

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного
образования «Детская музыкальная школа №9» г. Саратов

Черненко Юлия Константиновна
«Развитие полифонического мышления
аккордеонистов ДМШ»
Методическая разработка

2018 г.

РЕЦЕНЗИЯ
на методическую разработку
«Развитие полифонического мышления аккордеонистов ДМШ»,
преподавателя МБУДО ДМШ № 9 г. Саратова
Черненко Юлии Константиновны

Методическая разработка Ю.К. Черненко является обобщением практического опыта работы автора в классе аккордеона ДМШ. В работе четко определены цель и задачи, налицо хорошая методологическая база, изучено достаточное количество специальной литературы по данной проблеме.

Актуальность разработки обусловлена тем, что воспитание полифонического мышления – одна из наиболее сложных задач развития юного музыканта, важнейший компонент музыкального мышления. Овладение полифонией открывает дорогу дальнейшему профессиональному росту учащегося, расширяет спектр его практических навыков.

Безусловным достоинством работы является ее основательность и тщательность. Налицо вдумчивое, заинтересованное отношение к изучаемой проблеме, умение выделить наиболее существенное, понимание закономерностей процесса обучения. Автор не ограничивается констатацией известных фактов, а интерпретирует их с практических позиций, рассматривает в современном контексте.

Методическая разработка логично выстроена, содержание раскрыто в полном объеме и может быть рекомендована к использованию в учебной работе с учащимися по классу аккордеона ДМШ.

Рецензент:

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории
исполнительского искусства
и музыкальной педагогики
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова



А.Е. Лебедев



СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I: ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ И УСЛОВИЯ ЕГО РАЗВИТИЯ В КЛАССЕ АККОРДЕОНА	
1.1.Понятие «полифоническое мышление».....	6
1.2.Некоторые проблемы музыкально исполнительского развития учащихся.....	9
ГЛАВА II: РАЗВИТИЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У УЧАЩИХСЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЛИФОНИИ И.С.БАХА).	
2.1.Знакомство с полифонией на начальном этапе обучения.....	12
2.2.Работа над интонированием темы, межмотивная и внутримотивная артикуляция, скрытое двухголосие на материале «Маленьких прелюдий» и «Инвенций».....	22
2.3.Способы работы над полифонией на примере трехголосной фуги C-dur Г.Ф. Генделя.....	29
Заключение.....	32
Список используемой литературы.....	35

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Полифония - вид многоголосия, основанный на одновременном сочетании двух и более мелодических линий. Буквально греческий термин «полифония» переводится как многоголосие. Художественно-образное восприятие полифонической фактуры можно определить выражением - ансамбль мелодий.

«Полифонией называется закономерное соединение нескольких одновременно звучащих мелодий, каждая из которых имеет самостоятельное и притом равное с другими выразительное значение» - такое определение дает музыковед А.Н. Должанский. В ходе теоретического анализа музыкального произведения происходит активизация мыслительного процесса, которая опирается на метод проблемно - развивающего обучения. «Мышление, его активность начинается с проблемы», – утверждает психолог С.Л. Рубинштейн [Волювач, Е. В. Формирование мотивации обучения младших школьников в классе фортепиано [Электронный ресурс]: Автореферат дисс. канд. пед. наук: 13.00.02. / Е. В. Волювач. – Краснодар: РГБ, 2005. с.122]. Начальным моментом мыслительного процесса является проблемная ситуация. Мыслить человек начинает тогда, когда у него появляется потребность что-либо понять. Мышление всегда начинается с проблемы или вопроса, с недоумения, с удивления или противоречия.

Историческое развитие полифонического мышления определяет становление и развитие музыкального и гомофонно – гармонического складов, взаимодействие их как противоположностей в диалектическом единстве и интеграцию их в сложное многоголосие. Утрированное развитие одного склада за счёт другого отрицательно сказывается на музыке и ее доступности слушателю. Исходя из этого, можно утверждать, что обучение музыке обязательно должно включать в себя и полифонический, и гомофонно-гармонический типы многоголосия: один нельзя понять в отрыве от другого; без усвоения обоих полноценное восприятие многоголосной музыки невозможно.

Но роль полифонии и гармонии в истории музыки не одинакова: полифония была своего рода «катализатором» развития музыкального сознания, становления сложной музыкальной фактуры, и она исторически приобрела больший «развивающий потенциал». И этого нельзя не учесть в музыкальном воспитании и обучении детей и юношества.

Понятие полифония, полифоничность в широком смысле отображают общее свойство сложного многоголосия, к которому принадлежит большая часть музыкальных произведений. Восприятие их требует гораздо более развитых способностей, чем произведения чисто полифонические или гомофонно-гармонические. Умение слышать

простейшее многоголосие – необходимое условие формирования полноценного восприятия сложного многоголосия.

Полифония не только один из древнейших музыкальных складов в народном и профессиональном искусстве, это особый тип музыкального мышления, отличающийся технической сложностью, органичностью соединения рационального и эмоционального, разнообразием приёмов и форм.

Воспитывает слух, учит звуковому разнообразию, навыкам игры легато, готовит к исполнению произведений любых жанров.

Воспитание полифонического мышления, полифонического слуха, то есть способности расчленено, дифференцированно воспринимать (слышать) и воспроизводить на инструменте несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий – один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания.

Значительную часть педагогического репертуара аккордеонистов занимают транскрипции лучших образцов классического наследия. Закономерность данного явления обосновывается отсутствием достаточного количества оригинальных произведений для аккордеона, а также стремлением исполнителей приобщиться к вершинным достижениям музыкального академического искусства. Кроме того, исполнение произведений композиторов XVIII–XIX веков выполняют «огромную воспитательную функцию». Убеждение профессора РАМ им. Гнесиных Ф.Р. Липса о невозможности достижения высоких результатов в формировании сознания, мышления, культуры баяниста «без усвоения классического наследия» весьма актуально и применимо в сфере аккордеонной педагогики.

Ученые, выдающиеся исполнители и музыканты-практики единодушно утверждают, что с позиций музыкально-педагогической теории, исполнительских тенденций прошлого и настоящего каждому известному артисту-музыканту свойственен полифонический склад мышления. Именно этот вид музыкального мышления позволяет исполнителю органично воспринимать архитектуру произведений, в том числе слышать и осознавать закономерности линейной структуры полифонических сочинений.

«Ключом» к исполнительскому мастерству аккордеониста считается полифоническая техника. «Ничто так не воспитывает слуха, звукового разнообразия, легато, пластичности, как полифония», — отмечал Г. Г. Нейгауз. Полифония — одно из важных средств музыкальной композиции и художественной выразительности. Понимание исполнителем элементов музыкальной ткани на основе полифонического

мышления имеет принципиальное значение и обретает особую профессиональную функцию в творческой деятельности музыканта.

Исполнительское прочтение полифонических произведений и методика работы над ними освещены в работах А. Д. Алексеева, Э. Бодки, И. А. Браудо, В. П. Власова, В. И. Голубничего, В. А. Семёнова, М. И. Имханицкого, Н. П. Калининой, Н. А. Любомудровой, В. А. Максимова, Я. И. Мильштейна, И. С. Рабиновича, Л. И. Ройзмана, В. В. Ушинина, М. Э. Фейгина, С. Е. Фейнберга, Н. П. Цивинской, Г. М. Цыпина, А. П. Щапова.

В современной педагогике накоплен существенный материал, связанный с проблемами музыкального и полифонического мышления. Однако практика показывает, что в настоящее время работа в области полифонического развития начинающих аккордеонистов младшего возраста ведется недостаточно целенаправленно. Существует острая необходимость доступного, систематизированного репертуара, на основе которого возможно эффективное формирование полифонического мышления. Изучение полифонического репертуара ведется формально, без системы. Специфика профессиональной подготовки аккордеониста заключается в том, что, в силу традиционной практики начального обучения на инструменте с системой готовых аккордов, формирование интонационного мышления исполнителей основывается на вертикальном, а не горизонтальном мышлении. Это вызывает совершенно недостаточное внимание педагогов и учащихся к внутреннему движению голосов, зачастую скрытых за чередованием трезвучий и септаккордов аккомпанемента. Отсюда проистекает непонимание и не владение самой сущностью полифонической техники музыкального исполнительства. Важность данной проблемы послужила стимулом к разработке настоящей темы.

Цель данной работы состоит в разработке методики формирования полифонического мышления учащегося-аккордеониста на начальном этапе обучения.

Для достижения поставленной цели предполагается решить следующие задачи:

- 1) раскрыть проблемы, связанные с формированием полифонического мышления начинающих аккордеонистов;
- 2) определить и обосновать основные принципы работы с начинающими;
- 3) обозначить влияние художественных и литературных образных характеристик, на эффективность процесса освоения учеником полифонических произведений;

1. ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ И УСЛОВИЯ ЕГО РАЗВИТИЯ В КЛАССЕ АККОРДЕОНА

1.1. Понятие «полифоническое мышление»

Главная цель изучения полифонических произведений – развитие музыкального мышления учащегося. «Мышление - есть внутренняя речь». [Блонский, П.П. Память и мышление [Текст] / П. П. Блонский. – 2-е изд. – М.: ЛКИ, 2001. – 288 с.] Полифоничность мышления – один из основных показателей мастерства музыканта.

Термин «полифоническое мышление» достаточно распространен, но означает ли он только знания, структуру произведения, определение тем, противосложения, приемов полифонического развития или нечто другое? Все перечисленные знания важны для исполнителя, их изучением занимаются на теоретических занятиях, но полифоническое мышление музыканта – это, прежде всего, умение слышать в своём представлении параллельное звучание двух или нескольких голосов.

