос, повторяющий мелодию – имитационный.

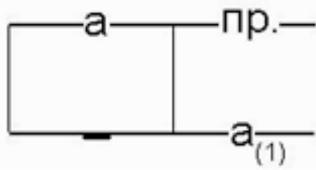
Фуга

Allegro tranquillo

И.С.Бах

The image shows a musical score for a fugue by J.S. Bach. The score is in G major and 3/4 time. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Allegro tranquillo'. The score includes several measures of music, with brackets and the word 'тема' (theme) indicating the main melodic line in different voices. The first staff shows the initial entry of the theme in the treble clef, followed by an entry in the bass clef. The second staff shows the theme continuing in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The third staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The fourth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The fifth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The sixth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The seventh staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The eighth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The ninth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The tenth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The eleventh staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The twelfth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The thirteenth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The fourteenth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The fifteenth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The sixteenth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The seventeenth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The eighteenth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The nineteenth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The twentieth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The twenty-first staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The twenty-second staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The twenty-third staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The twenty-fourth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The twenty-fifth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The twenty-sixth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The twenty-seventh staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The twenty-eighth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The twenty-ninth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The thirtieth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The thirty-first staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The thirty-second staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The thirty-third staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The thirty-fourth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The thirty-fifth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The thirty-sixth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The thirty-seventh staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The thirty-eighth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The thirty-ninth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The fortieth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The forty-first staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The forty-second staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The forty-third staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The forty-fourth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The forty-fifth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The forty-sixth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The forty-seventh staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The forty-eighth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The forty-ninth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The fiftieth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The fifty-first staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The fifty-second staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The fifty-third staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The fifty-fourth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The fifty-fifth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The fifty-sixth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The fifty-seventh staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The fifty-eighth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The fifty-ninth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The sixtieth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The sixty-first staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The sixty-second staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The sixty-third staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The sixty-fourth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The sixty-fifth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The sixty-sixth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The sixty-seventh staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The sixty-eighth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The sixty-ninth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The seventieth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The seventy-first staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The seventy-second staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The seventy-third staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The seventy-fourth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The seventy-fifth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The seventy-sixth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The seventy-seventh staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The seventy-eighth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The seventy-ninth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The eightieth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The eighty-first staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The eighty-second staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The eighty-third staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The eighty-fourth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The eighty-fifth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The eighty-sixth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The eighty-seventh staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The eighty-eighth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The eighty-ninth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The ninetieth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The ninety-first staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The ninety-second staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The ninety-third staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The ninety-fourth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The ninety-fifth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The ninety-sixth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The ninety-seventh staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The ninety-eighth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment. The ninety-ninth staff shows the theme in the bass clef, with the treble clef providing accompaniment. The hundredth staff shows the theme in the treble clef, with the bass clef providing accompaniment.

Схема



Наиболее важные приемы имитационного письма:

- имитация – повторение каким-нибудь голосом мелодии (темы) или ее отрезка, непосредственно перед этим изложенной другим голосом (см. пример Фуга И.С.Баха). Вступление имитирующего голоса может быть в интервальных соотношениях: квинты, октавы, кварты, квинты, через октаву и др. Имитирующий голос может быть точным и неточным, т.е. с изменением некоторых интервальных соотношений, а также в увеличении, уменьшении, обращении и изложенным в сочетании этих приемов;
- стреттная имитация (стретта с итал. - сжатие) – повторение темы другим голосом до окончания проведения ее в предыдущем голосе (см. окончание примера Фуга И.С.Баха);
- каноническая имитация (канон с греч. – норма, правило) – точная непрерывная имитация, образуемая проведением одной и той же мелодии (темы) двумя голосами, из которых один вступает немного позже другого:

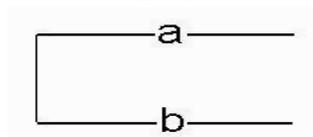
Два друга (канон)

А.Балтин

Moderato

Неимитационная или, как ее иначе называют, контрастная полифония – соединение двух и более мелодических линий самостоятельных в своем интонационном развитии.

Схема



Камаринская

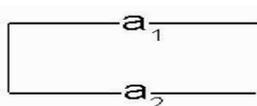
Allegro moderato

М.Глинка



Если в неимитационном многоголосии голоса не контрастируют, а родственны между собой, образуют различные варианты одной и той же мелодии, то полифония называется подголосочной. Она характерна для некоторых народно-песенных культур, откуда перешла в творчество профессиональных композиторов.

Схема



Чётко выделить каждый вид, рассматривая какое-либо произведение невозможно, полифония подобна текущей воде, в пьесах можно обнаружить признаки каждого вида полифонии.

С первых классов школы учащийся должен постепенно знакомиться со всеми видами полифонического письма и овладеть навыками исполнения двухголосных а и трехголосных полифонических произведений.

Некоторые вопросы методики работы над полифонией

Развитие полифонического мышления, полифонического слуха сравнительно медленный процесс, он сопряжен с некоторыми трудностями. При исполнении гомофонной музыки не требуется расчлененного внимания. Здесь учащийся слышит единство – мелодию, окрашенную и углубленную фоном. В полифонии необходимо одновременно вести несколько мелодических линий, распределить свое внимание так, чтобы каждой линией сообщить свойственную ей фразировку, тембровую окраску, динамический план, причем нужно уметь объединить их в единый процесс развертывания произведения.

Применение готово-выборного аккордеона открыло для аккордеонистов возможность широкого использования полифонических произведений. Этому в большей мере способствовали присущие аккордеону протяженность звука и связность голосоведения (подобно органу или хору). Своеобразие звучания полифонии на аккордеоне обусловлено его характерными особенностями: многоголосием, возможностью выдержать продолжительные звуки с различной динамической нюансировкой, природной певучестью. Все это позволяет сохранить присущую полифонической музыке «текучесть» в движении голосов, рельефность их звучания.

Являясь полифоническим инструментом, аккордеон обладает специфическими и только ему присущими возможностями исполнения полифонии, а именно:

1. Исполнение сложной многоголосной полифонии;
2. Гибко фразировать верхний голос полифонии, всегда хорошо слышимый.
3. Выделить средний и басовый голос из ансамбля полифонических мелодий через контраст штрихов, длительностей, ритмических ударений, тембров правой и левой клавиатур, а также через систему цезур, тонкой нюансировки и т.п.

На аккордеоне невозможно:

1. Выделить в одной клавиатуре из сплетения голосов нужный голос за счет более громкой динамики.
2. Придать каждому голосу разную динамику одновременно.
3. Исполнить одновременно разную фразировку звучащим голосам с выразительностью, присущей отдельной мелодии.

На аккордеоне существуют разные способы для выделения того или иного голоса в полифоническом произведении:

1. С помощью артикуляции. Сыграть голоса более рельефно, например, один голос (с мелкими длительностями) прозвучит связно, легато, а другой (с более крупными длительностями) – нон легато.
2. С помощью агогики. Сделать чуть заметное отклонение от темпа перед началом проведения темы.
3. При помощи смены меха. Так можно подчеркнуть начало темы.

4.С помощью смены динамики.

5.С помощью небольших цезур и пауз, не останавливающих общее движение, можно показать вступление голоса, темы.

6.Способом неполного нажатия клавиши при игре второстепенного голоса, который не должен заглушать основной голос.

7.Способом переключения регистра.

Исполнение полифонической пьесы требует хорошего слухового контроля, умелого ведения и смены меха, владения разнообразными приемами артикуляции, координации движений (особенно при несовпадении мелодических линий в обеих партиях):

1. Артикуляция. Основные возможности аккордеониста скрыты в искусстве артикуляции и расслоения голосов. При исполнении клавирных произведений используется как связная манера игры, более глубокая динамически, как на клавикорде, так и отдельная манера, которая в большей степени присуща клавесину.

К основным способам артикуляции относятся:

а) способ штриховой разности. Голоса меньше всего прослушиваются, когда полностью совпадают ритмически и артикуляционно, но если исполнить 1 голос - на легато, а второй – нон легато, то они прозвучат более рельефно, произойдет их расслоение, благодаря которому получатся две самостоятельные мелодические линии. Прием «восьмушки», когда мелкие длительности исполняются связно, а более крупные нон легато или стаккато, в зависимости от характера музыки;

б) прием неполного нажима на клавиши или легкого пальцевого удара, который позволяет уменьшить звучность (завуалировать голос) для более яркого выделения нужной темы (например, применяется для педальных звуков);

в) выделение темы (например, играть тему более активными пальцами ; присвоить голосу определенную штриховую окраску, которая должна сохраняться при проведении темы в среднем и нижнем голосах).

2. Регистры. При исполнении полифонических произведений на аккордеоне используют регистры: органной, фагот, гобой. Каждое конкретное произведение требует индивидуальной регистровки, вместе с тем можно дать общие рекомендации по подбору регистров :

- производить смену регистров лучше всего в важные или относительно важные узловые моменты: на гранях формы, при увеличении или уменьшении количества голосов, изменении фактуры и т.д.;

- нельзя дробить тему сменой регистров;

- в органных произведениях разделы формы с плотной фактурой часто исполнители играют на регистре орган, однако разумнее использовать тутти;

- в органных полифонических произведениях если тема проходит в верхних голосах, то лучше использовать светлые регистры;

- тема фуги в экспозиции, как правило, не играет на регистре тутти. Лучше использовать следующие тембры: баян, баян с пикколо, орган. В последующих проведениях темы регистры можно менять. При этом надо учитывать, что если тема играет на выборном звукоряде, то это также свежая тембровая окраска.

Разумеется, каждый преподаватель может предложить свой вариант регистрового плана, который должен быть оправдан содержанием сочинения.

3. Динамика. В полифонических произведениях каждый из голосов имеет логику своего развития. Однако из-за конструктивных особенностей аккордеона вся сложность динамических градаций заключается в том, что произведения в большинстве случаев звучат в одной звуковой плоскости, т.к. невозможно динамически выделить из вертикали голосов тот или иной голос. Скажем, в звучащем аккорде можно изменить только общую динамику, но выделить какой-либо звук мы не можем, в отличие от пианиста, в возможности которого показать два или более динамических плана. Сложность решения данной проблемы состоит в том, что воздух с одинаковой силой устремляется во все открытые резонаторные отверстия. Поэтому самое главное установить какой голос будет ведущим и соотнести его с другими голосами при помощи штрихов, артикуляции, динамики, кульминации и цезур и т.д.

В старинной музыке штрихи и динамика отсутствовали. Для нее чужды чувствительные «раздувания» и «качания» отдельных звуков, особенно значительной продолжительности, а усиление звучности возможно было на коротких длительностях. В органной и клавесинной музыке эпохи барокко звучание более статично, здесь преобладает террасообразное сопоставление различных динамических пластов. Вместе с тем было бы непростительной ошибкой полностью отказаться от использования гибких динамических возможностей аккордеона. Самое главное при работе над динамикой отталкиваться от идеи, смысла, характера произведения, т.е. мера динамического выражения зависит от индивидуальной трактовки произведения и вкуса исполнителя.

