Доклад

«Работа над голосоведением в полифонии»

Выполнила Верещагина Елена Алексеевна

Преподаватель МБОУ ДОД ДШИ г.Нарьян-Мара

2014

Подлинное приобщение к миру полифонической музыки, вершиной которой является творчество И. Баха - непременное условие гармоничного развития музыканта любой специальности, в том числе пианиста.

К сожалению, между исследовательской литературой о творчестве Баха и практикой его преподавания в наших музыкальных школах (и даже в училищах) наблюдается заметный разрыв. Ценные теоретические наблюдения и обобщения остаются неиспользованными. Нередко изучение баховских пьес сводится в основном к формальной проработке голосоведения. Отсюда и соответствующее отношение к произведениям Баха, распространённое среди многих учащихся, - словно это не великое искусство, а скучный "принудительный ассортимент". В итоге вместо глубоко содержательной, волнующей музыки мы часто слышим в исполнении наших учеников сухое, деловитое проигрывание полифонических конструкций с обязательным, назойливо-педантическим "выделением темы", с безжизненным, механически "сделанным" голосоведением. Таков нередко итог обучения в школе.

Распространённое в среде педагогов мнение о плодотворности непосредственно - эмоционального, интуитивного восприятия музыки Баха можно считать вполне резонным, но при одном условии - если оно дополняется требованием строгого соблюдения всех стилистических принципов баховской музыки. Природа клавирных сочинений Баха такова, что без активного участия интеллекта выразительное их исполнение невозможно. Они могут стать незаменимым материалом для развития музыкального мышления, для воспитания инициативы и самостоятельности ученика, более того - ключом к пониманию всех музыкальных стилей, но совершенно ясно, что достижимо это лишь на определённом методе преподнесения баховской полифонии. Осмысленность и певучесть! - вот что является ключом к стильному исполнению музыки Баха. И вырабатываться то и другое должно не когда-то "потом" - в средних и старших классах школы, - а как можно раньше, т.е. с самых первых уроков.

Полифонический репертуар для начинающих составляют лёгкие полифонические обработки народных песен подголосочного склада, близкие и понятные детям по своему содержанию. Педагог рассказывает о том, как исполнялись эти песни в народе : начинал песню запевала , затем её подхватывал хор ("подголоски") , варьируя ту же мелодию. Играя с педагогом в ансамбле попеременно обе "партии", школьник не только отчётливо ощущает самостоятельную жизнь каждой из них, но и слышит всю пьесу целиком в одновременном сочетании обоих голосов.

Лёгкие полифонические пьесы Баха из "Нотной тетради А. М. Бах" - ценнейший материал, который активно развивает полифоническое мышление ученика, его звуковую палитру , воспитывает чувство стиля и формы. Самостоятельность голосов - непременное требование, которое предъявляет к исполнителю любое полифоническое произведение. Поэтому так важно показать ученику, в чём именно проявляется эта самостоятельность:

- в различном характере звучания голосов (" инструментовка ")

- в разной, почти нигде не совпадающей фразировке

- в несовпадении штрихов

- в несовпадении кульминаций в обоих голосах

- в разной ритмической характеристике голосов

- в несовпадении динамического развития.

Динамика в пьесах Баха должна быть направлена на то, чтобы рельефнее оттенить самостоятельность каждого голоса. Чувство меры в отношении всех динамических изменений в любом произведении Баха - качество, без которого нельзя художественно убедительно и стильно передать его музыку. Динамические излишества и преувеличения выражают эстетические вкусы иной, послебаховской эпохи, другого музыкального стиля - романтизма.

Как бы уверенно ни играл ученик полифоническую пьесу двумя руками, тщательная работа над каждым голосом не должна прекращаться ни на один день. В противном случае голосоведение быстро " засоряется ". " Мы учим ученика не столько играть немного громче и немного тише, - мы учим его " спрашивать " и " отвечать " на фортепиано." (И. А. Браудо). Для того, чтобы каждый мотив был хорошо прочувствован учеником , ему полезно предварительно пропеть его , сначала вслух , затем мысленно , " про себя ", а уж потом играть.