Для того чтобы создать мысленный образ полифонического произведения, необходимо развить целый комплекс слуховых и двигательных ощущений. Наиболее важные из них следующие:

ощущение расчлененности в произнесении каждого голоса одновременно с объединением мотивов во фразы и предложения;

ощущение точного совпадения голосов по пульсации с одновременным сохранением тембральной окраски каждого;

ощущение целостности произведения, проявляющееся в единстве темпо-ритмического и динамического планов, логике соотношения частей. «Полифоническое мышление – способность воспринимать мир и его явления одновременно с нескольких, порой противоречивых или парадоксальных, точек зрения. Иными словами, для индивида мыслить полифонически – значит Видеть мир как если бы его Видел не один, а несколько человек с различным мироощущением. Таким образом, полифоническое мышление дает возможность выхода за пределы привычного мировосприятия и мировоззрения, а также постоянного расширения восприятия и многогранного, «полифонического» проживания реальности. Полифоническое мышление характеризуется наличием как вербальной, так и невербальной составляющих, что позволяет проявлять и актуализировать смыслы и содержания из состояний не знания и отсутствия вербализуемой информации. Невербальная составляющая Полифонического мышления проявляется через так называемое «знание через присутствие». Отличительными чертами полифонического мышления являются постоянно углубляющиеся самонастройка, самораскрытие и

саморазвитие. Одним из основных инструментов полифонического мышления является Животворческая Наука». [П. Руднев, Словарь культуры XX века]

Полифоническое мышление – это способность дифференцированно и целостно представлять себе одновременное развитие нескольких мелодических линий, музыкальных тем, а шире – параллельное развитие нескольких фактурных пластов, образующих вместе звуковое единство, в том числе политональное, полиладовое, полигармоническое, полиритмическое, политембровое.

Основу полифонического мышления составляет слуховое восприятие. Но функция собственно слуха не столь велика, как это может показаться. Слух лишь добывает звуковую информацию, которая с большими или меньшими потерями обрабатывается музыкальным мышлением, в процессе которого исполнитель оперирует слуховыми представлениями. Работоспособность слуха в большой степени зависит от обратного воздействия на него мышления: слух тоньше, дифференцированнее слышит, если высоко развиты мыслительные потребности, если исполнитель знает, как играть и на что следует направлять слуховое внимание. Исполнитель может услышать, воспринять полифоническое произведение лишь при наличии у него развитого полифонического мышления. Новизна такого мышления заключается в труднейшей задаче одновременного, глубоко осознанного контроля всей фактуры как по вертикали, так и по горизонтали. В этом случае исполнитель должен, казалось бы, «объять необъятное», - показать и раскрыть одновременно и контраст, и единство голосов, составляющих самую сущность полифонии: контраст, носителями которого являются горизонтальные свойства ткани, и единство, носителями которого являются вертикальные свойства этой же ткани.

Учитывая сложность выполнения исполнительских задач, специфических особенностей звукоизвлечения на аккордеоне, хорошо понимая артикуляционные средства, которыми располагает инструмент, нужно соответственно развивать комплекс слуховых, аналитических и двигательных навыков учащихся.

Недостаточное осознание значения полифонического слуха, в сложной структуре широко понимаемого гармонического слуха, отсутствие в повседневной учебной практике самого термина «полифонический слух», стремление развивать музыкальный слух преимущественно на материале гомофонно – гармонической музыки и сложного многоголосия – все это серьезно затрудняет работу по формированию музыкального восприятия учащихся.

Восприятие музыки является действительно музыкальным лишь при условии, что образное мышление слушателя раскрывает, познает логику художественной формы и идейно-эстетического содержания музыкальных образов. Музыкальная логика, мышление

придают переживанию ту особую направленность, тот высокий уровень художественных эмоций, который делает их «умными эмоциями».

Любое восприятие связано с мышлением. Музыкальное восприятие нерасторжимо связано с музыкально-образным мышлением, в результате которого осознаётся и осваивается музыкальный образ произведения. Благодаря способности музыкального мышления создаются обобщенные образы структурных единиц музыки, её форм, жанров, складов. В процессе многократного восприятия полифонических произведений запечатлеваются не только их конкретные образы, но, что особенно важно, складываются обобщенные представления о полифонических комплексах формообразования, о полифонии как специфическом складе музыки и, наконец, о полифоничности как свойстве многоголосия. В выработке таких эталонов, «программ» и заключается, на наш взгляд, одна из специфических особенностей музыкального мышления.

Полифоническое мышление проявляется в способности дифференцированно – целостно представлять одновременное развитие нескольких мелодических линий, музыкальных тем, а шире – и параллельное развитие нескольких фактурных пластов с их политональным, полиладовым, полигармоническим, полиритмическим, политембровым и т.д. богатством.

«Основа полифонического мышления - слуховая перцепция. Но функция собственно слуха не столь велика, как принято думать. Слух лишь добывает звуковую информацию, которая с большими или меньшими потерями (ибо не все слышится, фиксируется в памяти) обрабатывается музыкальным мышлением, при котором слушатель оперируется слуховыми представлениями. «Работоспособность» слуха в большей степени зависит от обратного воздействия на него мышления: слух тоньше, дифференцированнее слышит, если высоко развиты мыслительные «потребности», если слушатель знает как слушать, на что следует направить слуховое внимание.» [с.17, З. Ринкявичюс «Воспринимают ли дети полифонию?», 1979]

Полифоническое мышление и интеллектуальные чувства в этом процессе – очень важные стороны музыкального восприятия. Вероятно, полифонические формы особо пригодны для развития у школьников музыкально – мыслительной деятельности и связанных с ней познавательных интересов и эмоций.

Однако в процессе руководства развитием восприимчивых способностей учащихся очень важно обеспечивать правильное соотношение музыкально – мыслительной деятельности детей с эмоциональными реакциями на полифоническую музыку. Недооценка этой стороны рождает рассудочное отношение, сухой рационализм,

столь пагубно действующий на восприятие всякого искусства, особенно музыки. «За фугой может спрятаться пустейшая голова», - говорил Р. Шуман. Эмоционально выхолощенные произведения чисто конструктивного толка не могут быть использованы в музыкальном обучении, ибо это противоречит эстетической сущности музыки как вида искусства, воздействующего на слушателя прежде всего эмоционально – эстетическим содержанием.

Огромную роль в восприятии полифонии, как и в восприятии вообще играет память. Запоминанию способствует яркость и выразительность тематического материала, его структурная простота. Эффективность запоминания повышают различные вспомогательные средства. Однако важнейшим фактором запоминания является эмоциональное начало, закрепление воспринимаемых музыкальных образов путем их переживания (и вслед за тем – осознание).

1.2 Некоторые проблемы музыкально исполнительского развития учащихся

Общеизвестны трудности начального периода обучения игре на аккордеоне. координацией рук вынуждают педагогов уделять этим проблемам максимум внимания, оставляя до поры до времени в стороне вопросы разностороннего музыкального воспитания начинающего, формирование основ его художественного мышления.

Это, конечно, не проходит бесследно для последующего музыкально-исполнительского развития учащихся. Успешно справляясь с технической стороной, они нередко обнаруживают беспомощность в главном – плохо чувствуют и не умеют передать образно-эмоциональное содержание пьес, проявляют безразличие к их ладо - ритмическому музыкальному строению, не понимают особенностей формы, стиля и т.д. В таких случаях педагоги обычно сетуют на ограниченность музыкальных способностей ученика, в то время как истинная причина часто коренится в том стереотипе мышления, который складывается у него с первых шагов.

Чтобы не допускать подобных недостатков, необходимо во всех видах и формах работы с начинающими исходить из того, что одна из основных задач этого периода аккордеониста состоит в формировании предпосылок развития культуры интонирования.

Педагог ДМШ должен ясно представлять себе особенности начального обучения, специфику весьма важного периода и стремиться воспитывать учащихся в системе целостного развития художественных и технических навыков. В связи с этим перспективным представляется использование в практике начального обучения тех

методов развития музыкальных способностей, интонационного слуха и чувства ритма, воспитания музыкально-творческих навыков, которые сегодня известны в музыкальной педагогике. Речь идет, прежде всего, о развитии мышления начинающего аккордеониста, формирование ладового и ритмического чувства в ходе изучения начального репертуара и инструктивно-технического материала. Такая работа создаст предпосылки к более эффективному развитию полифонического мышления, начиная с первых шагов обучения ребенка игре на аккордеоне.

Специфика инструмента такова, что невозможно динамическое выделение голосов, а низкие голоса звучат ярче высоких, поэтому очень важно развивать у учащихся навыки артикуляции и умение расслоения голосов. Проблема звукоизвлечения и артикуляции занимает важное место в методике обучения игре на музыкальном инструменте и в музыкальном исполнительстве. Техника извлечения звука на любом инструменте связана с определенными движениями. На аккордеоне зависит от навыков ведения меха и характера соприкосновения пальцев с клавиатурой. Движения могут служить различным целям: выполнять задачи чисто механические и задачи эмоциональной выразительности. Движения меха и пальцев исполнителя представляют комплекс технических приемов, необходимых для рационального воспроизведения звука в художественном смысле. Напомним основные способы артикуляции:

- способ штриховой разности (прием «восьмушки» и фанфары);
- способ размещения цезур в разных голосах;
- использование различных способов туше;
- способ различного открытия клапанов (неполный нажим);
- прием расслоения голосов;
- теме или мотиву присваивается особая артикуляция характера, определенный штрих, окраска, сопровождающие эту тему на протяжении всего произведения;
- агогическое выделение темы;
- способ выделения темы сменой меха (смена меха в полифонии не может быть случайной);
- выпуклая артикуляция и фразировочная динамика, выявление главного элемента фактуры должны исполняться без нарушения общей пластики движения.

