

Муниципальное бюджетное учреждение
Дополнительного образования
Детская школа искусств

Методическая разработка

**ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД ПОЛИФОНИЧЕСКИМИ
ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ
ОБУЧЕНИЯ АККОРДЕОНИСТА**

Преподаватель по классу аккордеон
Сульдина Татьяна Васильевна

г. Нефтеюганск
2023 г.

I. Введение

Начальные годы обучения в детской школе искусств оказывают глубокое воздействие на ученика, и период этот уже с давних времен справедливо считается решающим и самым ответственным этапом в формировании будущего музыканта. Именно в этот период воспитывается интерес и любовь к музыке, следовательно и к музыке полифонической.

Работа над *полифонией* является одной из наиболее сложных областей воспитания и обучения ребенка уже с младших классов. Изучение полифонической музыки не только активизирует одну из важнейших сторон восприятия музыкальной ткани – его многоплановость, но и успешно влияет на общее музыкальное развитие. Ведь с элементами полифонии ученик соприкасается и во многих произведениях гомофонно-гармонического склада.

Мелодии детских и народных песен в легчайшем одноголосном переложении для аккордеона – самый доходчивый по своему содержанию учебный материал для начинающих. В них учащийся знакомятся со всеми видами полифонического письма – *подголосочным*, *контрастным*, *имитационным* – и овладевают элементарными навыками исполнения двух, а затем трех контрастных голосов в легких полифонических произведениях разного характера.

Чтобы пьеса получилась действительно полифонической, ученику в первую очередь необходимо понять развитие и внутреннюю жизнь отдельных голосов. Одновременное звучание двух мелодических линий ученик должен слышать все время в ансамблевой игре с педагогом, которая дает возможность на каждом уроке прослушивать пьесу в целом. Ученикам с малоразвитым чувством ритма особенно рекомендуется учить пьесы, отмеченные, прежде всего ритмической характерностью.

С образцами полифонии контрастного типа ученик начинает знакомиться по пьесам “Нотной тетради Анны Магдалены Бах”, а в более

сложных произведениях “Маленькие прелюдии и фуги” мы находим произведения имитационного письма.

Для музыки эпохи барокко свойственна мелкая речевая артикуляция, так как она рельефнее вырисовывает каждый голос, служит решению проблемы цезур в полифонической ткани. Овладевая техникой мелкой речевой артикуляции, учащийся “обнаруживает” вполне естественную цезуру, дыхание, при этом музыкальная мысль во время смены меха не будет прервана. Для сохранения тембрового единства аккордеонист пользуется возможностью своего инструмента, подбором регистров.

Отсюда цель методической разработки заключается в определении путей изучения полифонического репертуара в младших классах по специальности аккордеон.

Достижение поставленной цели предполагает, решение следующих задач:

1. Разработать классификацию полифонических произведений по принципу «от простого к сложному», как основу учебного репертуара.
2. Предложить конкретные приемы и способы работы над полифоническими произведениями в младших классах аккордеона.
3. Воспитание в ученике способность воспринимать полифоническую музыку.

II. Виды полифонического письма и методы работы

с учащимися младших классов

С первого класса учащийся знакомится со всеми видами полифонического письма. Полифонический репертуар для начинающих составляет легкие полифонические обработки народных песен *подголосочного склада*, близкие и понятные детям по своему содержанию. Подголосочный склад характерен для русской, украинской, белорусской народных песен, которая обильно расцвечиваются народными певцами при коллективном исполнении. “Артельное пение” отличается свободным развитием основного напева, при котором мелодия как бы расщепляется на

отдельные ее варианты. Подголоски представляет собой мелодическое ответвление основного напева, которое углубляет выразительность песни.

Подголосочный склад отличается от контрастной полифонии тем, что подголосок в большинстве случаев не дорастает до значения второй темы – он представляет лишь вариант основного напева родственный ему по своему интонационному строю. С другой стороны, подголосочный склад отличается и от имитационной полифонии, для которой характерно одновременное вступление голосов с одной и той же темой.