Стиль Баха отличает необычайно точный, активный , чрезвычайно сосредоточенный ритм , обладающий огромной художественной силой. Ученикам с малоразвитым чувством ритма рекомендуется как можно больше изучать эти пьесы, которые отмечены прежде всего ритмической характерностью. Чтобы ученик лучше осознал и прочувствовал чёткость и активность ритма, полезно работать над ним специально: прохлопать (или простучать) ритмический рисунок фразы в каждом голосе отдельно ; затем ту же фразу "поиграть " чётко и медленно на закрытой крышке рояля , наконец так же чётко скандировать её ритм на разные слоги (та-та и т.д.). Через некоторое время простучать одновременно оба голоса двумя руками: нижний - левой рукой, верхний - правой; затем двумя руками "поиграть" на крышке рояля. Эти приёмы сосредоточивают внимание т о л ь к о н а р и т м е, заставляя активно работать сознание. Применять их следует ежедневно.

Своеобразие фразировки композитора связано с тем, что почти все его темы и мотивы носят затактовый характер, т.е. начинаются не на сильном времени, а на слабом. Иначе говоря, границы мотива у Баха не совпадают с границами такта. Поэтому и акценты в баховских произведениях не тактовые , а тематические ; т.е. определяются не метром , а внутренним смыслом темы или мотива . Лишь в редких случаях тематический акцент совпадает с тактовым.

Достойно сожаления, что ученики остаются совершенно неосведомлёнными в столь важном вопросе , как существование различных редакций баховских произведений. "Маленькие прелюдии и фуги" содержат в сравнении с "Нотной тетрадью А. М. Бах" материал , который даёт педагогу возможность познакомить ученика с характерными особенностями баховской фразировки , артикуляции , динамики , голосоведения , объяснить ему такие важнейшие понятия теории полифонии, как тема, противосложение, имитация , скрытое многоголосие и т.д. Поскольку скрытая полифония свойственна почти всем баховским мелодиям и имеет множество разнообразных вариантов , умение распознавать эту черту мелодики Баха представляется крайне важным навыком.

В средних классах музыкальной школы у ученика расширяется представление об имитации. Он должен осознать её как повторение одной и той же темы - главной музыкальной мысли произведения - в другом голосе. Имитация - основной полифонический способ развития темы, поэтому тщательное и всестороннее изучение темы является первоочередной задачей в работе над любым полифоническим произведением Баха имитационного склада. Мелодика Баха часто основывается на движении по тонам аккордов. Это обогащает одноголосие, "усиливая блеск и пышность линий". Когда тема после тщательной проработки мотивов играется целиком, отчётливость интонирования каждого из них обязательна. Для этого полезно поиграть тему с цезурами между мотивами, делая на последнем звуке мотива спокойное tenuto, а затем , отпустив клавишу ,переносить руку на начало следующего мотива.

В двухголосных полифонических пьесах Баха имитацию чаще всего следует подчёркивать не громкостью, а иным, отличным от другого голоса, тембром. Если верхний голос играть звонко и выразительно, а нижний - легко и неизменно тихо, имитация будет слышна яснее, чем при громком её исполнении. Именно такая манера игры выявляет наличие двух самостоятельных голосов, а это - главное в полифонии. Отсюда вывод: динамика не единственное и не лучшее средство сделать тему (или мелодию) в любом голосе ясно различимой. Слышно не то, что громко, а то, что имеет свой особый , отличный от другого голоса тембр , фразировку , артикуляцию . Лёгкое звучание басового голоса хорошо контрастирует со звонким «пением» верхнего и часто воспринимается более отчётливо, чем громкое исполнение имитаций.

Работа над мордентом ведётся особо, начиная с первого занятия. Первый звук мордента (как перечёркнутого, так и неперечёркнутого) играется громче и значительнее, второй и третий – тише. Приступая к работе над темой, желательно, чтобы ученик сначала выписал отдельно тематический материал. Здесь легко направить внимание ученика на вопросо – ответный «диалог» темы и её имитации. На уроках этот «диалог» полезно вести за двумя роялями. Без ощущения такого «диалога» между проведениями темы имитация часто превращается в ряд механических повторений темы. Целесообразен и такой приём: тему спеть, а имитацию сыграть, и наоборот. Упражнение довольно трудное, требует ежедневной домашней тренировки, но зато активно стимулирует слух и полифоническое мышление ученика. Анализ формы каждой прелюдии и её тонально – гармонического плана обязателен. Все карандашные исправления в нотах педагог вносит непременно в присутствии ученика и при его активном участии.