«Правильная артикуляция полифонической музыки является одним из самых сильных выразительных средств, обеспечивающих осмысленное и убедительное её исполнение. Как известно, артикуляцией называют способ исполнения звуков, составляющих мотив или мотивное построение. Основная функция артикуляции – связывание или расчленение звуков, выражающих музыкальную мысль. Важно

учитывать, что любые артикуляционные приёмы расчленения звуков должны быть подчинены требованию непрерывного развёртывания музыкальной интонации, как основного принципа полифонического мышления. Специфика многоголосного стиля не допускает вольности в метро – ритмической трактовке произведений, а разнообразное применение штрихов придаёт неповторимое своеобразие, особенно танцевальной музыке». [Скребков С.С. «Полифонический анализ», М., 1940. - 80 с.]

При изучении полифонических пьес, важно добиться от ученика не только выразительности интонирования, хорошего качества звука, правильного выбора штрихов и точной техники голосоведения, но и особенно важно, чтобы он накапливал слуховой опыт, получал представление о художественно – образном строе произведений полифонического стиля, развил активное эмоциональное отношение к полифонической музыке.

В процессе формирования полифонического мышления подробные указания необходимы, но потом, чем сложнее произведение, тем меньше указаний должен делать педагог, давая простор инициативе и самостоятельности учащихся на основе приобретённых ими знаний, навыков, а также полагаясь на требовательность их слуха и творческого воображения. Задача педагога – направлять работу ученика, углублять и расширять его знания.

«Трудно дать какой-нибудь общий совет относительно того, как научить слушать многоголосную полифоническую ткань баховских симфоний и фуг. В конечном счете вопрос решает здесь основательная и последовательная подготовка, приобретенная на пьесах из «Нотной книжки» Анны Магдалены Бах, на маленьких прелюдиях и инвенциях. Именно на изучении этих легких пьес, надо полагать, будет развито понимание баховской мелодии, ее мотивной структуры. На этих простейших пьесах ученик приобретает то ритмическое спокойствие, которое поможет ему подчинить свою игру слуху. На изучении этих пьес будет развито понимание ... инструментовки, ее многообразных соотношений с исполнением имитаций» [Браудо И.А. «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе» - М.: Классика-XXI, 2003].

РАЗВИТИЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У УЧАЩИХСЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЛИФОНИИ И.С.БАХА.)

2.1. Знакомство с полифонией на начальном этапе обучения.

Учащийся уже на 1-ом году обучения приступает к освоению двухголосия в простейшей его форме. Это ставит перед ними двойную задачу – слышание и проведение обоих голосов сочетанием различных движений 2-х рук.

Полифонию, доступную уже в 1-е годы обучения, можно разделить на 3 группы:

1. Народно-песенная музыка подголосного склада. Например, учащийся играет песню «Ивушка» – русская народная песня в обработке В. Лушникова. Затем учащийся вместе с преподавателем разбирает основную мелодию и подголоски.

2. Пьеса с двумя контрастирующими голосами. Исполняется «Менуэт» В. Моцарта, анализируется полифония. Основной – верхний, менее значительный – нижний голос.

3. Сочинения имитационного склада. Сочинения из «Нотной тетради А.М. Бах», произведения современных композиторов для детей.

Для исполнения даже самых легких полифонических пьес необходимы упражнения для развития соответствующих навыков.

Артикуляция на аккордеоне может быть бесконечно разнообразной благодаря связному и раздельному исполнению музыкальных звуков, различным способам ведения меха, скорости нажима на клавиши или интенсивности удара по ним. Ведение меха может быть: одновременным и даже опаздывающим по отношению к нажатию клавиши для достижения мягкой атаки звука; опережающим удар по клавише, что способствует появлению яркого и активного звука. Синхронное движение меха и пальцев в имитационной полифонии нежелательно.

Следуя логике линейного развертывания полифонической музыки, аккордеонист должен научиться слышать каждый голос, раскрывая динамикой интонационную выразительность каждой мелодической линии. Для этого учащимся необходимо освоить основные элементы артикуляционной техники. Необходимо обратить внимание на характерную особенность звучания аккордеона в высокой тесситуре, начиная со второй октавы, где динамическая яркость заметно уменьшается. В одnogолосной фактуре исполнитель может компенсировать недостаточную силу звучания инструмента в указанном диапазоне более интенсивной работой меха. Однако сделать это в полной мере в полифонической музыке невозможно, так как усиление звучания при помощи

ускоренного ведения меха непременно повлияет на динамику других голосов. Здесь на помощь приходит искусство контрастного артикулирования каждого голоса при помощи различных способов воздействия пальцев на клавиши и более рафинированной работы мехом. Конечно, степень контрастности артикулирования может быть различной. Благодаря артикуляции мы можем не только связывать и разделять музыкальную ткань, но и варьировать в значительной степени яркость исполнения тех или иных звуков, что позволяет аккордеонисту осуществлять фразировку и мотивное интонирование в каждом из голосов.

Предлагаем упражнение на изменение динамики средствами артикуляции при ровном движении меха (см. рис. 2.1):



Рис. 2.1. Упражнение 1

Звук «до» извлекается при помощи очень неглубокого удара по клавише. Для извлечения звука «ре» ударяем по клавише, погружаясь в нее на полную глубину. На звуке «ми» палец погружается в клавишу на полную глубину и немного задерживается. Звук «фа» извлекается так же, как и «ми», но палец задерживается на клавише еще дольше. Все это следует научиться играть как правой, так и левой рукой.

Следующий этап: учимся вести две мелодические линии различными штрихами в партиях правой и левой руки (см. рис. 2.2).



Рис. 2.2. Упражнение 2

Далее мелодический материал в партиях обеих рук усложняется и исполняется разнообразными штрихами (см. рис. 2.3).



Рис. 2.3. Упражнение 3

Одной из важнейших задач музыкального воспитания является развитие способности слышать все элементы музыкальной ткани не только по горизонтали, но и по вертикали. Этому содействует изучение полифонической фактуры.

На первых порах – после освоения двух клавиатур аккордеона – ученик знакомится с двухголосными произведениями. Педагог объясняет различие между гомофонией и полифонией, в которой нет основного мелодического голоса и аккомпанемента, а все голоса, в известной степени, равноправны. В качестве музыкального материала в начальный период используются несложные полифонические обработки народных песен, пьесы, упражнения.

Задание первое. Проиграть несколько раз верхний голос упражнения (см. рис. 2.4), послушать в исполнении педагога нижний голос, затем сыграть вместе.



Рис. 2.4. Упражнение 4

Задание второе. Послушать в исполнении педагога первую половину песни «Пастушок», а затем сыграть в том же характере вторую половину песни (см. рис. 2.5).

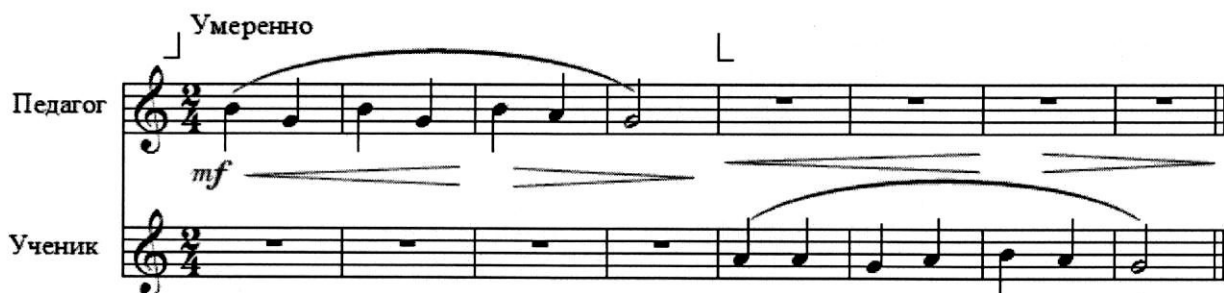


Рис. 2.5. Пастушок

Задание третье. Исполнить вместе с педагогом белорусскую народную песню (см. рис. 2.6).



Рис. 2.6. Белорусская народная песня

Задание четвертое. Разобрать отдельно мелодический голос и подголосок в песне «Ой, сад-виноград» (см. рис. 2.7), добиваясь выразительного, законченного исполнения; затем сыграть песню двумя руками.

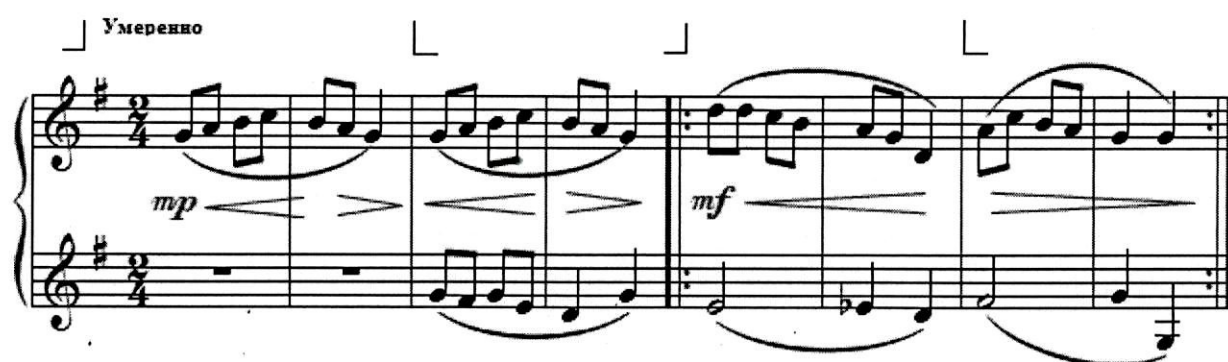


Рис. 2.7. Украинская народная песня «Ой, сад-виноград»

Задание пятое. При исполнении Этюда Е. Гнесиной (см. рис. 2.8), написанного в форме канона, обратить особое внимание на четкое вступление каждого голоса, штриховую окраску мелодии и смену направления движения меха (чтобы не нарушить фразировку, следует менять направление движения меха в такте 5 – перед второй долей).