Собирательница русских народных песен Е.Э. Линева характеризует особенности русского народного многоголосия: “Русская народная песня начинается обычно запевом или унисоном, который переходит в многоголосие и потом периодически, снова возвращается в унисон. Подголоски составляют отклонения от основной мелодии или, вернее, ее разработку. Они не служат аккомпанементом к основному мотиву как второстепенные голоса в современной музыке, но представляют как бы развитие основной идеи. Каждый подголосок, пропетый отдельно, дает понятие и главной мелодии, он есть вариант ее, по каждому подголоску можно узнать песню, но каждый подголосок имеет свой особый характер, вносит что-то свое новое в раскрытие содержания произведения”.

Педагог рассказывает о том, как исполнялись эти песни в народе: начинал песню запевала, затем ее подхватывал хор (“подголоски”) варьируя ту же мелодию. Знакомя ученика с подголосочной полифонией, можно использовать следующие пьесы: “Земелюшка-чернозем”, “Сад по горе расстилается”, “Выйди, выйди, Иваньку”, “Ах ты, зимушка-зима”². К примеру, песню “Ах ты, зимушка - зима” преподаватель предлагает исполнить “хоровым” способом. Разделив роли: ученик на уроке играет выученную дома партию запевалы, а педагог на другом аккордеоне

² Их можно найти в следующих сборниках:

- Сборник полифонических пьес для баяна детской музыкальной школы 1-3 классы / Сост. Самойлов Д., – М.,

Кифара, 1998.

- Хрестоматия школа игры на баяне / Сост. Акимов Ю.М., Советский композитор, 1983.

- Хрестоматия школы игры на аккордеоне / Сост. Мирек А.М., Советский композитор, 1970.

“изображает” хор, который подхватывает мелодию запева. Спустя два-три урока “подголоски” исполняет ученик и наглядно убеждается в том, что они обладают не меньшей самостоятельностью, чем мелодия запева.

Играя с педагогом в ансамбле попеременно обе партии, ученик 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 обоих 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. Оно-то и является основой эмоционального и осмысленного отношения к голосоведению. Подобным образом разучивается целый ряд других пьес подголосочного склада.

Контрастная полифония – это полифония, в которой голоса самостоятельны и каждый ведет свою линию. Знакомясь с контрастной полифонией можно использовать следующие пьесы: “Пушистая песенка Винни-Пуха” В. Цытович, “На горе стоит верба” русская народная песня, “Ежик” Д. Кабалевского¹. Работая над сочинениями гомофонно-гармонического склада надо после ознакомления с общим характером музыки и возникающими в связи с этим исполнительские задачи, вычленив различные элементы музыкальной ткани, поработать над ними отдельно, после соединить их вместе, добиваясь при соблюдении требуемого единства необходимого различия звучания. Особенно важно проследить линию сопровождения, так как внимание ученика нередко настолько поглощается исполнением ведущего мелодического голоса, что он уже не слышит фона.

Активное и заинтересованное отношение ученика к полифонической музыке всецело зависит от метода работы педагога, от его умения подвести ученика к отчетливо образному восприятию основных элементов полифонической музыки, присущих ей приемов, как, например, *имитации*.

¹ См. сб.: Акимов Ю. Школа игры на баяне. – М., Советский композитор, 1983. – С. 91, 135.

Вряд ли целесообразно знакомить первоклассника с этим термином. Важно, чтобы, безусловно, трудное для ребенка понятие было раскрыто на примере и явлениях, которые доступны и близки ему. Так, в русской народной песне “На зеленом лугу”, где первоначальный напев повторяется октавой выше, можно образно пояснить имитацию сравнением с таким знакомым и интересным для детей явлением, как эхо. Очень оживет восприятие имитации игра в ансамбле: изложение мелодии исполняет ученик, а ее имитацию (“эхо”) – педагог; затем наоборот. Особенно полезен такой прием, если имитация сопровождается мелодией в другом голосе, как в пьесе “Трубач и эхо” музыка Д. Кабалевского².