4. Штрихи. Использование того или иного штриха зависит от стиля и характера конкретного произведения. Всякая игра воспринимается слухом не иначе, как через определенный штриховой прием: легато, стаккато и их разновидности. Игра Баха, например, отличалась большой певучестью. Добиться певучего звука на аккордеоне можно с помощью легато. Однако вопрос не сводится к выработке одного универсального приема. Одной из общих закономерностей является тенденция к слитности звуков, расположенных по ступеням гамм, особенно мелких длительностей. Широкие интервалы более естественны в раздельном звучании. Используя прием стаккато, надо иметь в виду, что большинство штрихов, обозначенных в старинной музыке, следует понимать, как нон легато. Однако определение степени связности звучания всегда должно

согласовываться с характером музыки (например, произведения, для органа, требуют более связного звучания, для клавесина и клавикорда – более легкого).

5. Темп. В 18 веке представление о темпах отличалось от современного. Быстрые темпы исполнялись несколько медленнее, чем принято в настоящее время, а медленные – немного быстрее. Для Баха и старинной музыки нехарактерно резкое изменение темпа. Установленный вначале, он должен быть выдержан до конца. Но иногда необходимо отклонение от темпа в процессе исполнения произведения. Существует понятие агогический акцент – оттяжка (агогика – вкус, чувство меры).

Для убедительной передачи художественного образа важно найти верный темп. Иногда торопливость или, наоборот, затянутость темпа может свести на нет всю подготовительную работу исполнителя. Тем не менее, не существует верных темпов - каждый музыкант вправе выбирать свой темп, важно знать, что скорость развертывания музыкального материала должна в полной мере выявить художественный образ произведения.

6. Смена движения меха. Выбор и формирование момента смены меха представляют исключительно важную и специфическую проблему в работе над полифонией. Продуманность смены меха – психологический комфорт исполнителя, уровень профессионализма.

Широко осуществляется смена меха в местах расчленений мелодической линии на фразы, мотивы, предложения. Однако в полифонической музыке, состоящей из нескольких мелодически развитых голосов, моменты их расчленения не совпадают во времени. Поэтому осуществление смены меха с учетом смыслового разграничения лишь одного какого-то голоса может вызвать нежелательные расчленения в других голосах (например, расчленение тянущегося звука). При определении момента смены меха необходимо учитывать логику развертываемого мелодического материала каждого голоса полифонической ткани. Для этого надо найти и наметить место, где проведение расчленения во всех голосах одновременно не внесет заметных искажений в один из совместно звучащих голосов.

7. Аппликатура. Забота о точности голосоведения заставляет с особым вниманием относиться к аппликатуре. Ее специфичность в полифоническом произведении — частые подмены пальцев для выдерживания голосов, переключивания. Поэтому надо привлекать ученика к совместному обсуждению аппликатуры, выяснению всех спорных вопросов, а далее добиваться обязательного ее соблюдения.

Необходимость изучения полифонии состоит в том, что полифонические произведения не имеют эквивалента по своему значению в развитии музыкального слуха, памяти и мышления, особенно сочинения Баха, в которых логика форм, голосоведения и гармонической структуры доведены до совершенства.

Этапы работы над полифоническим произведением

№	Этапы работы над произведением	Содержание этапа
1.	Общее ознакомление	Название произведения, автор, тональность, размер, темп, характер, штрихи, динамика, обозначение терминов, мелизмы, регистры.
2.	Анализ (разновидность формы, взаимодействие голосов)	<p>Разновидность формы: канон, инвенция или другая фугированная пьеса, фугетта, фугато, фуга, полифонический цикл.</p> <p>Строение: полифонический период, двухчастная, трехчастная полифоническая форма и др.</p> <p>Анализ взаимодействия голосов:</p> <p>1)солирующая мелодия, моменты перехода ее из одного голоса в другой;</p> <p>2)значимость голосов в каждом построении:</p> <ul style="list-style-type: none"> • ведущий (тема), • мелодически равноценный (имитация), • самостоятельный (противосложение, контрапункт, ostinato и др.), • подчиненный (подголосок, втора, дополнительная ритмика), • нейтральный голос, педаль, фигурация).
3.	Разучивание отдельными руками (выразительная игра мелодий на каждой из клавиатур – текст, ритм, аппликатура, ясное соотношение штрихов и цезур, работа над отдельными фразами и мотивами)	<p>При разучивании каждой рукой отдельно полезно применить следующую методику:</p> <p>1) один голос играть, а другой петь, сольфеджировать;</p> <p>2)полезно простучать со счетом вслух ритм каждого голоса поочередно, потом одновременно;</p> <p>3) знать наизусть каждый голос;</p> <p>4) игра с разных мест «вразброс»;</p> <p>5) игра голосов попарно: верхний – нижний, верхний – средний, средний – нижний;</p> <p>6)один голос играет преподаватель, другой – ученик.</p>
4.	Игра обеими руками (охват формы, взаимодействие ведущей мелодической линии с другими голосами, распределение меха с учетом нужного темпа и динамики)	<p>При соединении голосов необходимо знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> • главный голос в полифонической фактуре должен хорошо прослушиваться, отчетливо выделяться из ансамбля других самостоятельных голосов; • вступление сольной партии в любом голосе должно быть ярким, заметным, динамически контрастным прежнему звучанию; • вступление второго голоса на фоне звучащей сольной мелодии следует чуть припрятывать; • потеря основной мелодии ведет к смешению голосов и обесмысливанию полифонического звучания. <p>Как бы уверенно не играл ученик полифоническое произведение двумя руками, тщательная работа над каждым голосом не должна прекращаться ни на один день. Это обостряет слуховое восприятие, помогает лучше вникнуть в содержание и строение каждого голоса. Иначе голосоведение быстро «засоряется». Очень полезно играть один голос и петь другой.</p>
5.	Исполнение (игра наизусть в темпе и в характере произведения)	<p>Особенно трудно выучить полифоническое произведение наизусть. Ученики часто просто «вызубривают» его чисто механически, не вникая в смысл играемого. Такая память является ненадежной. После того, как произведение грамотно разобрано, учитель должен давать задание понемногу выучивать сочинение наизусть, лучше всего с наиболее трудных мест.</p>

Полифонические формы в репертуаре аккордеонистов

Занятие полифонией – лучшее средство развития не только духовных качеств учащегося, но и чисто инструментальных, технических. Изучение полифонических пьес является превосходной школой всех навыков, необходимых для содержательного, осмысленного и образного исполнения различных произведений.

Главная цель изучения полифонических произведений - развитие полифонического мышления, полифонического слуха - это сложный процесс, требующий систематической и многолетней работы. Если ученик не слышит полифонической ткани, то его игра не будет художественно полноценной и мы не получим впечатления от живого звучания произведения. Хорошо известна антипатия многих учащихся, и не только начинающих, к полифонии. Причина этого – восприятие ими полифонических пьес только лишь как трудных и скучных упражнений на соединение различных движений в двух руках. Ученик полюбит полифонию лишь тогда, когда она станет для него сочетанием выразительных мелодий певучего или танцевального склада. Поэтому особо важно выбирать для каждого ученика доступные и привлекательные по музыкальной образности полифонические пьесы.

Усилиями многих поколений композиторов была выработана богатая, разнообразная техника инструментального полифонического письма, которая плавно привела к появлению таких форм как канон, инвенция, фугато, фугетта, полифонические вариации, фуга.

Рассмотрим некоторые примеры полифонии, которые встречаются в репертуаре аккордеонистов детской школы искусств.

Начальный период обучения составляют полифонические пьесы, в которых предстоит освоить простые и канонические сочетания голосов, познакомиться с основными способами преобразования полифонических тем и способами их соединений.

Изучение полифонии начинаются с правильного восприятия и умения исполнять один из важнейших компонентов полифонической музыки – мелодии. Мелодии детских и народных песен в легчайших народных переложениях – самый доходчивый по своему содержанию учебный материал. Песни надо выбирать простые, но содержательные, отличающиеся яркой интонационной выразительностью, с четко выраженной кульминацией.

Совушка
Русская народная песня

В 2

Ах ты, совушка-сова,
Ты большая голова,

Ты на веточке сидишь,
Сверху ты на нас глядишь.

Как пошли наши подружки

Moderato(Умеренно)

Русская народная песня

The musical score is for a Russian folk song in 4/4 time, marked Moderato. It consists of two staves. The right hand (treble clef) starts with a V-shaped fingering (3, 4, 5) and plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand (bass clef) plays a sequence of eighth notes: C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. There are dynamic markings 'f' and 'p' and a 'B' in a box at the bottom.

Выразительное исполнение одноголосных песен-мелодий в дальнейшем переносится на сочетание двух таких же мелодий в легких полифонических пьесах.

Умение представить, что полифонические голоса играют как бы на разных инструментах с различными тембрами, придать вновь вступившему голосу новую, отличительную динамику – основа игры полифонической музыки. Первой ступенью в этом направлении будет использование приема «эхо» (f-p). Исполняемая тихо, имитация «эхо» должна точно повторить интонационный оборот предыдущего построения – будь то пара звуков, мотив или фраза.

Эхо

Gemessen(Размеренно)