Выучив наизусть каждый голос, исполнить это произведение в медленном темпе вместе с педагогом.



Рис. 2.8. Этюд C-dur Е.Гнесиной

Работая над отдельными голосами, необходимо добиваться выразительного и певучего исполнения их учеником. На это хочется тем более обратить внимание, так как значение работы над голосами учениками нередко недооценивается; она проводится формально и не доводится до той степени совершенства, когда ученик действительно может исполнить отдельно каждый голос как мелодическую линию. Очень полезно при этом выучить каждый голос наизусть.

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 обеих голосов, что очень облегчает следующий, наиболее трудный этап работы – переход обеих партий в руки ученика. В работе можно использовать сборники Г. Бойцовой или переложения фортепианной музыки для детей.

Для того чтобы сделать ребенку более доступным понимание полифонии, полезно прибегать к образным аналогиям и использовать программные сочинения, в которых каждый голос имеет свою образную характеристику. Например, обработка Сорокиным песни «Катенька веселая», названная им «Пастухи играют на свирели». Двухголосная подголосочная полифония в этой пьесе становится особенно доступной ученику благодаря программному названию. Ребенок легко представляет здесь два плана звучности: игру взрослого пастуха и маленького пастушка-подпаска, подыгрывающего на маленькой дудочке. Эта задача обычно увлекает ученика, и работа быстро спорится. Подобный способ освоения полифонических пьес значительно повышает интерес к ним, а главное – пробуждает в сознании учащегося живое, образное восприятие голосов. Оно-то и является основой эмоционального и осмысленного отношения к голосоведению.

Активное и заинтересованное отношение школьника к полифонической музыке всецело зависит от метода работы педагога, от его умения подвести ученика к образному

восприятию основных элементов полифонической музыки, присущих ей приемов, как, например, имитация. В русских народных песнях «Со выюном я хожу» или «Дровосек» из сборника В. Шульгиной «Юным пианистам», где первоначальный напев повторяется октавой ниже, можно образно объяснить имитацию сравнением с таким знакомым и интересным для детей явлением, как эхо. Малыш с удовольствием ответит на вопросы педагога: сколько голосов в песне? какой голос звучит, как эхо? И расставит (сам) динамику (*f* и *p*), используя прием “эхо”. Очень оживит восприятие имитации игра в ансамбле: мелодию играет ученик, а ее имитацию («эхо») – педагог, и наоборот.

Очень важно с первых шагов овладения полифонией приучить ребенка к ясности поочередного вступления голосов, четкости их проведения и окончания, точности нюансировки. Необходимо на каждом уроке добиваться контрастного динамического воплощения и различного тембра для каждого голоса.

Изучение многоголосной (в широком смысле) музыки — стало основой воспитания и обучения аккордеониста. Это положение давно получило всеобщее признание. В музыкальной литературе для учащихся-аккордеонистов, созданной композиторами нашего века, полифония, а также музыка с элементами многоголосия стала занимать значительное место. После кратковременной работы над одноголосными линиями юные аккордеонисты приступают к изучению двухголосия в простейшей его форме.

Двухголосно ставит перед учеником двойную задачу: слышание и проведение обоих голосов. На практике показало, что ученикам, хорошо знакомым с хоровым пением, а тем более участвующим в хоре, сравнительно легко удастся первая из этих задач. И наоборот, малоразвитые музыкально ученики, даже в том случае, когда их руки как будто благополучно справляются с двумя голосами, ясно слышат только лишь верхний голос, средние же голоса проигрывают весьма смутно и приблизительно. С этой целью полезно сыграть ему первые изучаемые образцы полифонии, попеть и поиграть их вместе с учеником (один голос исполняет ученик, другой педагог). Если имеется два инструмента, полезно поиграть оба голоса одновременно на двух аккордеонах – это придает каждой линии большую рельефность.

Для того, чтобы сделать ребенку более доступным понимание полифонии, полезно прибегать к образным аналогиям и использовать программные сочинения, в которых каждый голос имеет свою образную характеристику. Не только на ранних этапах обучения, но и в дальнейшем, при изучении более сложных произведений, необходимо добиваться того, чтобы ученик с самого начала возможно лучше слышал требуемое полифоническое сочетание. Заметно, что слуховое внимание ученика переключается с

одного голоса на другой, выделяя лишь отдельные, наиболее выразительные моменты. Разрыв между слышанием и двигательным воплощением отрицательно влияет на музыкальное развитие ученика. Нередко он обнаруживается и у подвинутых учеников при исполнении сложной полифонии. Для предотвращения этой опасности необходимо воспитывать полифоническое слышание с первых шагов обучения, продуманно подбирать музыкальный материал, постепенно возрастающий по сложности, и неуклонно учить пользованию простыми и рациональными способами работы над полифонией.

После того, как полифоническое задание будет осознано и нужное сочетание по возможности ясно услышано, следует поработать над отдельными голосами. Сосредоточивание внимания на каждом голосе позволяет лучше уяснить себе его развитие в целом и во всех деталях. Необходимо добиться, чтобы ученик смог сыграть каждый голос сначала до конца вполне законченно и выразительно. На это хочется тем более обратить внимание, что значение работы над голосами учениками нередко недооценивается; она проводится формально и не доводится до той степени совершенства, когда ученик действительно может исполнить отдельно каждый голос как самостоятельную мелодическую линию.

При соединении голосов целесообразно играть их первое время не от начала до конца, а отдельными небольшими построениями, возвращаясь к наиболее трудным местам. Весьма эффектный способ работы для подвинутых учеников – пропевание какого-либо голоса, в то время как другие исполняются на аккордеоне.

В дальнейшем, когда вся ткань полифонического произведения будет разучена, необходимо, чтобы он время от времени проигрывал отдельные голоса и наиболее трудные в полифоническом отношении сочетания.

Опытным педагогам 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. Именно в этом проявится искусство педагога. Добавлю к этому, что помимо тщательного изучения немногих характерных полифонических пьес очень важно, чтобы ученик знакомился в общих чертах с разнообразными по складу пьесами, включающими отдельные моменты многоголосия.

Полифонию, доступную уже в первые годы обучения, можно разделить на три группы. Первая из них — народно-песенная музыка подголосочного склада, где второй

голос (или несколько голосов) не является самостоятельным: он поддерживает, обогащает основной напев. Вторую группу образуют 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 (контрастная полифония). Наиболее трудны для восприятия и исполнения сочинения имитационного склада. Композиторы нашего века, сознавая исключительную важность и одновременно трудность для учащихся имитационной полифонии, создали множество простых и лаконичных пьес, вводящих ученика в этот музыкальный стиль. Первым в ряду этих композиторов, конечно, нужно назвать Б. Бартока.

Значительное место в репертуаре начинающих аккордеониста занимают пьесы старинных композиторов, написанные в стиле контрастной полифонии. 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. 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: исполнение поочередно отрывков каждого из голосов с обязательным сохранением контраста между ними; вступление сначала одного голоса, а затем «на ходу» присоединение к нему другого.

Шедеврами пьес этого типа являются менуэты, полонезы, марши из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» И. С. Баха. В форме менуэта Бах выражал различные эмоциональные оттенки — жизнерадостность, 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 *поп legato*. Отдельные моменты имитации, встречающиеся во многих менуэтах, должны быть проведены достаточно рельефно, но без нарочитого выделения, подчеркивания, что нарушило бы цельность и плавность голоса. Новая ступень в развитии полифонического слышания ученика — передача значительности, самостоятельности нижнего голоса и в то же время проведение его все же как бы на втором плане. Тщательное изучение разнообразных по

полифоническому складу пьес подготовит ученика к более сложной и развернутой полифонии.

Лёгкие полифонические пьесы Баха из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» - ценнейший материал, который активно развивает полифоническое мышление ученика, его звуковую палитру, воспитывает чувство стиля и формы. Маленькие шедевры, вошедшие в «Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах», представляют собой в основном небольшие танцевальные пьесы: полонезы, менуэты и марши. Они отличаются необыкновенным богатством мелодий и ритмов, не говоря уже о многообразии выраженных в них настроений.

Знакомство начнём с менуэтов, поскольку в «Тетради» им отведено главное место. Можно только приветствовать, если педагог образно и применительно к детскому восприятию расскажет ученику об этом танце, о том, например, как с конца XVII века его исполняли во время торжественных дворцовых церемоний, как в XVIII столетии он стал модным аристократическим танцем, которым увлекались чопорные придворные аристократы в белых пудренных париках с буклями. Танцевали менуэт с большой торжественностью, приседаниями и реверансами. В соответствии с этим музыка менуэта отражала в своих мелодических оборотах плавность и важность поклонов, низких церемонных приседаний и реверансов. Конечно, Бах писал свои менуэты не для танцев, но от них он заимствовал танцевальные ритмы и форму, наполнив эти пьесы самыми разнообразными настроениями.