С первых шагов овладения полифонией ученика необходимо приучить к ясности поочередного вступления голосов, так и к четкости их проведения и окончания. В этом отношении очень полезен этюд *G-dur* Е. Гнесиной, где перед маленьким исполнителем должна быть поставлена задача: хорошо прослушать половинные ноты в обоих голосах в конце мотивов, не заглушать их вступающим голосом.



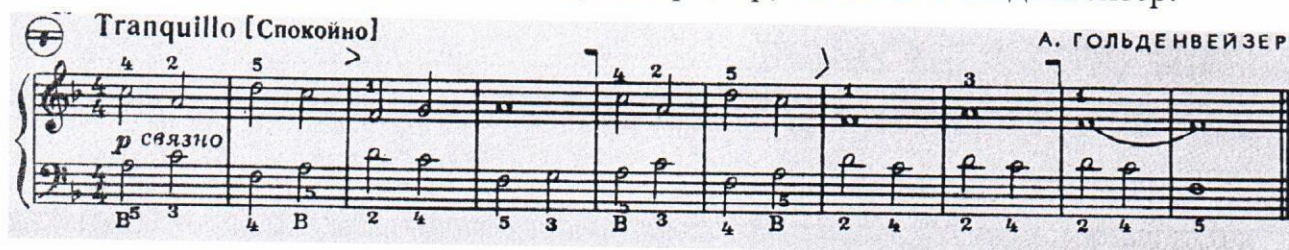
В Болгарской народной песне “Сон, приходи” и М. Черемухина “Маленькая сказочка”¹ необходимо обратить внимание на двухтактовые фразы: ученик должен уловить активное движение четвертных нот к кульминационной вершине, ее надо пропеть глубоко и значительно, а затем, мягко и плавно перевести его к следующему звуку.

² См. сб.: Бойцовой Г. Юный аккордеонист. II часть – М., 1996. – С. 60.

¹ См. сб.: Бойцовой Г. Юный аккордеонист II часть – М., 1996. – С. 60-61.

На каждом уроке совершенно обязательно добиваться контрастного динамического воплощения и различного тембра для каждого голоса. Играя, например упомянутые пьесы, можно верхний голос исполнять *forte*, а нижний – *piano*, подобие эхо. Важно, чтобы с самого начала работы над пьесой, когда ученик учит ее каждой рукой отдельно, он слышал на уроках не только сочетание двух голосов в ансамбле, но и их различную окраску.

Нельзя не сказать о той огромной роли в подготовке ученика к полифонии И.С. Баха, которую играют пьесы, так сказать, промежуточного склада. В них нет еще равноправных самостоятельных голосов, но мелодия резко контрастирует с партией сопровождения. Таковы Пьеса А. Гольденвейзера, Песенка А. Гольденвейзера, “Диалог” Б. Барток, “Русская песенка” Г. Чернов из сборника “Школа игры на аккордеоне” А. Мирек. Много подобных пьес в сборнике “Полифонические пьесы” 1-3 классы ДМШ (по общей редакцией Д. Самойлова). Например, Пьеса Б. Гольденвейзера.



Правая рука, ведущая мелодию, исполняет ее глубоким, певучим звуком, фразируя по два такта. Здесь важно добиться от ученика осознанного исполнения *legato*, плавного перехода, как бы “переливания” одного звука в другой, ни в коем случае не допуская формального исполнения штриха – механического “переступания” с клавиши на клавишу. Привить осмысленное отношение к *legato* – значит, прежде всего, научить слушать протяжность каждого звука. Сопровождение в левой руке – ровная, спокойная поступь половинной – исполняется другим штрихом *non legato* и с иной окраской звука: приглушенно, ровно, тихо, мягко, не перебивая интонационно выразительное движения верхнего, мелодического голоса. Тем самым познается контраст в звучании мелодии и сопровождения, что в

дальнейшем поможет ученику передать в музыке И.С. Баха динамическую контрастность полифонических голосов.

Кроме того, тут же вырабатывается осмысленное и выразительное исполнение штрихов, без чего, естественно, немислимо художественное исполнение пьес И.С. Баха.