Н. Чайкин

The musical score is for a piece titled 'Эхо' by N. Chaikin, in 2/4 time, marked Gemessen. It consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a sequence of notes: G4 (f), A4 (p), B4 (f), C5 (p), B4 (f), A4 (p), G4 (f), F4 (p), E4 (f), D4 (p), C4 (f), B3 (p), A3 (f), G3 (p), F3 (f), E3 (p), D3 (f), C3 (p), B2 (f), A2 (p), G2 (f), F2 (p), E2 (f), D2 (p), C2 (f), B1 (p), A1 (f), G1 (p), F1 (f), E1 (p), D1 (f), C1 (p), B0 (f), A0 (p), G0 (f), F0 (p), E0 (f), D0 (p), C0 (f), B-1 (p), A-1 (f), G-1 (p), F-1 (f), E-1 (p), D-1 (f), C-1 (p), B-2 (f), A-2 (p), G-2 (f), F-2 (p), E-2 (f), D-2 (p), C-2 (f), B-3 (p), A-3 (f), G-3 (p), F-3 (f), E-3 (p), D-3 (f), C-3 (p), B-4 (f), A-4 (p), G-4 (f), F-4 (p), E-4 (f), D-4 (p), C-4 (f), B-5 (p), A-5 (f), G-5 (p), F-5 (f), E-5 (p), D-5 (f), C-5 (p), B-6 (f), A-6 (p), G-6 (f), F-6 (p), E-6 (f), D-6 (p), C-6 (f), B-7 (p), A-7 (f), G-7 (p), F-7 (f), E-7 (p), D-7 (f), C-7 (p), B-8 (f), A-8 (p), G-8 (f), F-8 (p), E-8 (f), D-8 (p), C-8 (f), B-9 (p), A-9 (f), G-9 (p), F-9 (f), E-9 (p), D-9 (f), C-9 (p), B-10 (f), A-10 (p), G-10 (f), F-10 (p), E-10 (f), D-10 (p), C-10 (f), B-11 (p), A-11 (f), G-11 (p), F-11 (f), E-11 (p), D-11 (f), C-11 (p), B-12 (f), A-12 (p), G-12 (f), F-12 (p), E-12 (f), D-12 (p), C-12 (f), B-13 (p), A-13 (f), G-13 (p), F-13 (f), E-13 (p), D-13 (f), C-13 (p), B-14 (f), A-14 (p), G-14 (f), F-14 (p), E-14 (f), D-14 (p), C-14 (f), B-15 (p), A-15 (f), G-15 (p), F-15 (f), E-15 (p), D-15 (f), C-15 (p), B-16 (f), A-16 (p), G-16 (f), F-16 (p), E-16 (f), D-16 (p), C-16 (f), B-17 (p), A-17 (f), G-17 (p), F-17 (f), E-17 (p), D-17 (f), C-17 (p), B-18 (f), A-18 (p), G-18 (f), F-18 (p), E-18 (f), D-18 (p), C-18 (f), B-19 (p), A-19 (f), G-19 (p), F-19 (f), E-19 (p), D-19 (f), C-19 (p), B-20 (f), A-20 (p), G-20 (f), F-20 (p), E-20 (f), D-20 (p), C-20 (f), B-21 (p), A-21 (f), G-21 (p), F-21 (f), E-21 (p), D-21 (f), C-21 (p), B-22 (f), A-22 (p), G-22 (f), F-22 (p), E-22 (f), D-22 (p), C-22 (f), B-23 (p), A-23 (f), G-23 (p), F-23 (f), E-23 (p), D-23 (f), C-23 (p), B-24 (f), A-24 (p), G-24 (f), F-24 (p), E-24 (f), D-24 (p), C-24 (f), B-25 (p), A-25 (f), G-25 (p), F-25 (f), E-25 (p), D-25 (f), C-25 (p), B-26 (f), A-26 (p), G-26 (f), F-26 (p), E-26 (f), D-26 (p), C-26 (f), B-27 (p), A-27 (f), G-27 (p), F-27 (f), E-27 (p), D-27 (f), C-27 (p), B-28 (f), A-28 (p), G-28 (f), F-28 (p), E-28 (f), D-28 (p), C-28 (f), B-29 (p), A-29 (f), G-29 (p), F-29 (f), E-29 (p), D-29 (f), C-29 (p), B-30 (f), A-30 (p), G-30 (f), F-30 (p), E-30 (f), D-30 (p), C-30 (f), B-31 (p), A-31 (f), G-31 (p), F-31 (f), E-31 (p), D-31 (f), C-31 (p), B-32 (f), A-32 (p), G-32 (f), F-32 (p), E-32 (f), D-32 (p), C-32 (f), B-33 (p), A-33 (f), G-33 (p), F-33 (f), E-33 (p), D-33 (f), C-33 (p), B-34 (f), A-34 (p), G-34 (f), F-34 (p), E-34 (f), D-34 (p), C-34 (f), B-35 (p), A-35 (f), G-35 (p), F-35 (f), E-35 (p), D-35 (f), C-35 (p), B-36 (f), A-36 (p), G-36 (f), F-36 (p), E-36 (f), D-36 (p), C-36 (f), B-37 (p), A-37 (f), G-37 (p), F-37 (f), E-37 (p), D-37 (f), C-37 (p), B-38 (f), A-38 (p), G-38 (f), F-38 (p), E-38 (f), D-38 (p), C-38 (f), B-39 (p), A-39 (f), G-39 (p), F-39 (f), E-39 (p), D-39 (f), C-39 (p), B-40 (f), A-40 (p), G-40 (f), F-40 (p), E-40 (f), D-40 (p), C-40 (f), B-41 (p), A-41 (f), G-41 (p), F-41 (f), E-41 (p), D-41 (f), C-41 (p), B-42 (f), A-42 (p), G-42 (f), F-42 (p), E-42 (f), D-42 (p), C-42 (f), B-43 (p), A-43 (f), G-43 (p), F-43 (f), E-43 (p), D-43 (f), C-43 (p), B-44 (f), A-44 (p), G-44 (f), F-44 (p), E-44 (f), D-44 (p), C-44 (f), B-45 (p), A-45 (f), G-45 (p), F-45 (f), E-45 (p), D-45 (f), C-45 (p), B-46 (f), A-46 (p), G-46 (f), F-46 (p), E-46 (f), D-46 (p), C-46 (f), B-47 (p), A-47 (f), G-47 (p), F-47 (f), E-47 (p), D-47 (f), C-47 (p), B-48 (f), A-48 (p), G-48 (f), F-48 (p), E-48 (f), D-48 (p), C-48 (f), B-49 (p), A-49 (f), G-49 (p), F-49 (f), E-49 (p), D-49 (f), C-49 (p), B-50 (f), A-50 (p), G-50 (f), F-50 (p), E-50 (f), D-50 (p), C-50 (f), B-51 (p), A-51 (f), G-51 (p), F-51 (f), E-51 (p), D-51 (f), C-51 (p), B-52 (f), A-52 (p), G-52 (f), F-52 (p), E-52 (f), D-52 (p), C-52 (f), B-53 (p), A-53 (f), G-53 (p), F-53 (f), E-53 (p), D-53 (f), C-53 (p), B-54 (f), A-54 (p), G-54 (f), F-54 (p), E-54 (f), D-54 (p), C-54 (f), B-55 (p), A-55 (f), G-55 (p), F-55 (f), E-55 (p), D-55 (f), C-55 (p), B-56 (f), A-56 (p), G-56 (f), F-56 (p), E-56 (f), D-56 (p), C-56 (f), B-57 (p), A-57 (f), G-57 (p), F-57 (f), E-57 (p), D-57 (f), C-57 (p), B-58 (f), A-58 (p), G-58 (f), F-58 (p), E-58 (f), D-58 (p), C-58 (f), B-59 (p), A-59 (f), G-59 (p), F-59 (f), E-59 (p), D-59 (f), C-59 (p), B-60 (f), A-60 (p), G-60 (f), F-60 (p), E-60 (f), D-60 (p), C-60 (f), B-61 (p), A-61 (f), G-61 (p), F-61 (f), E-61 (p), D-61 (f), C-61 (p), B-62 (f), A-62 (p), G-62 (f), F-62 (p), E-62 (f), D-62 (p), C-62 (f), B-63 (p), A-63 (f), G-63 (p), F-63 (f), E-63 (p), D-63 (f), C-63 (p), B-64 (f), A-64 (p), G-64 (f), F-64 (p), E-64 (f), D-64 (p), C-64 (f), B-65 (p), A-65 (f), G-65 (p), F-65 (f), E-65 (p), D-65 (f), C-65 (p), B-66 (f), A-66 (p), G-66 (f), F-66 (p), E-66 (f), D-66 (p), C-66 (f), B-67 (p), A-67 (f), G-67 (p), F-67 (f), E-67 (p), D-67 (f), C-67 (p), B-68 (f), A-68 (p), G-68 (f), F-68 (p), E-68 (f), D-68 (p), C-68 (f), B-69 (p), A-69 (f), G-69 (p), F-69 (f), E-69 (p), D-69 (f), C-69 (p), B-70 (f), A-70 (p), G-70 (f), F-70 (p), E-70 (f), D-70 (p), C-70 (f), B-71 (p), A-71 (f), G-71 (p), F-71 (f), E-71 (p), D-71 (f), C-71 (p), B-72 (f), A-72 (p), G-72 (f), F-72 (p), E-72 (f), D-72 (p), C-72 (f), B-73 (p), A-73 (f), G-73 (p), F-73 (f), E-73 (p), D-73 (f), C-73 (p), B-74 (f), A-74 (p), G-74 (f), F-74 (p), E-74 (f), D-74 (p), C-74 (f), B-75 (p), A-75 (f), G-75 (p), F-75 (f), E-75 (p), D-75 (f), C-75 (p), B-76 (f), A-76 (p), G-76 (f), F-76 (p), E-76 (f), D-76 (p), C-76 (f), B-77 (p), A-77 (f), G-77 (p), F-77 (f), E-77 (p), D-77 (f), C-77 (p), B-78 (f), A-78 (p), G-78 (f), F-78 (p), E-78 (f), D-78 (p), C-78 (f), B-79 (p), A-79 (f), G-79 (p), F-79 (f), E-79 (p), D-79 (f), C-79 (p), B-80 (f), A-80 (p), G-80 (f), F-80 (p), E-80 (f), D-80 (p), C-80 (f), B-81 (p), A-81 (f), G-81 (p), F-81 (f), E-81 (p), D-81 (f), C-81 (p), B-82 (f), A-82 (p), G-82 (f), F-82 (p), E-82 (f), D-82 (p), C-82 (f), B-83 (p), A-83 (f), G-83 (p), F-83 (f), E-83 (p), D-83 (f), C-83 (p), B-84 (f), A-84 (p), G-84 (f), F-84 (p), E-84 (f), D-84 (p), C-84 (f), B-85 (p), A-85 (f), G-85 (p), F-85 (f), E-85 (p), D-85 (f), C-85 (p), B-86 (f), A-86 (p), G-86 (f), F-86 (p), E-86 (f), D-86 (p), C-86 (f), B-87 (p), A-87 (f), G-87 (p), F-87 (f), E-87 (p), D-87 (f), C-87 (p), B-88 (f), A-88 (p), G-88 (f), F-88 (p), E-88 (f), D-88 (p), C-88 (f), B-89 (p), A-89 (f), G-89 (p), F-89 (f), E-89 (p), D-89 (f), C-89 (p), B-90 (f), A-90 (p), G-90 (f), F-90 (p), E-90 (f), D-90 (p), C-90 (f), B-91 (p), A-91 (f), G-91 (p), F-91 (f), E-91 (p), D-91 (f), C-91 (p), B-92 (f), A-92 (p), G-92 (f), F-92 (p), E-92 (f), D-92 (p), C-92 (f), B-93 (p), A-93 (f), G-93 (p), F-93 (f), E-93 (p), D-93 (f), C-93 (p), B-94 (f), A-94 (p), G-94 (f), F-94 (p), E-94 (f), D-94 (p), C-94 (f), B-95 (p), A-95 (f), G-95 (p), F-95 (f), E-95 (p), D-95 (f), C-95 (p), B-96 (f), A-96 (p), G-96 (f), F-96 (p), E-96 (f), D-96 (p), C-96 (f), B-97 (p), A-97 (f), G-97 (p), F-97 (f), E-97 (p), D-97 (f), C-97 (p), B-98 (f), A-98 (p), G-98 (f), F-98 (p), E-98 (f), D-98 (p), C-98 (f), B-99 (p), A-99 (f), G-99 (p), F-99 (f), E-99 (p), D-99 (f), C-99 (p), B-100 (f), A-100 (p), G-100 (f), F-100 (p), E-100 (f), D-100 (p), C-100 (f), B-101 (p), A-101 (f), G-101 (p), F-101 (f), E-101 (p), D-101 (f), C-101 (p), B-102 (f), A-102 (p), G-102 (f), F-102 (p), E-102 (f), D-102 (p), C-102 (f), B-103 (p), A-103 (f), G-103 (p), F-103 (f), E-103 (p), D-103 (f), C-103 (p), B-104 (f), A-104 (p), G-104 (f), F-104 (p), E-104 (f), D-104 (p), C-104 (f), B-105 (p), A-105 (f), G-105 (p), F-105 (f), E-105 (p), D-105 (f), C-105 (p), B-106 (f), A-106 (p), G-106 (f), F-106 (p), E-106 (f), D-106 (p), C-106 (f), B-107 (p), A-107 (f), G-107 (p), F-107 (f), E-107 (p), D-107 (f), C-107 (p), B-108 (f), A-108 (p), G-108 (f), F-108 (p), E-108 (f), D-108 (p), C-108 (f), B-109 (p), A-109 (f), G-109 (p), F-109 (f), E-109 (p), D-109 (f), C-109 (p), B-110 (f), A-110 (p), G-110 (f), F-110 (p), E-110 (f), D-110 (p), C-110 (f), B-111 (p), A-111 (f), G-111 (p), F-111 (f), E-111 (p), D-111 (f), C-111 (p), B-112 (f), A-112 (p), G-112 (f), F-112 (p), E-112 (f), D-112 (p), C-112 (f), B-113 (p), A-113 (f), G-113 (p), F-113 (f), E-113 (p), D-113 (f), C-113 (p), B-114 (f), A-114 (p), G-114 (f), F-114 (p), E-114 (f), D-114 (p), C-114 (f), B-115 (p), A-115 (f), G-115 (p), F-115 (f), E-115 (p), D-115 (f), C-115 (p), B-116 (f), A-116 (p), G-116 (f), F-116 (p), E-116 (f), D-116 (p), C-116 (f), B-117 (p), A-117 (f), G-117 (p), F-117 (f), E-117 (p), D-117 (f), C-117 (p), B-118 (f), A-118 (p), G-118 (f), F-118 (p), E-118 (f), D-118 (p), C-118 (f), B-119 (p), A-119 (f), G-119 (p), F-119 (f), E-119 (p), D-119 (f), C-119 (p), B-120 (f), A-120 (p), G-120 (f), F-120 (p), E-120 (f), D-120 (p), C-120 (f), B-121 (p), A-121 (f), G-121 (p), F-121 (f), E-121 (p), D-121 (f), C-121 (p), B-122 (f), A-122 (p), G-122 (f), F-122 (p), E-122 (f), D-122 (p), C-122 (f), B-123 (p), A-123 (f), G-123 (p), F-123 (f), E-123 (p), D-123 (f), C-123 (p), B-124 (f), A-124 (p), G-124 (f), F-124 (p), E-124 (f), D-124 (p), C-124 (f), B-125 (p), A-125 (f), G-125 (p), F-125 (f), E-125 (p), D-125 (f), C-125 (p), B-126 (f), A-126 (p), G-126 (f), F-126 (p), E-126 (f), D-126 (p), C-126 (f), B-127 (p), A-127 (f), G-127 (p), F-127 (f), E-127 (p), D-127 (f), C-127 (p), B-128 (f), A-128 (p), G-128 (f), F-128 (p), E-128 (f), D-128 (p), C-128 (f), B-129 (p), A-129 (f), G-129 (p), F-129 (f), E-129 (p), D-129 (f), C-129 (p), B-130 (f), A-130 (p), G-130 (f), F-130 (p), E-130 (f), D-130 (p), C-130 (f), B-131 (p), A-131 (f), G-131 (p), F-131 (f), E-131 (p), D-131 (f), C-131 (p), B-132 (f), A-132 (p), G-132 (f), F-132 (p), E-132 (f), D-132 (p), C-132 (f), B-133 (p), A-133 (f), G-133 (p), F-133 (f), E-133 (p), D-133 (f), C-133 (p), B-134 (f), A-134 (p), G-134 (f), F-134 (p), E-134 (f), D-134 (p), C-134 (f), B-135 (p), A-135 (f), G-135 (p), F-135 (f), E-135 (p), D-135 (f), C-135 (p), B-136 (f), A-136 (p), G-136 (f), F-136 (p), E-136 (f), D-136 (p), C-136 (f), B-137 (p), A-137 (f), G-137 (p), F-137 (f), E-137 (p), D-137 (f), C-137 (p), B-138 (f), A-138 (p), G-138 (f), F-138 (p), E-138 (f), D-138 (p), C-138 (f), B-139 (p), A-139 (f), G-139 (p), F-139 (f), E-139 (p), D-139 (f), C-139 (p), B-140 (f), A-140 (p), G-140 (f), F-140 (p), E-140 (f), D-140 (p), C-140 (f), B-141 (p), A-141 (f), G-141 (p), F-141 (f), E-141 (p), D-141 (f), C-141 (p), B-142 (f), A-142 (p), G-142 (f), F-142 (p), E-142 (f), D-142 (p), C-142 (f), B-143 (p), A-143 (f), G-143 (p), F-143 (f), E-143 (p), D-143 (f), C-143 (p), B-144 (f), A-144 (p), G-144 (f), F-144 (p), E-144 (f), D-144 (p), C-144 (f), B-145 (p), A-145 (f), G-145 (p), F-145 (f), E-145 (p), D-145 (f), C-145 (p), B-146 (f), A-146 (p), G-146 (f), F-146 (p), E-146 (f), D-146 (p), C-146 (f), B-147 (p), A-147 (f), G-147 (p), F-147 (f), E-147 (p), D-147 (f), C-147 (p), B-148 (f), A-148 (p), G-148 (f), F-148 (p), E-148 (f), D-148 (p), C-148 (f), B-149 (p), A-149 (f), G-149 (p), F-149 (f), E-149 (p), D-149 (f), C-149 (p), B-150 (f), A-150 (p), G-150 (f), F-150 (p), E-150 (f), D-150 (p), C-150 (f), B-151 (p), A-151 (f), G-151 (p), F-151 (f), E-151 (p), D-151 (f), C-151 (p), B-152 (f), A-152 (p), G-152 (f), F-152 (p), E-152 (f), D-152 (p), C-152 (f), B-153 (p), A-153 (f), G-153 (p), F-153 (f), E-153 (p), D-153 (f), C-153 (p), B-154 (f), A-154 (p), G-154 (f), F-154 (p), E-154 (f), D-154 (p), C-154 (f), B-155 (p), A-155 (f), G-155 (p), F-155 (f), E-155 (p), D-155 (f), C-155 (p), B-156 (f), A-156 (p), G-156 (f), F-156 (p), E-156 (f), D-156 (p), C-156 (f), B-157 (p), A-157 (f), G-157 (p), F-157 (f), E-157 (p), D-157 (f), C-157 (p), B-158 (f), A-158 (p), G-158 (f), F-158 (p), E-158 (f), D-158 (p), C-158 (f), B-159 (p), A-159 (f), G-159 (p), F-159 (f), E-159 (p), D-159 (f), C-159 (p), B-160 (f), A-160 (p), G-160 (f), F-160 (p), E-160 (f), D-160 (p), C-160 (f), B-161 (p), A-161 (f), G-161 (p), F-161 (f), E-161 (p), D-161 (f), C-161 (p), B-162 (f), A-162 (p), G-162 (f), F-162 (p), E-162 (f), D-162 (p), C-162 (f), B-163 (p), A-163 (f), G-163 (p), F-163 (f), E-163 (p), D-163 (f), C-163 (p), B-164 (f), A-164 (p), G-164 (f), F-164 (p), E-164 (f), D-164 (p), C-164 (f), B-165 (p), A-165 (f), G-165 (p), F-165 (f), E-165 (p), D-165 (f), C-165 (p), B-166 (f), A-166 (p), G-166 (f), F-166 (p), E-166 (f), D-166 (p), C-166 (f), B-167 (p), A-167 (f), G-167 (p), F-167 (f), E-167 (p), D-167 (f), C-167 (p), B-168 (f), A-168 (p), G-168 (f), F-168 (p), E-168 (f), D-168 (p), C-168 (f), B-169 (p), A-169 (f), G-169 (p), F-169 (f), E-169 (p), D-169 (f), C-169 (p), B-170 (f), A-170 (p), G-170 (f), F-170 (p), E-170 (f), D-170 (p), C-170 (f), B-171 (p), A-171 (f), G-171 (p), F-171 (f), E-171 (p), D-171 (f), C-171 (p), B-172 (f), A-172 (p), G-172 (f), F-172 (p), E-172 (f), D-172 (p), C-172 (f), B-173 (p), A-173 (f), G-173 (p), F-173 (f), E-173 (p), D-173 (f), C-173 (p), B-174 (f), A-174 (p), G-174 (f), F-174 (p), E-174 (f), D-174 (p), C-174 (f), B-175 (p), A-175 (f), G-175 (p), F-175 (f), E-175 (p), D-175 (f), C-175 (p), B-176 (f), A-176 (p), G-176 (f), F-176 (p), E-176 (f), D-176 (p), C-176 (f), B-177 (p), A-177 (f), G-177 (p), F-177 (f), E-177 (p), D-177 (f), C-177 (p), B-178 (f), A-178 (p), G-178 (f), F-178 (p), E-178 (f), D-178 (p), C-178 (f), B-179 (p), A-179 (f), G-179 (p), F-179 (f), E-179 (p), D-179 (f), C-179 (p), B-180 (f), A-180 (p), G-180 (f), F-180 (p), E-180 (f), D-180 (p), C-180 (f), B-181 (p), A-181 (f), G-181 (p), F-181 (f), E-181 (p), D-181 (f), C-181 (p), B-182 (f), A-182 (p), G-182 (f), F-182 (p), E-182 (f), D-182 (p), C-182 (f), B-183 (p), A-183 (f), G-183 (p), F-183 (f), E-183 (p), D-183 (f), C-183 (p), B-184 (f), A-184 (p), G-184 (f), F-184 (p), E-184 (f), D-184 (p), C-184 (f), B-185 (p), A-185 (f), G-185 (p), F-185 (f), E-185 (p), D-185 (f), C-185 (p), B-186 (f), A-186 (p), G-186 (f), F-186 (p), E-186 (f), D-186 (p), C-186 (f), B-187 (p), A-187 (f), G-187 (p), F-187 (f), E-187 (p), D-187 (f), C-187 (p), B-188 (f), A-188 (p), G-188 (f), F-188 (p), E-188 (f), D-188 (p), C-188 (f), B-189 (p), A-189 (f), G-189 (p), F-189 (f), E-189 (p), D-189 (f), C-189 (p), B-190 (f), A-190 (p), G-190 (f), F-190 (p), E-190 (f), D-190 (p), C-190 (f), B-191 (p), A-191 (f), G-191 (p), F-191 (f), E-191 (p), D-191 (f), C-191 (p), B-192 (f), A-192 (p), G-192 (f), F-192 (p), E-192 (f), D-192 (p), C-192 (f), B-193 (p), A-193 (f), G-193 (p), F-193 (f), E-193 (p), D-193 (f), C-193 (p), B-194 (f), A-194 (p), G-194 (f), F-194 (p), E-194 (f), D-194 (p), C-194 (f), B-195 (p), A-195 (f), G-195 (p), F-195 (f), E-195 (p), D-195 (f), C-195 (p), B-196 (f), A-196 (p), G-196 (f), F-196 (p), E-196 (f), D-196 (p), C-196 (f), B-197 (p), A-197 (f), G-197 (p), F-197 (f), E-197 (p), D-197 (f), C-197 (p), B-198 (f), A-198 (p), G-198 (f), F-198 (p), E-198 (f), D-198 (p), C-198 (f), B-199 (p), A-199 (f), G-199 (p), F-199 (f), E-199 (p), D-199 (f), C-199 (p), B-200 (f), A-200 (p), G-200 (f), F-200 (p), E-200 (f), D-200 (p), C-200 (f), B-201 (p), A-201 (f), G-201 (p), F-201 (f), E-201 (p), D-201 (f), C-201 (p), B-202 (f), A-202 (p), G-202 (f), F-202 (p), E-202 (f), D-202 (p), C-202 (f), B-203 (p), A-203 (f), G-203 (p), F-203 (f), E-203 (p), D-203 (f), C-203 (p), B-204 (f), A-204 (p), G-204 (f), F-204 (p), E-204 (f), D-204 (p), C-204 (f), B-205 (p), A-205 (f), G-205 (p), F-205 (f), E-205 (p), D-205 (f), C-205 (p), B-206 (f), A-206 (p), G-206 (f), F-206 (p), E-206 (f), D-206 (p), C-206 (f), B-207 (p), A-207 (f), G-207 (p), F-207 (f), E-207 (p), D-207 (f), C-207 (p), B-208 (f), A-208 (p), G-208 (f), F-208 (p), E-208 (f), D-208 (p), C-208 (f), B-209 (p), A-209 (f), G-209 (p), F-209 (f), E-209 (p), D-209 (f), C-209 (p), B-210 (f), A-210 (p), G-210 (f), F-210 (p), E-210 (f), D-210 (p), C-210 (f), B-211 (p), A-211 (f), G-211 (p), F-211 (f), E-211 (p), D-211 (f), C-211 (p), B-212 (f), A-212 (p), G-212 (f), F-212 (p), E-212 (f), D-212 (p), C-212 (f), B-213 (p), A-213 (f), G-213 (p), F-213 (f), E-213 (p), D-213 (f), C-213 (p), B-214 (f), A-214 (p), G-214 (f), F-214 (p), E-214 (f), D-214 (p), C-214 (f), B-215 (p), A-215 (f), G-215 (p), F-215 (f), E-215 (p), D-215 (f), C-215 (p), B-216 (f), A-216 (p), G-216 (f), F-216 (p), E-