Ученик должен хорошо усвоить, что артикуляция (расчленение и связывание) применительно к «произношению» мотивов называется в н у т р и м о т и в н о й. Важно закрепить в сознании ученика г р а н и ц ы каждого отдельного мотива, ощущение их полной самостоятельности. Для этого полезно поработать следующим образом: мотивы, интонации которых идут вверх, играть forte, ровным певучим звуком. Если движение направлено вниз, то учить их надо piano – так же ровно, певуче и выразительно, делая цезуры между мотивами. В итоге в самых длинных мелодических построениях, в сплошном звуковом потоке ученик сможет различить отдельные выразительные мотивы и фразы разной протяжённости , отчего исполнение становится содержательным и эмоциональным. Таким путём преодолевается одна из трудностей полифонической музыки – её непрерывная текучесть. При ином подходе возникает опасность превратить глубоко содержательную музыку в упражнение для пальцев, исполнение артистичное – в исполнение механическое.

Большинство наших учащихся очень слабо разбирается в формах полифонических произведений. На этом педагогу придётся постоянно делать акцент, ибо трудно передать содержание пьесы, не имея представления о том, в какую оно вливается форму. Учащиеся обязаны знать структуру старосонатной формы и теоретически, и практически, поскольку она свойственна очень многим произведениям Баха.

«Маленькие прелюдии» - настолько интересный цикл, настолько велико его значение в формировании будущего музыканта,что каждая из пьес могла бы послужить предметом обстоятельного разговора. Для усиления кульминации или каданса Бах почти всегда сгущает и уплотняет полифоническую ткань прибавлением дополнительных голосов, что надо понимать как явное указание композитора увеличивать звучность. Этот приём часто использован в инвенциях и особенно в ХТК. «Маленькие прелюдии и фуги» многое связывает с «Инвенциями» и ХТК. В частности, можно заметить, что уже в этом сборнике ощутимо проступает инструментальная природа баховского клавирного творчества, столь ярко воплощённая в последующих инструктивных сборниках композитора. Есть среди прелюдий пьесы, отражающие блестящий клавесинный стиль (например, прелюдии F dur (ч.1) , C dur , D dur, E dur (ч.2). В прелюдии C dur (ч.1) слышатся звуки органной импровизационности. Певучие, задушевные пьесы явно задуманы в звучании клавикорда. Таковы прелюдии d moll, a moll (ч.1). Учитывая это, исполнитель прелюдий найдёт более верные краски, более поэтично передаст их далеко не простое содержание.

ИНВЕНЦИИ И СИМФОНИИ

«Глубокий смысл» инвенции – вот что первым делом должно быть прочувствовано и раскрыто исполнителем, смысл, который не лежит на поверхности и, к сожалению, часто недооценивается и теперь. Многое в понимании этих пьес достигается через обращение к исполнительским традициям эпохи Баха, и первым шагом на этом пути надо считать знакомство ученика с реальным звучанием тех инструментов (клавесин, клавикорд), для которых Бах писал свои клавирные сочинения. Хочется обратить внимание педагогов на то, что, к сожалению, многие учащиеся не имеют понятия о том, что в старинной музыке АРТИКУЛЯЦИЯ И РИТМ БЫЛИ ВАЖНЕЙШИМИ СРЕДСТВАМИ ВРАЗИТЕЛЬНОСТИ. Так же туманны представления наших учащихся о строении, структуре инвенций и симфоний, что отрицательно сказывается на их исполнении. Педагог должен позаботиться о том, чтобы ученик знал: в данном сборнике существуют пьесы 2-хчастные, 3-хчастные, совпадающие по форме с фугой и приближающиеся к ней. 2-хголосные инвенции в большинстве двухчастны; инвенции E dur, F dur, B dur 3-хчастны , а инвенции D dur ,d moll представляют собой фугетты , с имитацией в октаву. Симфонии почти все могут быть названы фугеттами. Они отличаются от фуги тем, что первоначальное изложение темы в них ( как и в инвенциях ) даётся не одноголосно , а с сопровождением другого голоса. Исключение составляет симфония Es dur прелюдийного характера, содержащая элементы имитационной полифонии.