На мой взгляд, знакомить ученика лучше всего непосредственно с самим сборником, то есть «Нотной тетрадью», а не с отдельными пьесами, разбросанными по разным сборникам. Очень полезно рассказать ребенку о том, что две «Нотные тетради Анны Магдалены Бах» - это своеобразные домашние музыкальные альбомы семьи И.С.Баха. Сюда вошли инструментальные и вокальные пьесы самого различного характера. Эти пьесы, как собственные, так и чужие, написаны в тетради рукой самого И.С.Баха, иногда – рукой его жены Анны Магдалены Бах, встречаются также страницы, написанные детским почерком кого-либо из сыновей Баха. Вокальные сочинения – арии и хоралы, вошедшие в сборник, - предназначались для исполнения в домашнем кругу баховской семьи. Изучение полифонических произведений Баха начинается с самого главного – раскрытия содержания пьесы до того, как ученик начнёт разбирать ее дома. Педагог на уроке несколько раз играет её, подчёркивая в своем исполнении художественное своеобразие пьесы. Затем тут же добивается от школьника выполнения тех задач, которые он должен осуществить дома. Без такого детального разъяснения задавать полифоническую пьесу Баха пока нецелесообразно.

Приучить школьника различать в текстах баховских произведений собственно авторский текст и редакторские к нему добавления – задача большого воспитательного значения. Представим себе, что руководитель не приучил ученика осознавать это различие. Неясность, не устраненная с самых первых шагов изучения текста, приводит дальше к целой цепи неясностей и служит источником ряда заблуждений:

- 1) В течение многих лет учения ученик находится в заблуждении относительно того, какой характер имеют подлинные авторские тексты баховских произведений; так как от ученика скрыты особенности баховских текстов (например отсутствие в них знаков *diminuendo*, *crescendo*, *mp*, *ff*), то в нем не разовьется понимание отличия баховских текстов от текстов композиторов XIX столетия. Вместе с тем будет затруднено в самом своем истоке понимание особенностей баховской музыки.
- 2) Как увидим ниже, характерная для баховских авторских текстов лаконичность динамических указаний соответствует свойствам тех клавишных инструментов (клавесин, клавикорд, орган), для которых писал Бах. Превратное представление об авторском подлинном тексте затруднит впоследствии (когда этот вопрос встанет) само понимание характерных черт клавирного искусства XVIII века.
- 3) Поскольку ученик не приучен отличать редакторский текст от авторского, он вместе с тем не приучен следить за ходом мысли редактора, то есть за тем ходом мысли, который начинается с рассмотрения авторского текста и заканчивается фиксированием определенных исполнительских приёмов.

Умение различать авторский и редакторский тексты поможет ученику:

- 1) познакомиться с характерными чертами баховских подлинников и с их отличием от текстов композиторов XIX века;
- 2) познакомиться с характерными чертами текстов произведений, написанных для клавесина, и с отличием этих текстов от собственно фортепианных произведений;
- 3) наконец, понять суть редакторского труда. В каждом отдельном случае он будет наблюдать, как редактор, на основе прочтения чистого, то есть лишённого исполнительских знаков, авторского текста, делает свои конкретно – исполнительские выводы. Наблюдая за ходом мыслей редактора, ученик убедится, что в чистом авторском тексте содержатся какие-то основания для тех исполнительских приёмов, которые предлагаются редактором, что вся работа редактора опирается на какие-то закономерности, которые заложены в самом авторском тексте. Нужно лишь уметь эти закономерности в тексте усмотреть, услышать.

2.2. Работа над интонированием темы, межмотивная и внутримотивная артикуляция, скрытое двухголосие на материале «Маленьких прелюдий» и «Инвенций»

Новой ступенькой в овладении полифонией является знакомство со сборником «Маленькие прелюдии и фуги», а от него протягиваются многие нити к «Инвенциям», Симфониям», и «ХТК». Хочу подчеркнуть, что при изучении баховских произведений очень важна постепенность и последовательность. «Нельзя проходить фуги и симфонии, если до этого исчерпывающе не изучены инвенции и маленькие прелюдии» [Е.Макуренкова «О педагогике В.В.Листовой»] Эти сборники, помимо своих художественных достоинств, дают педагогу возможность углубить знакомство ученика с характерными особенностями баховской фразировки, артикуляции, динамики, голосоведения, объяснить ему такие важнейшие для полифонического стиля понятия, как тема, противосложение, скрытое многоголосие, имитация и другие.

С имитацией ученик познакомился еще в первом классе музыкальной школы. В средних классах его представление об имитации расширяется. Он должен понять ее как повторение темы – главной музыкальной мысли, - в другом голосе. Имитация – основной полифонический способ развития темы. Поэтому тщательное и всестороннее изучение темы, будь это Маленькая прелюдия, Инвенция, Симфония или Фуга, является первоочередной задачей в работе над любым полифоническим произведением имитационного склада. Эффективность музыкального воспитания тесно связана с изучением закономерности восприятия многоголосной музыки, специфических особенностей различных ее складов, их развивающего потенциала. Но в музыкальной психологии и педагогике эти вопросы мало разработаны - с чем, на наш взгляд, связаны многие существенные недостатки музыкального воспитания в системе подготовки будущих музыкантов. Общеизвестно, что легче и проще всего воспринимается и воспроизводится именно мелодия, при этом далеко не всякая, а лишь стилистически привычная. Однако в многоголосной фактуре мелодическая линия выступает уже как элемент, составная часть музыкальной ткани. Многоголосная музыка представляет собой не простую количественную совокупность голосов, линий. Принцип их сочетания определяет качественную структуру произведения. Подчеркивая взаимодействие звучащих голосов, мы знаем, что многоголосие есть не сумма, а единство. Оно представляет собой более сложный уровень организации музыкально-выразительных средств. Можно утверждать, что многоголосие - полифоническое, гармоническое, сложное, где гомофония и полифония постоянно чередуются во времени и объединяются


в совместном звучании - большинством учащихся не усваивается. Восприятие учащихся не подготавливается к дифференцированию многоголосной музыкальной ткани, переживанию, осмыслению всей совокупности выразительных средств, всей многоплановости музыкальных образов. У детей формируются стойкое предпочтение произведений, в которых доминирует более или менее примитивная мелодия. Если на начальном этапе обучения нотной грамоте такой подход вполне приемлем и даже желателен, как указывает Г.Нейгауз «Наши лучшие педагоги детских музыкальных школ прекрасно знают, что, обучая ребенка впервые нотной грамоте, они должны из только что усвоенных учеником знаков составить начертание какой-нибудь мелодии не сухого упражнения, по возможности уже знакомой, так удобнее согласовывать слышимое с видимым - ухо с глазом, и научить его воспроизвести эту мелодию на инструменте. Такому первоначальному "музичированию", конечно, сопутствуют первые простейшие упражнения, преследующие техническую цель - первое ознакомление с фортепиано: это первые шаги на долгом пути познания инструмента и овладения им». [Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры», Москва, 1988г, с.18], то на дальнейшем пути музыкального развития учащегося поощрение такого увлечения «легким жанром» лишь тормозит его музыкальное развитие. И чем дальше эти факторы сохраняются, тем хуже.

Современный аккордеон – инструмент, обладающий широким диапазоном исполнительских возможностей. Один из немногих многоголосных инструментов. На протяжении всего периода обучения аккордеонист имеет возможность воспитывать свое полифоническое мышление на полифонических произведениях И.С. Баха, чего лишены некоторые инструменты. Но мы обязаны отдавать себе отчет и в его недостатках. К ним можно отнести отсутствие возможности динамической дифференциации многоголосной фактуры. Поэтому для наиболее рельефного воспроизведения полифонической ткани на аккордеоне необходимо широко использовать артикуляционные средства. Но без специфических знаний закономерностей и принципов артикулирования в полифонических произведениях, невозможно правильное прочтение и исполнение.

Приступая к анализу темы, ученик самостоятельно или с помощью педагога определяет ее границы. Затем он должен уяснить образно-интонационный характер темы. Избранная выразительная трактовка темы определяет интерпретацию всего произведения. Вот почему так необходимо уловить все звуковые тонкости исполнения темы, начиная с первого ее проведения. Еще изучая пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», ученик осознал мотивное строение баховских мелодий. Работая, например, над темой в Маленькой прелюдии № 2 C-dur (часть 1), ученик должен ясно представлять, что она состоит из трех восходящих мотивов (см. рис. 3.2).

На скоро и спержанно

Рис. 3.2. Маленькая прелюдия № 2 C-dur И.С. Баха

При исполнении мех нужно вести без рывков. Соблюдать мотивное строение восьмых. Аккорды играть мягким прикосновением, без стука по клавишам, как в органной музыке, полностью выдерживая длительности. Можно использовать органний регистр  на октаву выше.

Для ясного выявления ее структуры полезно сначала поучить каждый мотив отдельно, играя его от разных звуков, добиваясь интонационной выразительности. Когда тема после тщательной проработки мотивов играется целиком, отчетливость интонирования каждого мотива обязательна. Для этого можно поиграть тему с цезурами между мотивами, делая на последнем звуке tenuto.

На примере Инвенции C-dur следует познакомить учащегося с межмотивной артикуляцией, которая применяется для того, чтобы отделить один мотив от другого при помощи цезуры. Самым явным видом цезуры является обозначенная в тексте пауза

В большинстве же случаев требуется умение самостоятельно устанавливать смысловые цезуры, которое педагог должен привить ученику. В Инвенции C-dur тема, противосложение и новое проведение темы в первом голосе отделяются цезурами. Ученики достаточно легко справляются с цезурой при переходе от темы к противосложению, а вот от противосложения к новому проведению темы цезуру выполнить сложнее. Следует тщательно поработать над тем, чтобы первую шестнадцатую во втором такте взять тише и мягче, как бы на выдохе, и, незаметно и легко отпустив палец, сразу же опереться на вторую шестнадцатую группы (соль), спеть ее глубоко и значительно, показывая начало нового проведения темы. Ученики, как правило, допускают здесь грубую ошибку, играя шестнадцатую перед цезурой *staccato*, да еще грубым, резким звуком, совершенно не слыша (не слушая), как она звучит. Браудо рекомендует последнюю ноту перед цезурой исполнять по возможности *tenuto*.