мелодической линии. Необходимо заинтересовать ученика построением фразы, объяснить характер ее движения.

Как на той горе

Santabile(Очень певуче, не затягивая) Русская народная песня

The musical score for 'Как на той горе' is in 2/4 time. The upper staff (treble clef) contains the melody, starting with a dynamic marking of *p* and later *mf*. The lower staff (bass clef) provides accompaniment with chords and moving lines. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A box labeled 'B' is placed under the first measure of the bass line.

Если мотив или мелодия, прозвучав в верхнем голосе, излагается в нижнем регистре как имитация, следует направить внимание ученика на осмысленное исполнение этого вторящего голоса, не превращая его в аккомпанемент:

Дударик

Moderato

Украинская народная песня

Обр. Н.Берковича

The musical score for 'Дударик' is in common time (C). The upper staff (treble clef) features a melody with a dynamic marking of *mp*. The lower staff (bass clef) has a more active accompaniment with a dynamic marking of *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A box labeled 'B' is placed under the first measure of the bass line.

При исполнении имитации на аккордеоне, где начальное изложение темы в нижнем голосе, а повторение темы в верхнем голосе на фоне длинного звука, необходимо сохранять фразировку темы, повторяя на более ярком темброво-динамическом уровне. Связность-расчлененность звуков оставлять те же, что и в начальном показе темы.

На горе-то калина

Русская народная песня

The musical score for 'На горе-то калина' is in 2/4 time. The upper staff (treble clef) contains the melody, starting with a dynamic marking of *mf* and later *f*. The lower staff (bass clef) provides accompaniment with chords and moving lines. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A box labeled 'B' is placed under the first measure of the bass line.

При исполнении темы в верхнем голосе с имитацией в нижнем, на фоне длинного звука, который очень хорошо слышен и может заглушать мелодию в нижнем голосе, необходима рельефная фразировка мелодии темы и яркость акцентов.

То не ветер ветку клонит

Русская народная песня

Largo (Шнюко)

Обр. А. Фляковского

Musical score for 'То не ветер ветку клонит' in 4/4 time, key of B-flat major. The score is in piano (p) and features a Largo tempo. The upper staff (treble clef) contains the main melody with a 'V' (Vento) marking at the beginning and various fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The lower staff (bass clef) provides accompaniment with a 'B' (Basso) marking and fingerings (2, 1, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5). The piece concludes with a fermata over the final notes.

Обязательно следует с первых лет учить ребенка работать по голосам, причем важно, чтобы он мог не только сыграть каждый голос отдельно, но и спеть его. Уже на таких простейших примерах следует ознакомить ученика с необходимыми приемами работы над полифонией. Важно также добиться, чтобы ученик услышал реальное сочетание двух голосов.

Пьеса

Andante

Д. Тюрк

Musical score for 'Пьеса' in 3/4 time, key of D major. The score is in mezzo-piano (mp) and features an Andante tempo. The upper staff (treble clef) contains the main melody with a 'V' (Vento) marking and fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1). The lower staff (bass clef) provides accompaniment with a 'B' (Basso) marking and fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1). The piece concludes with a fermata over the final notes.

Во сыром бору тропина

Русская народная песня

Musical score for 'Во сыром бору тропина' in 2/4 time, key of D major. The score is in piano (p) and features a 'Подвижно' (Allegretto) tempo. The upper staff (treble clef) contains the main melody with a 'V' (Vento) marking and fingerings (5, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 1). The lower staff (bass clef) provides accompaniment with a 'B' (Basso) marking and fingerings (2, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1). The piece concludes with a fermata over the final notes.

Полифонический материал для начинающих составляют также легкие обработки народных песен подголосочного склада. Полифонические пьесы подголосочного склада сравнительно легко воспринимаются и воспроизводятся даже начинающими учениками. Необходимо рассказать учащемуся, как исполнялись эти песни в народе:

начинал запевала (ведущий голос), затем подхватывал песню хор (подголоски), варьируя ту же мелодию.

Подголоски (второй голос или несколько голосов) не являются самостоятельными, они поддерживают, обогащают основной напев, являясь вариантами основного голоса, могут сливаться в унисон, в октаву.

Мы весняночку поем

Умеренно

Украинская народная песня

Musical score for 'Мы весняночку поем' (Moderato). The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a vocal line with various ornaments (V, 5, 3, 4, 2, 1) and a piano accompaniment. A boxed 'B' is located below the piano part in the first system.

Ивушка

Русская народная песня

Musical score for 'Ивушка' (Moderato). The score is in 4/4 time. It features a vocal line with ornaments (3, 5, 4, 5, 4) and a piano accompaniment with dynamic markings *p*, *mf*, and *p*. A boxed 'B' is located below the piano part in the first system.

Часто подголоски импровизационны, свободно варьируются, образуя самостоятельные, мелодически новые ритмические группы. Имитация мало характерна для русского народного многоголосия, но широко используется композиторами в полифонических обработках народных мелодий.

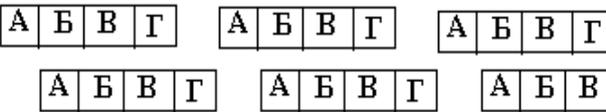
Ковыли

Lento (Протяжно)

С.Калужный

Musical score for 'Ковыли' (Lento, Protracted). The score is in 4/4 time. It features a vocal line with ornaments (V, 5, 4) and a piano accompaniment with dynamic markings *p* and *p*. A boxed 'B' is located below the piano part in the first system.

Вслед за освоением простой имитации и подголосочной полифонии, начинается работа над пьесами канонического склада. Самый простой вид имитационной полифонии - канон (от греческого – правило, образец), в котором все голоса исполняют одну и ту же тему, но не вместе, а вступая поочередно.

Разновидности канона	Схемы
Простой канон, в котором после окончания имитируемой темы каждый голос продолжается, но уже с новой мелодией.	
Бесконечный канон, в котором после окончания имитируемой темы в каждом из голосов начинается не новая мелодия, а опять та же тема от той же ноты.	
Каноническая секвенция – это бесконечный канон, где каждое повторение темы начинается от другой ноты (по принципу секвенции).	

В каноне имитация (риспоста) вступает с некоторым опозданием по отношению к теме (пропосты) и служит ей контрапунктом. Получается полифоническое сочетание двух одинаковых мелодий.

Канон

Andante cantabile (Спокойно, певуче) Ю. ЛИТОВКО



Для исполнения канонов можно сначала разобрать следующее упражнение:

Ритмический канон



Разделение многоголосной фактуры на отдельные ансамблевые партии – один из важных методических приемов в работе над полифонией. Играя с преподавателем в ансамбле попеременно обе партии, учащийся не только отчетливо ощущает самостоятельную жизнь каждой из них, но и слышит всю пьесу целиком в одновременном сочетании обоих голосов. Последнее чрезвычайно облегчает наиболее трудный этап работы – переход обеих партий в руки ученика, после предварительного запоминания им наизусть каждого голоса. Подобный способ освоения полифонических пьес значительно повышает интерес к ним, а главное – пробуждает в сознании учащихся живое, образное восприятие голосов.

Давайте петь канон

Четко

М.Щиглев



При исполнении канонов, где верхний голос (пропоста) изложен в правой клавиатуре, а каноническая имитация – в левой, необходимо выстраивать развитие мелодии и распределение меха по начальному голосу. Ввиду того, что верхний голос на аккордеоне звучит ярче, имитацию нижнего голоса можно узнать лишь по первым звукам, после

чего мелодическая узнаваемость во многом теряется, заглушается верхним ГОЛОСОМ.

Маленький канон

Умеренно

А.Гольденвейзер

VT

p

T

B

rit.

В этой напевно – грациозной пьеске А.Гольденвейзера «Маленький канон» авторские лиги указывают на чередование различных штрихов, при этом короткая лига в одном голосе совпадает с более длинной в другом, в чем и заключается основная трудность исполнения этой пьесы. Выделение протяжных звуков в одном голосе не должно нарушать ровности мелодии в другом. Преодоление технических трудностей возможно лишь при наличии отчетливого музыкального представления: ученик должен слышать два не одновременно развивающихся голоса. Необходимые способы работы: исполнение одного голоса учеником, а другого педагогом, пропевание одного голоса и одновременное исполнение на аккордеоне другого.

Канон

Умеренно

Л.Бетховен

T

T

B

При вступлении канонической имитации в верхнем голосе, более яркий регистр правой клавиатуры аккордеона позволяет придать ей новый,

контрастный динамический уровень. Вступивший голос становится ведущим, определяя дальнейшее развитие темы, выбор смены меха.

Канон

Con moto

К.Кунц

Во время паузы в верхнем голосе, мелодический оборот или звук нижнего голоса должны звучать более приглушенно, образуя тембро - динамический контраст между голосами.

Маленький канон

Lento(Медленно)

Н.Чайкин

В следующем каноне разные штрихи в контрапунктирующих голосах способствуют их хорошему различению на слух, но представляют сложность в исполнении. Синкопы обостряют ритм, делают полифонические голоса «разнометричными», что также помогает легко воспринимать их на слух. Для выделения синкопы бывает целесообразно чуть сократить по длительности предшествующий ей звук.

Andante (Не спеша)

Маленький канон

О.Мунтян

Для полифонического сочетания голосов естественны несовпадения начал и окончаний фраз, мотивов. Нередко логическая связность звуков внутри фразы одного голоса сопровождается перерывами звучания фраз, мотивов в другом голосе. Смена движения меха при одновременном расположении цезур в голосах производится по солирующему верхнему голосу. В этом случае смена меха внутри фразы в нижнем голосе не будет заметна.