Как показывает педагогическая практика, без предварительной умственной и психологической подготовки изучение инвенций приносит мало пользы. А ведь инвенции – совершенно незаменимый материал в музыкальном образовании, они являются подлинной школой голосоведения. Как известно, все инвенции – 2-хголосные пьесы. Овладеть в совершенстве 2-хголосием – значит получить ключ к любому виду баховского многоголосия. Школьник, конечно, знает, что в полифонических пьесах не одна, а несколько самостоятельных мелодических линий. Однако, как правило, он не имеет никакого понятия о том, чем именно отличается доклассическая мелодика от мелодических стилей музыки всего последующего времени, на которых он воспитан. «Из всех искажений, которым подвергается искусство Баха, самым вредным является навязывание ему особенностей более доступной нам классической и песеннообразной мелодики.» (Курт).

Незнание отличительных свойств баховской мелодии сразу же приводит к ложной установке. Ученик будет разочарован тем, что не найдёт в заданной пьесе ни эмоциональной яркости, ни красоты мелодии, ни звуковой прелести, так ласкающей слух. Тема в баховскую эпоху играла совсем иную роль, преследовала совсем другие цели, чем в произведениях более поздних музыкальных стилей. В центре внимания композиторов 17-18 вв. были не столько благозвучие и красота темы, сколько её РАЗРАБОТКА в пьесе, богатство её преобразований, разнообразие полифонических и контрапунктических приёмов развития, т.е. те «события», которые с ней происходят на протяжении всего сочинения. Произведения старинного полифонического стиля построены на развитии одного художественного образа, на многократных повторах темы – этого ядра, в котором заложена вся форма пьесы. «Смысл и характерное содержание тем полифонического стиля направлены на формообразование.» (Курт) Потому-то данные темы требуют от исполнителя в первую очередь работы мысли, которая должна быть устремлена к постижению как ритмической структуры темы, так и интервальной , что крайне важно для уяснения её сути. Отсюда следует, что внимание ученика к теме должно быть приковано ещё ДО НАЧАЛА РАЗБОРА ПЬЕСЫ.

Запоминание наизусть каждого голоса совершенно обязательно, ибо работа над полифонией есть прежде всего работа над одноголосной мелодической линией, насыщенной своей особой внутренней жизнью, всевозможными деталями. Во всё это надо вдуматься, вжиться, прочувствовать и только тогда приступать к соединению голосов.

Перейдём к весьма существенному моменту в исполнении баховской полифонии – АППЛИКАТУРЕ. Педагогическая практика показывает, что подавляющему большинству учащихся свойственно бездумное отношение к аппликатуре. Между тем без осмысленной аппликатуры зачастую невозможно передать смысл баховской пьесы. Неверно исходить в аппликатуре баховских пьес только из пианистических удобств, как это делал Черни в своих редакциях баховских произведений. Его аппликатура часто связывает мелодику там, где требуется расчленение. Правильное решение вопроса подсказывает исполнительская традиция эпохи Баха, когда артикуляция была главным средством выразительности. Этой задаче и подчинялась аппликатура того времени, направленная на выявление выпуклости и отчётливости мотивных образований. Клавиристы пользовались в основном тремя средними пальцами, обладающими примерно одинаковыми длиной и силой, что обеспечивало достижение звуковой и ритмической ровности – важнейшего законоположения старинной музыки. Введение Бахом 1-го пальца не отразилось на принципе перекладывания пальцев – длинного через короткий (4,3,4,3 и т.д.) Сохранилось и скольжение пальца с чёрной клавиши на белую, так же широко применялась «немая» подмена пальцев. Бузони был первым, кто возродил аппликатурные принципы баховской эпохи как наиболее отвечающие выявлению мотивной структуры и чёткому произношению мотивов.

Нет нужды распространяться о том, как важно, чтобы при работе над инвенциями, а затем и ХТК, ученик проникся бы ощущением своеобразия баховского стиля. Музыке композитора вообще чужды вялость, размягчённость, сентиментальный оттенок. Значит, и «способ извлечения звука должен быть всегда собранным, крепким и здоровым, даже в пиано, которое не должно быть расплывчатым или беззвучно-шелестящим.» Ученику необходимо знать, что какие бы печальные или нежные чувства он ни обнаружил в пьесах Баха, эти чувства всегда как бы погружены в атмосферу мужественности, а иногда и суровости. Музыка Баха «основана на непрерывном внутреннем созерцании изображаемого.» (Курт) Предельное напряжение чувства уравновешивается такой же предельной силой самообладания, благородной сдержанности, что «придаёт страстно взволнованному высказыванию ощущение своеобразного спокойствия.»