Необходимо познакомить ученика с различными способами обозначения межмотивной цезуры. Она может быть обозначена паузой или же, в зависимости от выбора редактора в каждом конкретном случае – одной или двумя вертикальными черточками, окончанием лиги, запятой на месте цезуры, значком *staccato* (точкой) над нотой, предшествующей цезуре. В следующем примере точки над нотами (*staccato*) не указывают на необходимость отрывистого произнесения этих звуков, а лишь напоминают учащемуся об окончании на этом звуке очередного мотива и предостерегают от нежелательного связывания его со следующим:

«Говоря о внутримотивной артикуляции, следует научить ребенка различать основные типы мотивов:

- мотивы ямбические, которые идут со слабого времени на сильное;
- мотивы хореические, вступающие на сильной доле и заканчивающиеся на слабой.»

[с.45, И.Браудо «Об изучении клав.соч. Баха в муз.шк., 1979]

Примером стаккатированного ямба являются мотивы в тактах четвертом-пятом маленькой прелюдии № 2 C-dur.

Из-за твердого окончания его называют «мужским». В музыке Баха он встречается постоянно, ибо соответствует ее мужественному характеру. Как правило, ямба в произведениях Баха произносится расчлененно: затактовый звук стаккатируется (или играется *non legato*), а опорный исполняется *tenuto*.

Особенностью хореического артикулирования (хорей, - соответственно, - мягкое, «женское» окончание) является связывание сильного времени со слабым. Как самостоятельный мотив, хорей, в силу своей мягкости, в музыке Баха встречается редко, являясь составной частью трехчленного мотива, образованного от слияния двух простых

мотивов – ямба и хорея. Трехчленный мотив, таким образом, объединяет в себе два контрастных произношения – раздельность и слитность:

Пример нерасчлененного ямба в трехчленном мотиве (лиги в верхнем голосе принадлежат Баху):

Одним из характерных свойств баховских тем является преобладающая в них ямбическая структура. Чаще всего уже первое их проведение начинается со слабой доли после предшествующей паузы на сильном времени. При изучении Маленьких прелюдий № 2, 4, 6, 7, 9, 11 из первой тетради, Инвенций № 1, 2, 3, 5 и других, Симфоний № 1, 3, 4, 5, 7 и других педагог должен обратить внимание ученика на указанную структуру, обуславливающую характер исполнения. При выигрывании в тему еще без сопровождающих голосов слух ребенка сразу же надо включить в «пустую» паузу, чтобы он ощутил в ней естественный вдох перед разворачиванием мелодической линии. Чувство такого полифонического дыхания очень важно при изучении кантиленных прелюдий, инвенций, симфоний, фуг.

Ямбическое строение баховских тем определяет и особенность фразировки Баха, о которой должны знать ученики. Зачастую, начинаясь со слабой доли такта, тема свободно «перешагивает» через тактовую черту, заканчиваясь на сильной доле. Таким образом, границы такта не совпадают с границами темы, что приводит к смягчению и ослаблению сильных долей такта, подчиняющихся теперь внутренней жизни мелодии, ее стремлению к смысловым кульминационным вершинам – основным тематическим акцентам. Баховские тематические акценты часто не совпадают с метрическими, они обусловлены не метром, как в классической мелодии, а внутренней жизнью темы. Интонационные вершины темы у Баха обычно приходятся на слабые доли. «В баховской теме все движение и вся сила устремляются к главному акценту, - писал А.Швейцер. - На пути к нему все беспокойно, хаотично, при его вступлении напряжение разряжается, все предшествующее сразу же проясняется. Слушатель воспринимает тему как целое с ясно отчеканенными контурами». И дальше: «...чтобы играть Баха ритмично, надо акцентировать не сильные доли такта, но те, на которые падает ударение по смыслу фразировки». [Н. Любомудрова «Методика обучения игре на фортепиано».] Учащиеся, незнакомые с особенностями баховской фразировки, часто заменяют акцент тематический акцентом тактовым, отчего тема у них распадается на куски, теряет целостность и внутренний смысл.

Еще одной из существующих черт баховского тематизма является так называемая скрытая полифония или скрытое многоголосие. Поскольку эта особенность

свойственна почти всем мелодиям Баха, умение распознать её представляется крайне важным навыком, который подготавливает учащихся к более сложным задачам.

Обратим внимание ученика на то, что мелодия у Баха часто создает впечатление концентрированной полифонической ткани. Такая насыщенность одноголосной линии достигается присутствием в ней скрытого голоса. Этот скрытый голос возникает только в той мелодии, где есть скачки. Звук, покидаемый скачком, продолжает звучать в нашем сознании до того момента, пока не появится соседний с ним тон, в который он разрешается. Примеры скрытого двухголосия мы найдем в Маленьких прелюдиях № 1,2,8,11,12 части первой. В Маленькой прелюдии №2 c-moll (часть вторая) познакомим ученика со скрытым двухголосием того типа, который наиболее часто встречается в клавирных сочинениях Баха.

Подобное движение скрытого голоса поможет закрепить в сознании ребенка образное наименование – «дорожка». Такая дорожка должна исполняться звучно, с опорой. Рука и палец опускаются на клавиши чуть сверху, отчего получается боковое движение кисти. Голос, повторяющий один и тот же звук, следует играть едва слышно. Этот же прием ученик будет использовать и при работе над более сложными произведениями, например, Алемандой из Французской сюиты E-dur, Менуэтом 1 из Партиты № 1 и другими.

Двухголосие в партии одной руки требует не только распределения внимания, но и достаточной ловкости исполнительского аппарата.

В качестве примера работы над полифонией проанализируем артикуляцию в двухголосной Инвенции № 8 F-dur И. С. Баха (см. рис. 3.3).



Рис. 3.3. Фрагмент Инвенция №8 F-dur И.С. Баха

Прежде всего следует добиться выразительного исполнения голосов каждой рукой отдельно. При этом все восьмые ноты нужно играть кистевым стаккато (легкость и глубина ударов варьируются в соответствии с логикой музыкального интонирования и требуемой динамикой). Все шестнадцатые ноты — играть пальцами нон легато, звучание

их должно быть похожим на скрипичное деташе. Особое внимание следует обратить на различие интонирования большой терции *фа* — *ля*, квинты *фа* — *до* и, наконец, октавы. Интонационное *crescendo*, которое получается благодаря использованию различных видов туше (очень легкого на звуках *фа* первой октавы и более глубокого на звуках *ля* первой октавы и *до*, *фа* — второй октавы), должно быть прямо пропорционально величине указанных интервалов. Основная трудность при исполнении полифонии — это сочетание кистевого стаккато одной руки (восьмые ноты) с пальцевыми движениями другой, исполняющей шестнадцатые ноты штрихом легато или нон легато. Более того, кистевые удары, в соответствии с мотивным строением темы, должны быть различными. Звук *фа* первой октавы исполняется легким кистевым ударом (не более половины глубины хода клавиши), иначе при ровном движении меха на аккордеоне звук *фа* получится самым громким, что исказит строение фразы. Звуки *ля* и *до*, соответственно, должны звучать ярче, что требует более глубоких ударов кистью. Второй и третий такты являются самыми сложными. Во втором такте в партии левой руки появляется тема, которая исполняется кистевым стаккато с нарастающей интенсивностью. В партии правой руки в этом такте звучит нисходящее движение шестнадцатыми нотами (нон легато). Артикуляция здесь меняется от насыщенного до более легкого нон легато. Таким образом достигается эффект одновременного звучания *crescendo* в партии левой руки и *diminuendo* — в правой при ровном ведении меха.

Подобным образом разучивается целый ряд других пьес подголосочной полифонии. В процессе этой работы одновременно ученик осваивает штрихи на двухголосных простейших упражнениях и гаммах. Сначала одинаковым штрихом играет в обеих руках, затем контрастирующими штрихами, т.е. в правой руке играет звуки штрихом легато, в левой — нон легато, и наоборот. Затем в левой — стаккато, в правой — легато, и наоборот. Потом задача усложняется: противопоставить друг другу две разные манеры расчлененности звуков нон — легато и стаккато и т.д. Овладев этими приемами, ученик приобретенные навыки применяет в пьесах.

В процессе исследования мы проанализировали особенности организации учебного процесса, связанные с проблемами полифонии, артикуляции. Нами определены приемы звукоизвлечения, способы прикосновения пальцев к клавишам.

Определены основные приемы при исполнении полифонии. Они сводятся к задаче выявления мелодической самостоятельности всех голосов, а также в достижении единства восприятия самостоятельных голосов. Определен выбор и возможности использования средств выразительности в зависимости от специфических особенностей инструмента, для наиболее рельефного воспроизведения полифонической ткани.

2.3. Способы работы над полифонией на примере трехголосной фуги C-dur Г.Ф. Генделя

«Особенности полифонии Генделя в сравнение с Бахом. Большая интонационная и ритмическая простота тематизма в связи с оперно – ораториальной основой. Меньшая развитость интермедий и не столь яркое противопоставление их проведениям тем в фугах. Меньшая строгость архитектоники, большая свобода в использовании вариантов темы. Частое усечение конца темы в процессе развития. Перекрещивание голосов в инструментальных фугах. Более гармонический склад полифонии Генделя (фуги из ораторий, фуги и фугетты для клавира и органа и другие)» [с.126, Х.С.Кушнарёв «О полифонии»,1971] Рассмотрим процесс выявления и реализации рациональных способов работы над полифоническими произведениями ДМШ по специальности аккордеон на примере трех голосной фуги C-dur Генделя. (см.рис.3.4)

Moderato [Умеренно]

The musical score is presented in three systems. The first system shows the initial entry of the theme in the treble voice, marked 'mf legato'. The second system, starting at measure 6, shows the theme being taken up by the middle voice. The third system, starting at measure 12, shows the theme being taken up by the bass voice, with a trill (tr) marking appearing in the middle voice. The tempo is marked 'Moderato [Умеренно]'.