КАНОН

Неторопливо, выразительно А. Николаев

В зависимости от характера и степени изменяющего имитирующего голоса различают следующие виды имитации:

- *имитация в прямом движении* – имитирующий голос воспроизводит мелодию начального без изменений;
- *имитация в обращении* – в изменении направления всех интервалов в мелодии на противоположное, при сохранении ритмического рисунка (зеркальное проведение);
- *имитация в увеличении* – когда каждая длительность мелодии укреплена, увеличена в 2 раза, реже в 3 раза;
- *имитация в уменьшении* аналогична имитации в увеличении;
- *имитация в возвратном движении* или *ракоходная*.

- *свободная имитация* – допускает ритмические, либо интервальные неточности при проведении имитирующего голоса.

Канон, как и имитация, может быть бесконечным, зеркальным, в увеличении, в уменьшении, точным или свободным.

Пять канонических имитаций на одну тему

Простой канон

Сдержанно Е.Дербенко

7

Канон в увеличении

Сдержанно

8

Имитация ракоходная

С движением

В

Имитация в обращении и увеличении

Певуче

Musical score for 'Имитация в обращении и увеличении'. The piece is in 2/2 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is characterized by slurs and fingerings (1-5). The bass line features a sequence of chords with fingerings 5, 3, 2, 2, 4, 4, 7, 3, 2. A boxed letter 'В' is placed below the first measure of the bass line. The piece concludes with a forte (*f*) dynamic.

Канон заключительный

Ритмично

Musical score for 'Канон заключительный'. The piece is in 2/2 time and begins with a forte (*f*) dynamic. The melody consists of rhythmic chords. The bass line features a sequence of chords with fingerings 5, 3, 2, 2, 4, 4, 7, 3, 2. A boxed letter 'В' is placed below the first measure of the bass line.

Continuation of the musical score for 'Канон заключительный'. The piece is in 2/2 time and begins with a forte (*f*) dynamic. The melody consists of rhythmic chords. The bass line features a sequence of chords with fingerings 5, 3, 2, 2, 4, 4, 7, 3, 2.

Некоторые каноны по изобретательности их сочинения воспринимаются как музыкальная шутка. В данном каноне, при повороте нот, от конца к началу нотная запись не изменяется:

Канон

Изящно

О.Больш

Musical score for 'Канон'. The piece is in 2/4 time and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is characterized by slurs and fingerings (1-5). The bass line features a sequence of chords with fingerings 5, 3, 2, 2, 4, 4, 7, 3, 2. A boxed letter 'В' is placed below the first measure of the bass line. The piece concludes with a forte (*f*) dynamic.

Обязательное прохождение пьес канонического плана позволит начать работу над произведениями контрастной полифонии (пьесы с двумя контрастирующими голосами). В большинстве из них основную по выразительности мелодию ведет верхний голос, которому противостоит самостоятельная, но интонационно менее, значительная линия баса. В такой полифонии обе темы хорошо прослушиваются (способы их отделения друг от друга через соотношения штрихов, цезур, посредством контрастов ударений и т.д.).

Значительное место в репертуаре начинающих аккордеонистов чаще всего занимают многочисленные пьесы танцевальных жанров, менуэты, буре, гавоты, полонезы старинных композиторов 17-18 веков, музыка предшественников и современников И.С.Баха – Генделя, Тюрка, Корелли, Пахельбеля, Муффата, Букстехуде и др. Здесь надо отметить огромное количество пьес, написанных западными и русскими композиторами.

А.Корелли «Сарабанда» – танец испанского происхождения, в медленном и плавном движении, размер $\frac{3}{4}$, тональность ре минор. Характер сарабанды печальный, выразительная мелодия исполняется легато, напоминает пение скрипки, нижний голос - неторопливый разговор.

Сарабанда

Largo А. Корелли

B ИЛИ Г

Г.Гендель «Чакона» - инструментальная пьеса торжественного характера в виде полифонических вариаций на повторяющуюся тему в басу. Особый характер музыки «задает тема» basso ostinato, изложенная вначале, построенная на поступенном движении вниз. Музыкальное развитие пьесы определяется верхним голосом, который варьируется и в сочетании с basso ostinato приводит к полифоническому взаимодействию голосов.

Чакона

Г.Ф.Гендель

Moderato

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and bass staff. The first system begins with a *mf* dynamic and the instruction *simile legato*. The second system starts with a *p* dynamic. The third system includes *mf* and *simile* markings. The notation is dense with sixteenth-note patterns and includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks like accents and slurs.

Кригер «Менуэт» - французский танец, популярный в Европе 17-18 века. Исполнялся мелкими шагами в умеренном темпе, размер $\frac{3}{4}$, тональность ля минор, имеет выразительный напевный характер. Композитор использует характерный для полифонии прием – длинные звуки в одном голосе заполняются более мелкими длительностями в другом. Когда голоса исполняются через октаву или через две, они очень хорошо прослушиваются.

Менуэт

И.Кригер

This system shows a single system of musical notation. The treble staff contains a melody with some slurs and accents, while the bass staff provides a simple accompaniment. A small box containing the letter 'B' is positioned below the first measure of the bass staff.



Исполнение двух голосов на различных мануалах создавало само собой, без каких-либо усилий исполнителя тембровый контраст между ними. При исполнении же этих пьес на аккордеоне необходимо позаботиться о различной окраске двух голосов. В контрастной полифонии соединены совершенно самостоятельные мелодии, противопоставленные друг другу по характеру, ритму и штрихам. Почти всегда основную мелодию, разнообразную по интонациям, ритму, штрихам, ведет верхний голос; нижний же голос проводит линию баса, более ровную и однообразную, лишь изредка включающую отдельные моменты имитации. Пьесы такого рода часто исполняются с различной артикуляцией двух голосов.

Рекомендуемые способы изучения пьесы контрастной полифонии:

- а) анализ взаимодействия голосов (значимость и роль каждого голоса);
- б) исполнение поочередно отрывков каждого из голосов с обязательным сохранением контраста между ними;
- в) игра двумя руками, позволяющая слушать всю вертикаль голосов: границы фраз, соотношение связанных и отдельных штрихов, длинные звуки, акценты;
- г) игра наизусть в темпе и характере, обязательное возвращение к медленному темпу для тщательного освоения текста.

Наилучшим педагогическим материалом для воспитания полифонического звукового мышления аккордеониста является клавирное наследие И.С.Баха. Первой ступенькой на пути к пониманию полифонии является широко известный сборник под названием «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах». Маленькие шедевры, вошедшие в «Нотную тетрадь», представляют собой в основном небольшие танцевальные пьесы (полонезы, менуэты, марши), отличающиеся необыкновенным богатством мелодий, ритмов, настроений.

Во времена И.С.Баха Менуэт был популярным, всеми любимым танцем. Его танцевали и на домашних праздниках, и во время торжественных дворцовых церемоний. В дальнейшем менуэт стал модным аристократическим танцем, который исполняли чопорные придворные в белых напудренных париках. Музыка отражала в своих мелодических оборотах плавность и важность поклонов, приседаний и реверансов.



В форме менуэта Бах выражал различные эмоциональные оттенки жизнерадостности, задумчивость и печаль. В некоторых менуэтах жанровые черты танцевальности значительно смягчены. Верхний голос любого из менуэтов отличается мелодической гибкостью, ритмическим разнообразием, чередованием различных штрихов. Нижний же голос обычно ведет хотя и самостоятельную по выразительности, но более сдержанную и плавную линию. Так возникает контраст между двумя голосами. Нижний голос в одних редакциях предлагается исполнить *legato*, в других - преимущественно *non legato*.

Менуэт

И.С.Бах

Менуэте d-moll написан в 2^x-частной форме, где певучее, выразительное звучание верхнего голоса напоминает пение скрипки, а тембр и регистр басового голоса приближается к звучанию виолончели. Тональный план пьесы: первая часть начинается в d-moll, а заканчивается в параллельном F-dur; вторая часть начинается в F-dur и заканчивается в d-moll. В первой части нижний голос состоит из двух, четко отделенных кадансом предложений, а первое предложение верхнего голоса распадается на две двухтактные фразы: первая фраза звучит более значительно и настойчиво, вторая носит более спокойный, как бы ответный характер.

Вторая часть менуэта d-moll представляет для учащегося большую трудность, связанную с изменением характера мелодического движения в первых четырех тактах за счет использования композитором приема скрытого двухголосия. Здесь музыке свойственна мягкая, по-женски грациозная танцевальность и кокетливость, отчасти придаваемая легким, непринужденным скачком в мелодии (a^2-f^1), отчасти – характерным ритмом на первой доле следующего такта (две шестнадцатые и восьмая). Преподавателю следует добиться от учащегося по возможности точного исполнения этих фраз. При скачке нижняя нота (f^1) не должна «выстреливать» (благо, что берется «сильным» первым пальцем), препятствуя естественному течению мелодии в верхнем голосе, поэтому ее следует взять «вверх» (на восходящем, «снимающем» движении руки), после чего рука очень быстро перемещается к следующему звуку (a^2), его взятие должно быть очень хорошо подготовленным. Этот звук важно научиться слушать как продолжение мелодии, для чего полезно поиграть ее без нижнего, прямо к ней не относящегося звука (f^1), исполняя вместо него паузу. Если и в этом случае ученик «набрасывается» на первую ноту из группы восьмых (а это вполне ожидаемо), можно попросить его брать на месте паузы повторяющийся звук a^2 . В таком варианте легче добиться цельности проведения мелодической линии, которая, будучи раз услышанной и осознанной учеником, впоследствии, при постепенном переходе к оригинальной баховской фактуре, будет направлять и подчинять себе его мышление. Ритмическая фигура, открывающая следующий такт (две шестнадцатые и восьмая) также достаточно часто исполняется учениками неверно, – с акцентом на восьмую. Исходя из предложенной трактовки первого предложения второй части Менуэта (игривая грациозность) «вопросо-ответная» структура этой части модифицируется в контраст образов: женский – мужской, легкий – более серьезный. Причем вступление второго (мужского) образа приходится на тот момент, когда первый (женский) еще продолжает танцевать (4-ый такт второй части, восходящая фигура восьмыми в левой руке). Следует отметить, что вторая часть Менуэта d-moll при исполнении уже не должна делиться на две половины, т.к. музыка, подхватываемая правой рукой в 5-ом такте, уже вступила тактом раньше. Из-за этой нерасчлененности

второй половины Менуэта и трудности поставленных в ней полифонических задач убедительное исполнение его учеником становится трудно достижимым. Может быть, поэтому следует начать знакомство ученика с «Нотной тетрадью Анны Магдалены Бах» с полифонически и структурно более простых пьес, таких, как «Волынка» или Менуэт G-dur.

Одной из основных задач, встающих на пути изучения контрастной полифонии, является работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса. Самостоятельность голосов – неперенная черта любого полифонического произведения. Поэтому так важно показать ученику на примере Менуэта d-moll, в чем именно проявляется эта самостоятельность:

1. в различном характере звучания голосов (инструментовка);
2. в разной, почти нигде не совпадающей фразировке (например, в тактах 1-4 верхний голос содержит две фразы, а нижний состоит из одного предложения, вторую часть составляют два образа, накрывающиеся друг на друга);
3. в несовпадении штрихов (legato и non legato);
4. в несовпадении кульминаций (например, в пятом-шестом тактах мелодия верхнего голоса поднимается и приходит к вершине, а нижний голос движется вниз и подъем к вершине совершает только в седьмом такте);
5. в разной ритмике (движение нижнего голоса четвертными и половинными длительностями контрастирует с подвижным ритмическим рисунком мелодии верхнего, состоящей почти сплошь из восьмых нот);
6. в несовпадении динамического развития (например, в такте четвертом второй части звучность нижнего голоса усиливается, а верхнего – уменьшается).