Для освоения штриха “*legato*” можно использовать упражнение на соединение двух звуков на “*legato*” в прямом движении меха. В начальном периоде освоения упражнения рекомендуется динамический уровень в пределах “*piano*”, или “*mezzo-piano*”¹. №5.



Вслед за освоением простой *имитации* (повторение мотива в другом голосе) начинается работа над пьесами *канонического склада*, построенными на стреттной имитации, которая вступает до окончания имитируемой мелодии.

В пьесах такого рода имитируются уже не одна фраза или мотив, а все фразы и мотивы до конца произведения. Например: русская народная песня в канонической обработке “Со вьюном я хожу”¹.

Для преодоления новой полифонической трудности полезен следующий способ работы, предусматривающий три этапа.

Вначале пьеса переписывается и учится в простой имитации. Под первым мотивом песни в нижнем голосе проставляются паузы, а при имитации его в басу паузы выписываются в сопрано. Так же надлежит поступить со вторым мотивом и т.д. В таком облегченном “переложении” пьеса играется два-три урока.

¹ См. Учебное издание, А.В. Крупин, А.Н. Романов, Новое в теории и практике звукоизвлечения на баяне, Новосибирск, 2002.

¹ См. сб.: Полифонические пьесы для баяна ДМШ 1-3 класс / Сост. Самойлов Д. – М.: Кифара, 1998.



На следующем этапе “переложения” несколько усложняется: *мотивы переписываются уже в стреттной имитации*, причем в такте четвертом в сопрано обозначаются паузы. Аналогичным образом учится второй мотив и т.д.



Особенно хочется подчеркнуть значение *ансамблевого метода* работы над изучением полифонических произведений, который должен стать ведущим на начальном этапе обучения. Ансамбль, состоящий из ученика и преподавателя, помогает раскрыть, услышать важные моменты в работе над полифонией.

Его значение еще больше повышается на последнем, третьем этапе, когда весь нотный текст играется двумя исполнителями так, как он написан автором. И только после этого оба голоса могут быть переданы в руки ученика.

Необходимо подчеркнуть, что сам процесс переписывания полифонических произведений очень полезен: ученик быстрее привыкает к полифонической фактуре, лучше разбирается в ней, более ясно осознает мелодию каждого голоса, их соотношение по вертикали. При переписывании он видит и схватывает *внутренним слухом* и такую важную особенность полифонии, как несовпадение во времени одинаковых мотивов.

Эффективность данных упражнений возрастает во много раз, если их играть затем по слуху, от разных звуков и в разных регистрах (вместе с педагогом). В результате такой работы ученик отчетливо осознает

каноническое строение пьесы, вступление имитации, ее соотношение с той фразой, которая имитируется, и соединение окончания последней с новой фразой.

Так как стреттная имитация в полифонии И.С. Баха является очень важным средством развития, то педагог, заботящийся о перспективе дальнейшего полифонического образования ученика, не может не сделать на ней акцент.

Немало усилий в занятиях с начинающими потребуется от педагога на то, чтобы побороть формальное отношение учащихся к динамике, точнее – к *динамическим “оттенкам”*. Любое изменение силы звука ученик должен ощущать как естественную необходимость, вытекающую из развития музыкальной фразы, ее внутренней логики: усиление динамики, связанное с устремлением мелодии к кульминационному звуку фразы, ослабление звучности к концу ее, как в разговорной речи, и т.п. Ни в коем случае нельзя предлагать учащимся столь часто практикуемые педагогами задание – “выучить оттенки”, то есть обозначения динамики. Слово “оттенки” ученик, пожалуй, не должен даже и слышать, так как оно будет поддерживать в его сознании ложное представление о возможности “присоединения” динамики к заранее выученному нотному тексту.

Если ученик с первого класса получает правильные навыки и его воспитание осуществляется на живой музыке, а не в отрыве от нее, то и полифонический репертуар он воспринимает и исполняет осмысленно и содержательно.