Рис.3.4. Трехголосная фуга C-dur Г.Ф.Генделя

«Начальный этап работы: предоставление (а лучше — совместное выяснение) историко-теоретических сведений ученику об особенностях многоголосной музыки, композиторе, стиле (эпохи, композитора).

1) Фуга (от лат. *fuga* — «бегство», «погоня») — музыкальная форма, являющаяся наивысшим достижением полифонической музыки. Фуга относится к имитационной полифонии, где голоса равноценно развиты, «полноправны», но также подчиняются закону взаимной уступчивости в построении ансамбля.

2) Г.Ф. Гендель (1685-1759) — немецкий композитор эпохи барокко, известный своими операми, ораториями и концертами. Для музыки стиля эпохи барокко характерно воплощение одного музыкального образа — одноаффектность. Музыка Г.Ф. Генделя чужды вялость, размягченность, следует остерегаться сентиментальности. Характер музыки данного произведения мужественный, (величавый, строгий), а значит и способ извлечения звука должен быть всегда собранным, активным, даже пиано не должно быть расплывчатым.

- Второй этап работы над Фугой Г.Генделя связан с ее членением на отдельные части (ознакомление со всеми компонентами полифонической фактуры), которое должно соответствовать музыкально-смысловому строению произведения и сопровождаться детальным анализом учителя при самом активном участии ученика.

1) Тема — это ядро фуги, дальнейшая трансформация которой определяет характер и строй всего произведения. Следует отработать проведение темы во всех голосах, определить ее мотивное строение.

2) Ответ — второе проведение темы. Тональность — G-dur. К характеру первого проведения добавляется «доминантовая» напряженность. Умелое выстраивание диалогического взаимоотношения темы и ответа сообщают Фуге ее истинное выражение.

3) Интермедия — содержит интонационные обороты темы. Развитие — секвенционное. Звено секвенции исполняется единым штрихом — *legato*.

- Третий этап — установление наиболее адекватного темпа, определение общего динамического плана, нахождение углубленной артикуляционной выразительности.

1) Темп — *Moderato* (Умеренно). В данном случае выражает не столько скорость движения, сколько характер пьесы, ее эмоциональный тонус. Однако не следует исполнять статично. Окончание всей Фуги характеризуется агогическим расширением.

2) Динамика — террасообразная (ступенчатая). Является формообразующим элементом. Разрастание фактуры способствует увеличению динамического нюанса каждого из голосов. Нельзя усиливать динамику внутри отдельно взятого звука. Необходимо широко пользоваться средствами артикуляции. Например, если в одном

голосе длинная нота, а в другом — движение мелкими нотами, то последнему придается выразительность при помощи постепенного «уплотнения» туше и/или длины штриха.

3) Меховедение — плавное, безостановочное. Необходимо научить ученика координировать мехом различные по плотности участки фактуры, а также различные в звуковысотном отношении регистры, требующие соответственно и разного расхода воздуха. Смену направления меха необходимо осуществлять, ориентируясь на цезуры в голосах, а не на границы тактов.

4) Рекомендуемый регистр («готовый тембр») — как наиболее соответствующий звучанию органа (с соблюдением правил регистрового транспонирования: при включении данного регистра исполнение материала на аккордеоне переносится на октаву вверх).

• Заключительный этап работы: доведение «готовности» полифонического произведения до уровня концертного выступления, путем ежедневной кропотливой работы над интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса в отдельности. Заметим, что, как бы уверенно не играл ученик полифоническую пьесу двумя руками, тщательная работа над каждым голосом не должна прекращаться ни на один день. В противном случае голосоведение быстро «засоряется». Значение работы над голосами учениками нередко недооценивается; она проводится формально и не доводится до той степени совершенства, когда ученик действительно может исполнить отдельно каждый голос как мелодическую линию. Очень полезно при этом выучить каждый голос наизусть. Кроме того, педагогическая практика показывает, что ученик обычно хорошо слышит верхний голос и почти не слышит средний и нижний как самостоятельные линии. Полезно поучить эти построения разными способами: а) двумя руками; б) с учителем (учитель играет один голос, ученик другой); в) играть один голос, петь другой. Основное требование при этом — внимательнейшим образом слушать, чтобы была достигнута нужная звуковая цель, и не оказался утраченным характер каждой мелодической линии. Для укрепления слуховой памяти ученика (соответственно, и для исполнения на сцене «без потерь») необходимо уметь начинать исполнение с любого эпизода Фуги.»

[Гайсин, Г.А. Игра на аккордеоне : учеб.-метод. пособие / Г.А. Гайсин М.: Музыка, 2006. — 89 с.]

Выводы: Изучение полифонических сочинений — это прежде всего большая аналитическая работа. Для понимания полифонических пьес (особенно эпохи барокко) нужны специальные знания, нужна рациональная система их усвоения. Достижения определенного уровня полифонического мышления возможно лишь при условии поступенного наращивания знаний и навыков исполнения такого рода произведений. Перед педагогом ДМШ, закладывающим фундамент в области овладения полифонией,

всегда стоит серьезная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать ее, с удовольствием работать над ней, учитывая все тонкости аккордеонного исполнительского искусства, что обеспечит развитие полифонического мышления ученика.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В методической разработке охарактеризована специфика развития полифонического мышления аккордеониста ДМШ. Подчеркнем, что необходимыми условиями начального обучения аккордеониста являются:

воспитание учащихся в системе целостного развития художественных и технических навыков;

воспитание культуры интонирования является первоочередной задачей подготовки музыканта-аккордеониста;

достижение определенного уровня полифонического мышления возможно лишь при условии поступенного наращивания знаний и навыков в процессе работы над полифоническими произведениями

Раскрытие данной темы опиралось на разработки А. Д. Алексеева, Э. Бодки, И. А. Браудо, В. П. Власова, В. И. Голубниченко, В. А. Семёнова, М. И. Имханицкого, Н. П. Калининой, Н. А. Любомудровой, В. А. Максимова, Я. И. Милыптейна, И. С. Рабиновича, Л. И. Ройзмана, В. В. Ушинина, М. Э. Фейгина, С. Е. Фейнберга, Н. П. Цивинской, Г. М. Цыпина, А. П. Щапова, а также личный опыт работы в ДМШ.

В процессе музыкального обучения, исполняя в качестве части программы различные полифонические пьесы, начинающий аккордеонист сможет надежно закрепить приобретенные знания, умения, навыки и продолжить совершенствовать свой полифонический слух и мышление.

В теоретической части: охарактеризована специфика полифонического мышления и выявлен комплекс способностей, составляющих его основу; раскрыты проблемы, связанные с формированием полифонического мышления начинающих аккордеонистов; рассмотрены проявления полифонического мышления в практически-действенной, наглядно-образной и словесно-логической формах и определены оптимальные условия для его эффективного осуществления у детей младшего школьного возраста; обозначено влияние художественных, литературных, образных характеристик, активизирующих процесс освоения полифонического произведения; определены и обоснованы основные принципы работы с начинающими, которые послужили фундаментом для экспериментальной методики; прослежен процесс формирования полифонического

мышления начинающих аккордеонистов на каждом этапе процесса обучения; определена зависимость его качества и темпов от возраста и музыкальных способностей ученика; подтверждающие эффективность предложенной методики; разработан и опробован комплекс практических упражнений на аккордеоне, позволяющих ученику закрепить полученные на формирующем этапе эксперимента знания, умения и навыки и способствующих дальнейшему развитию полифонического мышления начинающего музыканта.

Полифонического мышления в процессе обучения приобрели прочную основу для последующего развития. В ходе проведения теоретические познания начинающих аккордеонистов пополнились комплексом понятий, терминов, применяемых в области полифонической музыки, ими были практически освоены основные контрапунктические приемы и способы работы над исполнением многоголосия. Выполнение творческих заданий, упражнений стимулировало активность и самостоятельность мышления учащихся.

Отсюда позволяет сделать следующие выводы:

1. Необходимым педагогическим условием для оптимальных темпов и качества формирования полифонического мышления начинающего музыканта является комплексное воздействие на наглядно-действенный, наглядно-образный и словесно-логический компоненты процесса мышления ребенка.
2. Наиболее эффективным воздействием на наглядно-действенный и наглядно-образный компоненты полифонического мышления ребенка оказывается в условиях ансамблевого музицирования. Словесно-логический вид мышления начинающего аккордеониста следует развивать в тесной взаимосвязи с этими двумя компонентами.
- 3: Важнейшим стимулирующим фактором в развитии мышления ученика являются творческие задания. Они позволяют учащемуся «изнутри» овладеть логикой полифонического изложения.
4. Формирование слуховых представлений, звуковых «образов» контрапунктирующих голосов и развитие большинства способностей ребенка, составляющих полифоническое мышление (способность распределения и переключения внимания, способность мыслить воображаемыми тембрами)
5. Формирование полифонического мышления ученика следует осуществлять на материале полифонического, но не гомофонно-гармонического склада. В этом случае у исполнителя складывается четкое представление о полифоническом произведении.