Известно, что Бах учил своих учеников «смотреть на инструментальные голоса, как на личности, а на многоголосное инструментальное сочинение, как на беседу между этими личностями», причём ставил за правило ,чтобы каждая из них «говорила бы хорошо и вовремя , а если не имеет что сказать , то лучше бы молчала или ждала , пока до неё дойдёт очередь.» Совет весьма ценный для наших учащихся. (Розенов Э. И. С. Бах и его род.М.,1912, с.72)

В 3-х и 4-хголосных произведениях основной акцент в изучении голосоведения падает уже не на каждый голос отдельно (как было в 2-хголосных пьесах), а на КАЖДУЮ ПАРУ ГОЛОСОВ, особенно в отношении следующих сочетаний: среднего и верхнего, среднего и нижнего, т.к. ученик обычно хорошо слышит верхний голос и почти не слышит как самостоятельные мелодические линии средний и нижний голоса. В такой ситуации полезно дома играть верхний голос выразительно и forte, а средний – piano и очень ровным звуком. Затем надо играть выразительно и громко средний голос, а верхний – совсем тихо и ровно. Теперь ученик ясно слышит оба голоса: средний, поскольку он звучит ярко и сочно, и верхний – потому что он уже хорошо знаком ему. Этот способ работы над каждой парой голосов со сменой динамики даёт поразительные результаты в умении отчётливо различать два самостоятельных голоса. А ведь это основная предпосылка для осмысленного исполнения полифонии. Тот же способ помогает и быстрому запоминанию наизусть. Он чрезвычайно эффективен и на последнем этапе работы - при соединении всех голосов вместе: сначала громко играется, скажем, средний голос, а остальные два – очень тихо. Затем меняется динамика в голосах. Когда ученик будет прослушивать мелодию каждого голоса в сочетании всех трёх, тогда можно дать ему свободу – пусть играет по своему усмотрению.

Вопрос о баховских темпах заслуживает особого разговора. Умеренность и сдержанность во всём, как известно , были одними из основных эстетических требований в эпоху Баха. Современники писали о склонности композитора к умеренным темпам. Обоснованное заключение на этот счёт находим и у Швейцера: «Круг возможных темпов у Баха сравнительно узок… у него есть только различные степени умеренного темпа Moderato». Ученик должен твёрдо усвоить, что быстрые пьесы Баха не содержат в себе ту необузданную стремительность, которая характерна для музыкального искусства иных эпох. С другой стороны, медленные пьесы Баха наши учащиеся играют слишком медленно и статично, в то время как они всегда заключают в себе активную внутреннюю жизнь. Чтобы предотвратить преувеличенное внимание учащихся к темпам и ложное их истолкование, им необходимо узнать о том, что привычные для нас итальянские обозначения темпа, которые во времена Баха проставлялись редко, выражали не столько скорость движения – этот момент был на втором плане, - сколько настроение, характер пьесы, её эмоциональный тонус, и так называемый «аффект». Двойные темповые указания выражали два оттенка «аффекта», т.е. два оттенка общего характера пьесы. Для успешного овладения полифонией Баха значение имеет темп медленный, учебный, направленный на осознание и освоение всех деталей, на извлечение певучего выразительного звука. Не только тема, но и каждый пассаж, орнамент должны исполняться как певучие, выразительные мелодические линии. Медленный «учебный темп имеет своей целью не подготовку к темпу более быстрому, - он преследует цель более глубокую: быть подготовкой к пониманию музыки». (Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха, с.61)