Тщательное изучение разнообразных по полифоническому складу пьес подготовит учащегося к более сложной и развернутой имитационной полифонии, в основе которой соотношение голосов в виде диалога тема-ответ.

Тема – главная мелодия, которая определяет характер произведения. Работа над первым изложением темы (фразировкой, динамикой, штрихами) – первый и основной элемент работы в имитационных произведениях. Ответ повторяет тему, но на другом динамическом и тембровом уровне. Противосложение – мелодия, продолжающая тему после вступления ответа и контрапунктирующая с ней. Она менее выразительна, чем мелодия темы.

В диалоге тема-ответ в горизонтали голосов необходимо умение переключать внимание в момент перехода с темы на ответ, который исполняется в новой динамической окраске, с повторением фразировки темы, без потери единой линии движения, а в вертикали (соединение ответа и противосложения) – взаимодействие всех голосов.

Диалоговые отношения тема-ответ являются основой таких полифонических форм, как инвенции, прелюдии, фугетты, фугато, фуги и др.

Фугато («вроде фуги») - фугообразно изложенный раздел другой формы (например, сонатного аллегро), близкий к экспозиции фуги. От фуги отличается значительно большей свободой формы. Часто служит для нагнетания напряжения в кульминациях.

Фугато

Не очень скоро А. ГЕДИКЕ

Фугетта - небольшая, несложная фуга. По-итальянски, буквально *fugetta* - маленькая фуга. Фугеттами обычно называют произведения, написанные в форме фуг, но небольшие по размеру и не заключающие в себе значительного развития. Самостоятельная пьеса или раздел в вариациях. Образцы её имеются в клавирных сочинениях И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Шумана (семь фортепианных миниатюр op. 126 Шуман озаглавил «Фугетты»).

Фугетта

(Energico) Д. Циполи
(1688-1736)



Инвенция (от лат. — «изобретение», «выдумка») — небольшая пьеса полифонического склада (Например, 2- и 3-голосные инвенции И. С. Баха). Не имеет особой специальной формы. Такие пьесы обычно основываются на имитационной технике, хотя в них часто встречаются и более сложные приемы, свойственные фуге.

Инвенция

А. ГЕДИКЕ





Развитие полноценного восприятия полифонии немислимо без музыки Баха, которая сочетает в себе черты как полифонического, так и гомофонно-гармонического мышления. По мысли композитора, двух- и трехголосные инвенции можно рассматривать не только как средство добиться певучей манеры игры, но и как своего рода упражнения для развития полифонической изобретательности музыканта. Надо отметить, что приём написания и жанр инвенций сохранился в музыке до наших дней.

Инвенция

И.С.Бах

Allegro

Очень распространены полифонические произведения, построенные на основе имитационного развития темы, приближаясь во многом к фуге, но отличаясь от нее тем, что:

- первое изложение темы может сопровождаться другим голосом;
- в многоголосной экспозиции ответ часто вступает в октаву или другой интервал;
- ответ не точно может повторять мелодию темы;
- не всегда развиты средние части, могут отсутствовать реприза, т.е. более свободны по изложению, чем фуги.

Дума

Медленно

Е.Евсеев



Являясь высшей формой полифонии, fuga вместила в себя все полифонические приемы простой и канонической имитации, все многообразие вертикального взаимодействия голосов. Фуга (лат.) – бег. В музыке этим термином определяют форму, основанную на единой музыкальной мысли, развертывающейся в нескольких голосах. Краткая, выразительная и легко узнаваемая при каждом своем появлении тема – основа фуги, ее главная мысль. В фуге всегда строго определенное количество голосов от начала до конца.

Двухголосная фуга

М.Глинка

Довольно скоро, торжественно

f не очень связно

First system of a piano score. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line with chords. Chords are labeled with the letter 'B'. A dynamic marking *f* is present in the second measure of the right hand.

Second system of a piano score. The right hand continues the melody. The left hand has a more complex bass line with fingerings (4, 2, 3, 2) and a dynamic marking *f*. The word "ослабляя" (diminuendo) is written above the second measure of the right hand. Chords are labeled with 'B'.

Third system of a piano score. Similar to the first system, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Chords are labeled with 'B'. A dynamic marking *f* is present in the second measure of the right hand.

Fourth system of a piano score. Similar to the second system, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The word "ослабляя" (diminuendo) is written above the second measure of the right hand. Fingerings (4, 2, 3, 2) are shown in the left hand. Chords are labeled with 'B'.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melody with a dynamic marking *f*. The left hand has a bass line with chords labeled 'B' and a dynamic marking *f*.

Sixth system of a piano score. The right hand continues the melody. The left hand has a bass line with fingerings (2, 4, 3, 4, 2, 3) and chords labeled 'B'.

Seventh system of a piano score. The right hand has a melody with accents. The left hand has a bass line with fingerings (3, 2, 4, 3, 2, 3) and chords labeled 'B'. The system ends with a double bar line and a fermata.

Большинство фуг имеет трёхчастное строение: экспозиция, средняя часть (называют разработкой) и реприза.

Строение фуги		
1 часть	2 часть	3 часть
экспозиция	разработка (развивающая)	реприза (заключительная)
Тема проводится поочередно в каждом голосе. Первое проведение темы - в основной тональности, ответ – в основной тональности или тональности доминанты.	Начинается с проведения темы в новой тональности. Тема проводится в разных голосах, в разных тональностях, в любой последовательности.	Тема звучит в основной тональности в разных голосах – по очереди или в стреттном проведении.

В фуге обычно 3-4 голоса. Иное количество голосов (2,5,6 и больше) встречается реже. В экспозиции тема последовательно проводится во всех голосах. Начинается экспозиция одногласно. После проведения темы (обычно протяженностью не более 4 тактов) в одном голосе ее повторяет другой, а в это время в первом голосе проводится противосложение. Имитация темы называется ответом. Между проведением темы могут быть короткие связки или целые построения с элементами тематического развития. Такие построения называются интермедиями.

Средняя часть фуги содержит ряд проведений темы в новых тональностях (т.е. не в тех, в которых проводятся темы в экспозиции). Начало репризы определяется по проведению темы в главной тональности.

Реприза в фугах в сравнении с экспозицией всегда изменена (для нее характерны сжатие темы, стреттные проведения темы, сокращение объема интермедий, уменьшение числа вступлений темы). Господствующей тональностью в репризе становится главная; возможные отклонения совершаются преимущественно в субдоминантовые тональности. В конце фуги обычно имеется заключение, реже – кода.

Содержание фуг различно. Они бывают серьезные и шуточные, скорбные и радостные, лирические и танцевальные. Различают фуги простые и сложные, в которых несколько тем. Наибольшее распространение получила форма простой фуги (одна тема, много раз повторяющаяся во всех голосах). Фуга с двумя темами называется «двойной», а с тремя – «тройной».

При работе над фугой необходима реализация всех ранее приобретенных знаний и игровых навыков, подготовивших исполнение

фуги: воспроизведение всей полифонической фактуры, выделение темы фуги и показа других мелодических линий, развертывания и охвата формы в целом, понимания музыкального содержания, владения техническим мастерством.

Часто большую трудность представляет выучивание фуги на память. Здесь на помощь опять должны прийти абсолютная ясность структуры сочинения, как в целом, так и в любых разделах, вычленение трудных для ученика построений. Надо разобрать каждый такой эпизод по голосам, может быть, выучить их по отдельности на память, играть различные сочетания голосов, постараться их запомнить и потом включить данное построение в целое (или в его более крупную часть). Следует иметь в виду, что приступать к специальному выучиванию на память можно только тогда, когда весь текст не только тщательно разобран, но в значительной мере и выучен.

Новой ступенькой в овладении полифонией является знакомство со сборником И.С.Баха «Маленькие прелюдии и фуги», благодаря которым можно усвоить важнейшие теоретические понятия в области полифонии: тема, противосложение, имитация, двойной контрапункт.

Прелюдия (лат. Praeludo – вступление) – инструментальная пьеса свободной формы, нередко служит вступлением к следующей за ней пьесе. Широкое распространение прелюдия получила в органной музыке XVII – XVIII вв. Здесь жанр прелюдии приобрёл чисто концертную яркость изложения. Во многих инструментальных сюитах XVII – XVIII вв. прелюдия выполняла роль вступительной пьесы. Особое значение приобрела она в качестве своеобразного вступления к фуге. Таковы прелюдии для органа И.С.Баха. В творчестве И. С. Баха сложился всемирно известный цикл «Прелюдий и фуг» под названием «Хорошо темперированный клавир».

Полифонический цикл – 2-частная композиция, состоящая из вступительной пьесы (прелюдии) и фуги, которые образуют единую полифоническую форму, построенную на контрасте.

При исполнении полифонического цикла требуется:

- 1.Играть каждую часть в точном темпе, с указанной динамикой;
- 2.Выдержать небольшую паузу между прелюдией и фугой, не убирая рук с клавиатур;
- 3.Соотнести динамическое звучание кульминаций цикла, зная, что основная кульминация находится в фуге;
- 4.Соотнести каденции полифонического цикла так, чтобы динамика, степень подчеркнутости звуков и замедления, продолжительность последнего аккорда значительно были в конце цикла, т.е. в фуге (например, будет логичным заключительный аккорд в фугах держать дольше, чем в прелюдиях, подчеркивая тем самым, наряду с другими приемами, свойственными завершению, окончание цикла).

Прелюдия и фугетта

С.Майкопар

p
leggiero e volante

sf

mf

mf

p
leggiero e volante

sf

First system of musical notation. The right hand plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand plays a simple bass line: C3, G2, F2, E2, D2, C2.

Second system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 1, 4, 2, 4, 1, 4, 2, 4, 1). The left hand continues the bass line. Dynamics include *mf*.

Third system of musical notation. The right hand continues with slurs and fingerings (2, 1, 5, 1, 4, 2, 1, 2, 2, 2). The left hand continues the bass line. Dynamics include *mf*.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 3, 4, 3, 4, 1, 4, 2, 1, 4). The left hand continues the bass line. Dynamics include *p* and the instruction *leggero e volante*.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with slurs and fingerings (1, 4, 2, 5, 2, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 5, 2, 2). The left hand continues the bass line. Dynamics include *sf*.

Sixth system of musical notation. The right hand plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand continues the bass line.

Seventh system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 1, 4, 2, 4, 1, 4, 2, 4, 1). The left hand continues the bass line. Dynamics include *mf*.

Eighth system of musical notation. The right hand continues with slurs and fingerings (2, 1, 5, 1, 4, 2, 1, 2, 2, 2). The left hand continues the bass line. Dynamics include *mf*.

First system of a musical score in 6/4 time, key of D major. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2). The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs.

Second system of the musical score, continuing the melodic and harmonic lines from the first system.

Third system of the musical score, concluding with a double bar line. It includes dynamic markings: *dim.*, *poco calando*, *pp*, and *pp*. Fingerings are indicated for the right hand, including a sequence of 1, 2, 3, 1, 2, 4, 3, 5, 1, 3, 8, 4. The time signature changes to 6/4.