В процессе дальнейшего музыкального обучения, исполняя в качестве части программы различные пьесы из полифонической сюиты, начинающий аккордеонист

сможет надежно закрепить приобретенные знания, умения и навыки и продолжить совершенствовать свой полифонический слух и мышление. Упражнения на аккордеоне (контрольная часть эксперимента) ученик может самостоятельно обновлять, находя в музыкальной литературе новые мотивы, придумывая новые мелодии для канонов.

Таким образом, постоянно поддерживая активный, самостоятельный и творческий уровни полифонического мышления в процессе музицирования, ученик готовится к освоению новых, современных образцов полифонической музыки.

В качестве руководства к развитию полифонического мышления начинающих аккордеонистов в сфере свободного творчества можно обратиться также к методической разработке А. А. Никитина. [87. Петров,- Ю. А. Культура мышления: методологические проблемы научно – пед. работы / Ю. А. Петров. — М., Издательство МГУ, 1990. — 115 с.]

Развития полифонического мышления предполагает применение разнообразных форм работы: работы по голосам, формирование слуховых представлений, «звуковых образов» контрапунктирующих голосов, развитие способности распределения и переключения внимания, мышление воображаемыми тембрами, ансамблевая игра. Овладение полифонией много дает учащимся не только для приобретения навыков исполнения полифонической музыки, но и для музыкально-исполнительской подготовки в целом. Особенно значительна роль работы над полифонией в слуховом воспитании, в достижении тембрового разнообразия звучания, в умении вести мелодическую линию. Бесспорную пользу приносит работа над полифоническими произведениями в области технического мастерства; они вырабатывают точность, чеканность звучания, воспитывают внимание к ведению меха.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства: Учебник в 3-х частях. Ч.1 и 2. – 2-е изд., [Текст] доп. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
- Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано [Текст]: учеб.-метод. пособие / А.Д. Алексеев. – Санкт-Петербург: Лань Спб, 2017. – 280 с.
- Алехин, В.В. Хрестоматия баяниста 3-5 классы детских музыкальных школ [Ноты] / В.В. Алехин, С.А. Павин, П.Н. Шашкин. – 1 выпуск. – М.: Музыка, 1976. – 150 с.
- А.Артоболевская «Первая встреча с музыкой»
- Бах, И.С. Маленькие прелюдии и фуги [Ноты] / И.С. Бах. – М.: Музыка, 1983. – 63 с.
- Бах, И.С. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах [Ноты] / И.С. Бах. – М.: Музыка, 1981. – 48 с.
- Блонский, П.П. Память и мышление [Текст] / П. П. Блонский. – М.: Ленанд, 2018. – 208 с.
- Бодки, Э. Интерпретация клавирных произведений Баха [Текст] / Э. Бодки. – пер. и вступ. статья А. Майкапара. – М.: Музыка и др., 1993. – 588 с.
- Бонфельд, М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства) [Текст]: монография / М.Ш. Бонфельд. – СПб.: Композитор, 2006. – 648 с.
- Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности [Текст] / Л.Л. Бочкарев. – М.: Классика-XXI, 2006. – 352 с.
- Браудо, И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе [Текст] / И.А. Браудо. – М.: Классика-XXI, 2003. – 96 с.
- Власов, В.П. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями [Текст] / В.П. Власов. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2004. – 104 с.
- Волювач, Е. В. Формирование мотивации обучения младших школьников в классе фортепиано [Электронный ресурс]: Автореферат дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.02. / Е. В. Волювач. – Краснодар: РГБ, 2005. с.122
- Воронова, Т.Н. Музыкальное мышление [Текст] / Т.Н. Воронова // Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под общей редакцией А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 187 с.
- Гайсин, Г.А. Игра на аккордеоне [Текст]: учеб.-метод. пособие / Г.А. Гайсин М.: Музыка, 2006. – 89 с.
- Готсдинер, А.Л. Музыкальная психология. [Текст] - М., 1993 - 190 с.
- Друскин, Я.С. О Риторических приемах в музыке И.С. Баха [Текст] / Я.С. Друскин. – СПб.: Композитор, 2005. – 136 с.

- Евдокимова, Ю. К. Учебник полифонии [Текст] / Ю. К. Евдокимова. – 1 вып. – М.: Музыка, 2000. – 158 с.
- Евсеев, С.В. Русская народная полифония [Текст]: учебное пособие / С.В. Евсеев. – М.: Музгиз, 1960. – 128 с.
- Захарова, О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы [Текст] / О.И. Захарова. – М.: Музыка, 1983. — 77 с.
- Имханицкий, М. История баянного и аккордеонного искусства [Текст] / М. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
- Калинина, Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе [Текст] / Н. Калинина. – М.: Классика XXI, 2006. – 144 с.
- Каузова, А.Г. Полифонический слух [Текст] / А.Г. Каузова // Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 77-89 с.
- Кирнарская, Д.К. Психология, специальных способностей. Музыкальные способности [Текст] / Д.К. Кирнарская. — М.: Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
- Кушнарёв, Х.С. О полифонии. Сборник статей, 1971 - 134 с.
- Кременштейн, Б.Л. Педагогические аспекты воспитания музыкального мышления в исполнительском классе [Текст] / Б.Л. Кременштейн // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя: сб. трудов. – 68 вып. — М.: Издание Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных, 1983. – 63-88 с.
- Любомудрова, Н.А. Методика обучения игре на фортепиано [Текст]: учеб. пособие/ Н.А. Любомудрова. – М.: Музыка, 1982. – 143 с. Е.Макуренкова «О педагогике В.В.Листовой» Е.Макуренкова «О педагогике В.В.Листовой» [Текст]
- Маркс, К. и Энгельс Ф. Сочинения. [Текст] Т. 13, М., 1959
- Милыптейн, Я.И. ХТК И.С.Баха и особенности его исполнения [Текст] / Я.И. Милыптейн. — М.: Классика-XXI, 2001. – 352 с.
- Мильштейн, Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. [Текст] Сборник статей— М., 1983 -266 с
- Молзинский, В.В. Вопросы профессионального образования музыканта в культуре современной России [Текст]: пособие для аспирантов по спец. 13.00.02 — Методика обучения и воспитания (музыка) / В.В. Молзинский. — СПб.: СПбГУКИ, 2003. – 35 с.
- Накапкин В.Д., Школа игры на готово-выборном баяне [Текст]: учебное пособие / В.Д. Накапкин. – М.: Советский композитор, 1991. – 184 с.
- Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – Санкт-Петербург: Лань СПб, 2015. - 256 с.

- Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры [Текст] : Записки педагога. Шестое издание – М.: Классика – XXI, 1999. – 232 с.
- Платунова, М.С. Путь к Баху. Учимся играть полифонию [Текст]: учебник для младших и средних классов ДМШ / М. С. Платунова. — СПб.: Композитор, 2006.— 56 с.
- Пуриц, И.Г. Методические статьи по обучению игре на баяне [Текст] / И.Г. Пуриц. Учебное пособие для музыкальных училищ, вузов.— 2-е издание, под ред. Пуриц Н.В. — М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2009. — 296 с.
- Рабинович, И. С. О работе над полифонией с учащимися начальных и средних классов ДМШ [Текст] / И. С. Рабинович // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. – 2 вып. – М.: Музыка, 1965. — 60 с.
- Ринкявичюс, З. [Текст] Воспринимают ли дети полифонию? - Л.: Музыка, 1979.-64 с.
- Руднев, В.П., Словарь культуры XX века [Текст]
- Семенов В.А., Современная школа игры на баяне [Текст]: метод. пособие / В.А. Семенов. – М.: Музыка, 2003. – 216 с.
- Суслова, Н.В. Музыкальное мышление и методика его развития у младших школьников [Текст] / Н.В. Суслова, В.М. Подуровский // Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. — М.: ВЛАДОС, 2001. — 114 с.
- Скребков С.С. Полифонический анализ. М., 1940. - 80 с.
- Ушенин, В. В. Школа игры на аккордеоне / В. В. Ушенин. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2013. — 225 с.
- Фейгин, М.Э. Мелодия и полифония в первые годы обучения фортепианной игре [Текст]: методическое пособие / М.Э. Фейгин. — М.: Сов. Россия, 1960.— 72 с.
- Цахер, И.О. Танеев: к проблеме музыкального мышления [Текст] / И.О. Цахер. — М., 2003.
- Цивинская, Н.П. Проблемы фортепианного исполнительства и педагогики в разработках Б.Л.Яворского [Текст]: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Н. П. Цивинская. — Л., 1985. — 22 с.
- Цыпин, Г. М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника [Текст] : учеб. для студентов вузов / Г. М. Цыпин ; МПГУ. - 2-е изд., испр. и доп. - Москва : Юрайт, 2017. - 186 с.
- Цыпин, Г.М. Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано [Текст]: учебное пособие / Г.М. Цыпин; Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. Кафедра муз. инструментов. — М.: МГПИ, 1975. — 106 с.
- Цыпин, Г.М. ред. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учебник пособие для студентов муз.фак. высш. Пед. Учеб. Заведений/ Д.К. Кирнарская, Н. И.

Киященко, К.В. Тарасова и др.; [Текст] – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.

Шульпяков, О.Ф. Работа над художественным произведением и формированием музыкального мышления исполнителя [Текст] / О.Ф. Шульпяков. — СПб.: Композитор, 2005. – 98 с.

Щапов, А.П. Фортепианная педагогика [Текст]: метод, пособие / А.П. Щапов. — М.: Советская Россия, 1960. — 171 с.

Щедровицкий, Г.П. Процессы и структуры в мышлении [Текст]: курс лекций / Г.П. Щедровицкий. — М.: Путь, 2003. — 316 с.

Южак, К. Полифония. [Текст] Сборник статей. М., «Музыка», 1975.