III. Заключение

Очень важным, можно сказать переломным моментом в духовной жизни ребенка являются первые уроки. Святая обязанность педагога сделать их ярким и радостным событием. Это налагает на учителя большую ответственность, обуславливает необходимость серьезной подготовки к первой встрече со своим воспитанником, дабы безупречно выполнить свою трудную миссию: не только приобщить к музыке, но и увлечь ею.

Лучшей *путеводной нитью в мире музыки для ребенка является песня*. Именно она дает возможность педагогу заинтересовать ученика музыкой, найти с ним общий язык. В непринужденной, доверительной атмосфере, создаваемой преподавателем в классе, первоклассник охотно поет знакомые песни, с интересом слушает пьески, которые играет ему педагог, и угадывает их характер (веселый, грустный, торжественный и т.д.). Попутно ребенку следует объяснить, что звуки, как и слова, передают содержание, выражают разные чувства. Так постепенно накапливаются музыкальные впечатления. Исполняя и подбирая по слуху от разных звуков знакомые песенки, ребенок пробует, записывает их на нотном стане, изучая нотную азбуку на живом звучании песенных мелодий.

Мелодии *детских и народных песен* в легчайшем одноголосном переложении для аккордеона – самый доходчивый по своему содержанию учебный материал для начинающих. Но уже здесь (как и в дальнейшем) тщательный подбор художественных образцов имеет огромное значение для музыкальных успехов ученика: музыкальные примеры следует выбирать простые, но содержательные, отличающиеся яркой интонационной выразительностью, с четко выраженной кульминацией. Затем постепенно привлекаются и чисто инструментальные мелодии. Таким образом, в центр внимания ученика ставится мелодия, которую он сначала выразительно поет, а затем учится так же выразительно “петь” с аккордеоном. Немаловажным достоинством педагога является умение ярко и образно раскрыть характер пьесы, чтобы вызвать в ученике живую, эмоциональную реакцию, разбудить его фантазию и творческое воображение.

Например, можно придумать, какую-либо словесную иллюстрацию на тему, близкую содержанию пьесы (или текста изучаемой песни), связывая ее одновременно с тем, что входит в круг интересов ученика, или рассказа что-то о композиторе. Учеников, любящих рисовать, можно попросить отразить содержание данной пьески в рисунке¹ (танцевальную пьесу – в танце,

ритмически острую, маршеобразную – в движении и т.д.). Самостоятельное определение учеником характера пьесы должно стать предметом постоянной работы педагога. Для развития этой способности следует систематически к каждому уроку давать соответствующее задание. Без такого навыка ученику позднее очень трудно будет войти в мир сложной *полифонической музыки* и понять ее своеобразный язык.

Выразительное и певучее исполнение одноголосных песен-мелодий в дальнейшем переносится на сочетание двух таких же мелодий в легких полифонических пьесках. В естественности этого перехода – залог сохранения интереса к полифонии в будущем.

Исполнение полифонических произведений требует развития внутреннего слуха. Внутренний слух помогает раскрытию музыкального образа, проникновению в него, созданию исполнительского плана произведения и охвату его в целом. Внутренний слух исполнителя, его музыкальное мышление обусловлено, прежде всего, широтой музыкального и общего кругозора. Развитие музыкального мышления, способность произвольного внутреннего слышания должно быть одним из постоянных методов работы с учащимися. Музыкальное мышление, как и общее мышление, воспитывается, изменяется под влиянием внешних условий.

При изучении полифонического репертуара, педагог постоянно должен привлекать к участию в работе активное мышление ученика: от восприятия нотной записи и формирования музыкально-слуховых представлений к раскрытию ее образов в понятиях, осознания формы произведения, а затем к воспроизведению его звучанию. Этот процесс связывается с внутренним слышанием звучания всех элементов музыкальной ткани, с активной работой слуха, формулирующей музыкально-слуховое представление.

Переход от одноголосных мелодий к двухголосным, является важной вехой в музыкальном развитии ребенка, должен осуществляться с исключительной постепенностью при достаточно прочном закреплении пройденного материала.