Moderato

Fourth system of the musical score, marked *Moderato*. It begins with the dynamic marking *mf* *ess.* (espressivo). The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (5, 1, 4). The left hand has a bass line with slurs.

Fifth system of the musical score, featuring a melodic line in the right hand with slurs and fingerings (1, 2, 3) and a corresponding bass line in the left hand. A *dim.* marking is present.

Sixth system of the musical score, concluding with a double bar line. It includes dynamic markings *p* and *p*. Fingerings are indicated for the right hand: 1-4, 1, 3, 2, 1.

Таким образом, репертуар аккордеониста, включающий полифонические произведения, помогает развить интерес к полифонии, воспитывать полифоническое слышание и так называемое дифференцированное внимание, заключающееся в способности слышать произведение «по горизонтали», «по вертикали», позволяет достичь состояния, когда музыкальное обучение оптимально движет вперед музыкальное развитие.

Научиться не только играть, но и понимать то, что играешь – сложно. Исполнитель «сможет сделать музыку понятной только в том случае, если сам поймет ее содержание. Достичь этого можно лишь одним путем: научившись вслушиваться в музыку». (Баренбойм Д.)

Работа над полифоническими произведениями является важной областью исполнительского искусства на аккордеоне. Поэтому умение слышать полифоническую ткань, исполнять полифоническую музыку учащийся развивает и углубляет на всем протяжении обучения.

Условные обозначения и терминология

Условные обозначения

В		- вспомогательный ряд басовой клавиатуры	
В		- выборная клавиатура	
Б		- басовая клавиатура	
В	или	Б	- партию выборной клавиатуры возможно играть на басовой клавиатуре
V		- разжим меха	
П		- сжим меха	
T		- тема	

Агогика – небольшое отклонение от темпа (ускорение, замедление), вызываемые художественными намерениями исполнителя и допустимые в определенных пределах.

Аккордовый склад – многоголосная музыка, в которой голоса сливаются в единое, монолитное, ритмически однородное целое.

Аппликатура – расположение и порядок чередования пальцев при игре на музыкальном инструменте.

Артикуляция – звукопроизношение.

Бассо остинато – мелодическая фигура, настойчиво повторяющаяся в нижнем (басовом) голосе музыкального произведения при изменяющихся и варьирующихся верхних голосах.

Гармония – 1. Область выразительных средств в музыке, основанная на закономерном объединении тонов и созвучий в их последовательном движении. 2. Наука об использовании выразительных возможностей созвучий голосов (аккордов) и их последований для гармонизации мелодии, сочинения музыки и осознания строения музыкальной формы.

Гетерофония – совместное пение или игра мелодии в унисон с эпизодически возникающими элементами многоголосия.

Голосоведение – ведение голосов в многоголосной музыке.

Гомофония – вид многоголосной фактуры, в которой один голос (мелодия) главенствует, а остальные голоса аккомпанируют.

Имитация – подражание, приём изложения, состоящий в повторении каким-либо голосом мелодии, непосредственно перед тем прозвучавшей в другом голосе.

Инвенция (от лат. — «изобретение», «выдумка») — небольшая пьеса

полифонического склада (Например, 2- и 3-голосные инвенции И. С. Баха). Не имеет особой специальной формы. Такие пьесы обычно

основываются на имитационной технике, хотя в них часто встречаются и более сложные приемы, свойственные фуге.

Канон (от греч. – «норма», «правило») – полифоническая форма, основанная на имитации темы всеми голосами, причем вступление голосов происходит до окончания изложения темы, то есть тема накладывается сама на себя различными своими участками. (Например, дуэт Ленского и Онегина в сцене дуэли в опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин»). Интервал вступления второго голоса по времени исчисляется в количестве тактов или долей. Канон заканчивается общим кадансовым оборотом или постепенным «выключением» голосов.

Разновидности канона:

- *Бесконечный* – где конец мелодии непосредственно переходит в начало;
- *Обращённый* – с зеркальным строением темы;
- *Загадочный* – где исполнителям предлагалось распознать момент вступления имитирующих голосов.

В форме канона сочинялись как небольшие самостоятельные пьесы, так и отдельные эпизоды крупного музыкального произведения. Наиболее широко техника канона используется в сложных полифонических формах, например в фуге.

Каноническая имитация – вид имитации, в которой имитирующий голос систематически воспроизводит всё, что излагается в начальном голосе. Пропоста – голос, начинающий имитацию. Риспоста – имитирующий голос.

Каноническая секвенция – приём полифонического письма, совмещающий имитацию с подвижным контрапунктом. Каноническая секвенция первого разряда требует применения вертикально-подвижного контрапункта, второго – горизонтально-подвижного.

Кондукт – двух или трехголосное произведение светского или духовного содержания.

Контрапункт – (лат. “punctum contra punctum”) – нота против ноты. 1. Синоним термина полифония. 2. Один из мелодически самостоятельных голосов полифонического целого.

Подвижной контрапункт – вид сложного контрапункта в котором производное соединение получается в результате изменения интервалов между неизменяемыми голосами или изменения во времени вступления неизменяемых голосов.

Сложный контрапункт – соединение голосов, которое включает в себе возможность совместного звучания тех же самых неизменных голосов в каком-либо ином порядке.

Горизонтально-подвижной контрапункт – вид подвижного контрапункта, основанный на изменении времени вступления неизменяемых голосов.

Двойной контрапункт октавы – разновидность вертикально – подвижного контрапункта, в котором противоположная перестановка двух голосов происходит на интервалы, в сумме составляющие октаву.

Вертикально-подвижной контрапункт – вид подвижного контрапункта, основанный на изменении интервалов между неизменяемыми голосами.

Мадригал – это двух или трехголосное сочинение контрапунктического (иногда с имитациями) склада, нередко с инструментальным сопровождением, состоящее из двух-трех куплетов с единственным общим припевом.

Мелодия (от греч.- пение, песнь) - художественное осмысленное последовательное сочетание музыкальных звуков, воплощающее главные черты музыкального образа.

Менуэт (от фр.- маленькие шаги) – старинный французский танец народного происхождения трехдольного тактового размера, введенный в 17 веке при французском дворе. Первоначально представлял ряд церемонных движений в умеренном темпе. Включенный в инструментальную музыку менуэт приобрел более скорый темп и энергичный характер.

Мотет – это жанр многоголосной музыки, чаще трехголосное произведение на основе хорала или же народного, а иногда и специально сочиненного напева.

Органум - один из ранних видов полифонического 2-голосия (IX – XIII веков).

Первоначальное соединение – соединение в сложном контрапункте, звучащее впервые и сравниваемое затем с последующими его же вариантами.

Полифония – это тип многоголосия, основанный на сочетании и одновременном развитии нескольких самостоятельных мелодических голосов. В полифонии, в процессе её развития, сформировались и развились два стиля: строгий и свободный.

Имитационная полифония – разрабатывается одна и та же тема, переходящая из голоса в голос.

Подголосочная полифония – одновременное звучание основной мелодии и ее вариантов – подголосков.

Контрастная полифония – соединение двух и более мелодических линий самостоятельных в своем интонационном развитии.

Полифонические вариации (пассакалья, чакона), основанные на многократном проведении неизменной темы (например, пассакальи И.С.Баха, Генделя, 12-я прелюдия Шостаковича).

Полифонический склад – многоголосное изложение, построенное на совместном звучании контрастных мелодически развитых голосов.

Полифонические формы – формы, свойственные только полифонической музыке. Основными полифоническими формами являются: fuga, fugetta, fugato, канон, полифонические вариации.

Полифонический цикл – 2-частная композиция, состоящая из вступительной пьесы (прелюдии) и фуги, которые образуют единую полифоническую форму, построенную на контрасте.

Прелюдия (лат. Praeludo – вступление) – инструментальная пьеса свободной формы, нередко служившая вступлением к следующей за ней пьесе.

Производное соединение – последующие варианты первоначального соединения.

Противоположная перестановка голосов – вертикальные перестановки, ведущие к взаимному обмену голосов местами.

Сарабанда – старинный испанский танец в 3-дольном размере. Первоначально исполнялась только женщинами и носила подчеркнuto эмоциональный характер.

Фразировка – отчетливое выделение музыкальных фраз и других музыкальных структур при исполнении музыкального произведения.

Фуга – (от лат., итал. – «бег», «быстрое течение») – форма полифонического произведения, основанная на многократной имитации темы в разных голосах. Жанр фуги имеет большое значение как в инструментальных, так и в вокальных формах. Фуги могут представлять собой самостоятельные пьесы, сочетаться с прелюдией, токкатой и т.д., наконец, входить в состав большого произведения или цикла. **Фуга** – бег, движение. Многоголосное полифоническое произведение, которое строится на проведении одной темы во всех голосах.

Фугато – «вроде фуги». Не самостоятельная пьеса, а раздел произведения гомофонного склада (сонаты, симфонии, оперы). От фуги отличается значительно большей свободой формы. Часто служит для нагнетания напряжения в кульминациях.

Фугетта - небольшая, несложная фуга. По - итальянски, буквально fugetta - маленькая фуга. Фугеттами обычно называют произведения, написанные в форме фуг, но небольшие по размеру и не заключающие в себе значительного развития. Самостоятельная пьеса или раздел в вариациях. Образцы её имеются в клавирных сочинениях И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Шумана (семь фортепианных миниатюр op. 126 Шуман озаглавил «фугетты»).

Хорал – хоровое церковное песнопение возвышенного характера, как правило многоголосное.

Цезура – момент отчленения одного музыкального построения от другого, одной части произведения от другой.

Чакона – старинный испанский танец-песня в 3-дольном размере, исполнявшийся в живом темпе сопровождении кастаньет.

Список литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1971. -278с.
2. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – С-П.: Северный олень. 1994.
- 3.Брызгалин В. Первая полифоническая школа вып.1,2,3. – Курган: Мирнот,2001г.
- 4.Вайнер Б. Толковый словарик юного музыканта. – Ростов - на Дону: Феникс,2015.-80с.
- 5.Варфоломос А. Музыкальная грамота для баянистов и аккордеонистов вып.2.-Л.: Музгиз,1962.- 82с.
6. Гвоздев П. Принципы образования звука на баяне и его извлечения //Баян и баянисты: сб. статей вып. 1. – М.: Сов. композитор,1970.- 115с.
7. Гвоздев П. Работа баяниста над развитием техники// Баян и баянисты : сб. методических материалов. - М.: Сов.композитор,1970.149с.
8. Егоров Б. О некоторых акустических характеристиках процесса звукообразования на баяне// Баян и баянисты: сб. статей. Вып.5.-М.: Сов.композитор,1981.-133с.
- 9.Липс Ф. Искусство игры на баяне. – М.: Музыка ,1985.-143с.
- 10.Сурков А. Пособие для начального обучения игре на готово-выборном баяне. – М.: Сов.композитор,1979.- 94с.
- 11.Сурков А., Плетнев В. Переложение музыкальных произведений для готово-выборного баяна. – М.: Музыка, 1977.-152с.

Содержание

От составителя.....	2
Раздел первый. Историческое развитие полифонии.....	3
Раздел второй. Имитационная и неимитационная полифония.....	5
Раздел третий. Некоторые вопросы методики работы над полифонией.....	8
Раздел четвертый. Полифонические формы в репертуаре аккордеонистов	13
Раздел пятый. Условные обозначения и терминология.....	43
Список литературы.....	47