Когда налажено и закреплено отличное качество исполнения всех деталей пьесы, дальнейшую работу следует проводить обязательно через все стадии среднего темпа. Чёткость и живая ритмическая пульсация должны сохраняться ПРИ ЛЮБОМ ТЕМПЕ. Правильным темпом, как отмечал ещё Швейцер, будет тот, при котором выявляются в одно и то же время и главные черты, и детали. В заключение о баховских темпах нужно сказать следующее: недопустимо считать темп внутри одного произведения абсолютно неизменным, строго метрономичным, - иначе педантичное, механическое исполнение почти неизбежно. Небольшие агогические оттенки присущи музыке Баха, как и всякой другой, только в более сдержанном и более тонком проявлении. А.Швейцер очень верно формулирует «то главное правило, которым столь часто пренебрегают исполнители : нужно задерживать темп по мере того , как усложняется главный рисунок , с тем , чтобы снова восстановить его свободное течение , как только рисунок упрощается». Усложняет же Бах фактуру главным образом в динамических подъёмах и кульминациях, которые тесно примыкают, а иногда и сливаются с кадансами. Вот почему они часто сдерживаются и создают впечатление едва уловимой замедленности темпа в середине произведения, после чего темп следует сразу восстановить.

Необходимо ещё и ещё раз подчеркнуть, что основным моментом в баховской артикуляции, фразировке и динамике является мотивная структура. «Понимание мотивного строения мелодии, - пишет Браудо в своей книге, - оказывается более прочной опорой в работе, чем уточнение штрихового приёма». Трудность исполнения клавирных пьес Баха на фортепиано более всего сказывается, конечно, в области динамики. Почти неограниченные возможности современного фортепиано открывают перед исполнителем баховских произведений неистощимое богатство динамических красок и оттенков. Но вместе с тем это обстоятельство создаёт дополнительные проблемы. Ведь речь идёт не о подражании звучанию старинных инструментов, а об умении передать средствами фортепиано как специфические особенности баховской динамики, так и определённую звучность, соответствующую самой сути содержания произведения. «Только на основе динамики Баха, - пишет Браудо, - может быть создана схема его мышления». Иначе говоря, динамика выявляет форму произведения и сама определяется этой формой. Контрастирующие динамические оттенки в произведениях Баха весьма длинны, и динамика обычно меняется после кадансов, фермат, пауз, т.е. там, где заметна определённая граница в развитии пьесы. Именно мотивы, составляющие внутреннюю и активную жизнь мелодических линий, образуют мелкую интонационную динамику, которая справедливо может быть названа МОТИВНОЙ. Необходимо заметить, что мотивная динамика имеет отношение только к верхнему голосу. Применение её в басовом голосе или во всех других голосах одновременно допускаться не должно, ибо оно мешает различать главное в полифонии – самостоятельность голосов. Итак, динамика Баха определяется художественным мышлением композитора и не должна привноситься извне; и тот, кто знает особенности его творческого метода , без труда прочтёт её в авторском тексте. Правильно отмечает Курт, что обозначения динамики у Баха «совершенно излишни для каждого, кто исходит в понимании произведения из чувства его стиля».

Чем сложнее полифоническое 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. Музыка Баха решительно ничего не даст ученику, если у него не возникнет душевный контакт с нею, если он не проникнется её пафосом, не почувствует её величия и вместе с тем очарования. Но для того, чтобы восприятие произведений Баха было эмоциональным, необходимо их понимать. Подчеркнём это ещё и ещё раз, ибо творчество композитора по самой свой природе непосредственно обращено к нашей интеллектуальной сфере. Для понимания же полифонических пьес Баха нужны специальные знания, нужна рациональная система их усвоения. Достижение определённого уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного наращивания знаний и полифонических навыков. Всякий перебой, нарушение правильности этого режима ломает естественную логику развития учащихся, а подчас лишает их базы в дальнейшей работе над более сложными произведениями.

Если попытаться кратко ответить на вопрос о том, что же считать конечной целью «посвящения» ученика в таинства музыки Баха, можно сказать, что конечная цель – исполнение пьес композитора по подлинному авторскому тексту (уртексту). В эпоху Баха указания к исполнительству вычитывались из «чистого» текста произведения. Такое умение предполагало способность безошибочно постигать жанр и форму пьесы, её мотивное строение. Но коль скоро мы хотим, чтобы наши ученики играли «Баха в стиле Баха», мы обязаны следовать тем же путём, памятуя прежде всего о том, что главная , руководящая нить – это осознание мотивного строения произведений.

Список литературы :

Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе.

Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе.-М.:Классика-ХХI,2006

Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 3-4 классах ДМШ.

Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 5-7 классах ДМШ.

Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры.

Мюллер Г. Полифония.-М.:Музыка,1989

Протопопов Вл. История полифонии.-М.:Музыка,1985