Список литературы

1. Алексеев Ф.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Изд. 3-е, доп., - М.: Музыка, 1978. – 288 с.
2. Баренбойм Л. Путь к музицированию. – Л.: Советский композитор, 1973, - 269 с.
3. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика: Учеб пособие Ч.1., - М.: Гос. муз. издательство, 1937. – 216 с.
4. Баян и баянисты. Сб. ст. Вып.4; Сост. и общ ред. Ю. Акимова. – М.: сов.композитор, 1978. – 116 с.
5. Беркман Т.Л. Индивидуальное обучение музыке. – М.: Просвещение, 1964. – 219 с.
6. Беркман Т.Л. Обучение музыке в школе. – М.: Академия Педагогических наук, 1958. – 66 с.
7. Браудо И. Артикуляция. – Л., 1961.
8. Браудо И.А. Об органной и клавирной музыке / Общ.ред. М. Друскина / - Л.: Музыка, 1976. – 152 с.
9. Вопросы методики преподавания в детской музыкальной школе: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. А.А. Тудоровский. – М.,Л.: Музыка, 1965. – 120 с.: нот.
10. Вопросы музыкальной педагогики: Сб.ст. Вып.2-7 / Ред.-сост. В.И. Руденко. – М.: Музыка, 1980 – 1986.
11. Вопросы фортепианной педагогики: Сб.ст. Вып. 3 / Ред.: В. Натансон. – М.: Музыка, 1971. – 333 с.
12. Воспитание музыкального слуха: Метод. пособие. Вып.2 / Сост. А. Агажанов. – М.: Музыка, 1985. – 120 с.: нот.
19. Завьялов В.Р. Баян и вопросы педагогики. Методическое пособие / В.Р. Завьялов. – М.: Музыка, 1971. – 56 с.
20. Карпова Е. Ф. Анализ в процессе полифонических произведений // Музыкальное развитие в процессе обучения. Вып. 1. – Саратов: Саратовский гос. педагогический институт, 1976. – С. 14-20.
21. Крупин А.В., Романов А.Н. Новое в теории и практике звукоизвлечения на баяне: Учеб. изд. – Новосибирск: Классика – А, 2002. – 56 с., нот.
22. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. – М.: Кифара, 2002. – 182 с., нот.
23. Музыкальное развитие в процессе обучения. Вып.1. – Саратов: Саратовский гос. педагогический институт, 1976. – 65 с.
24. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1958.
25. Оськина С.Е. Внутренний музыкальный слух. – М.: Музыка, 1977. – 72 с.: нот. – (В помощь педагогу – музыканту).

26. Подуровский В.М., Сулова Н.В. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности: Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2001. – 320 с.
27. Полифоническая музыка. Вопросы анализа: Сб. тр. Вып. 75 / Гос. Муз.-пед. Ин-т им. Гнесеных. – М.: 1984. – 175 с.
28. Щапов А.П. Фортепианная педагогика: Методич. пособие. – М.: Советская Россия, 1960. – 172 с.
29. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище – М.: Классика – XXI, 2002. – 176 с.: ил.

Нотная литература.

1. Аккордеон: Ансамбли 1-3 классы ДМШ / Сост. и исполнит. ред. В. Мотова и Г. Шахова. – М.: Кифара, 1998. – 168 с.
2. Бойцова Г. Юный аккордеонист: II ч. - М.: Музыка, 1996. – С. 57-62.
3. Лушников В. Школа игры на аккордеоне. – М.: Советский композитор, 1991. – С. 60.
4. Полифонические пьесы для баяна ДМШ 1-3 класса: Сб. / Сост. Д. Самойлов. – М.: Кифара, 1998.
5. Хрестоматия школы игра на баяне / Сост. Ю. Акимов, - М.: Советский композитор, 1983. – С. 86-93, 135.
6. Хрестоматия школы игры на аккордеоне / Сост. А. Мирек. – М.: Советский композитор, 1970. – С. 36, 38, 44, 52, 59, 71-72.