Муниципальное Бюджетное

Учреждение Дополнительного образования

«Детская школа искусств №7» г.о. Самара

**Методическая работа на тему :**

**"Разновидности музыкальной деятельности на предмете «Музыкальный инструмент» (аккордеон, баян)"**

Выполнила: педагог ДО Милонова И.В.

Самара 2022

В настоящее время в детских музыкальных школах и школах искусств действуют две программы: предпрофессиональная и общеразвивающая. Если первая из них ставит целью выявление одаренных детей и их подготовку к получению профессионального образования в области музыкального искусства, то вторая нацелена на общехудожественное развитие обучающихся, на формирование их вкусов, эстетических запросов и потребностей. Поскольку цели и задачи этих программ различны, то различными должны быть и методологические подходы, обеспечивающие их реализацию. Программа сориентирована на формирование вкусов, интересов, эстетических запросов широкого круга людей, на оптимизацию их времяпрепровождения в свободные от других занятий часы, а также готовить не только тех, кто, возможно, в дальнейшем станет выходить на сцены концертных залов, но и тех, кто будет заполнять эти залы. При этом «каждый воспитываемый и образовываемый индивид должен и получать эстетические знания и погружаться в такую эстетическую среду, в которой не только бы формировались, но и развивались его интерес и потребность в (его) профессии». (Л.А.Баренбойм). Общеразвивающее образование только тогда выполнит стоящие перед ним задачи, когда учащиеся получат достаточно полное представление о художественных стилях, об их месте и роли в истории искусства, о стилевой атрибутике, объединяющей музыку и литературу, музыку и театр, музыку и изобразительное искусство. Что же требуется педагогу для решения этих задач? Прежде всего, ему необходимо самому обладать всеми теми качествами и свойствами, которые должны быть сформированы у его учеников.

В данной методической работе речь пойдет о предмете «Музыкальный инструмент» (аккордеон, баян), о его составных частях и способах работы над музыкальным произведением. Не следует забывать, что учащийся должен получить максимальный объем  знаний , умений и навыков при нагрузке один час в неделю и четырехгодичном сроке обучения.

Каждый педагог знает, что урок начинается с «разминки», т.е. с освоения технических навыков. Что же мы вкладываем в понятие «техника»? Техника - совокупность всех средств, при помощи которых исполнитель передает музыкальный смысл произведения, это средство для создания музыкально-художественного образа. Материалом для работы над приобретением двигательных навыков и развития различных элементов техники игры на аккордеоне ( баяне) служат гаммы, арпеджио, аккорды, специальные упражнения, этюды. На этом музыкальном материале отрабатываются двигательно-игровые навыки, взаимодействие всех частей рук, координация движений; эти навыки развивают физическую выносливость и приспособленность всего двигательного аппарата к использованию звуковых и технических возможностей инструмента. Развитие техники идет успешно в том случае, если гаммы, арпеджио, аккорды, упражнения (в особенности этюды) играются при полном внимании и слуховом контроле над соблюдением динамических оттенков, ритма, штрихов. Успешная работа над гаммами и арпеджио помогает преодолеть многие технические трудности:

1. Позволяет лучше сделать выбор рациональной аппликатуры
2. Создает легкую и свободную пальцевую беглость
3. Способствует координации движений обеих рук
4. Способствует плавности ведения меха и смены направления его движения
5. Помогает более точному исполнению различных штрихов и нюансов разнообразными приемами звукоизвлечения

Разучивание гамм и арпеджио следует начинать в медленном темпе с равным количеством длительностей на каждое движение меха. После того, как та или иная гамма (арпеджио) будет выучена в ровном движении, рекомендуется переходить к исполнению ее в различных метроритмических рисунках, штрихах и динамических оттенках. Быстрый темп не должен нарушать ясности исполнения. При нарушении ровности звучания необходимо вернуться к медленному темпу. Процесс работы над гаммами и арпеджио требует постоянного слухового и двигательного контроля за:

- минимально ровным звуком и плавной сменой направления движения меха;

- строгим соблюдением указанной аппликатуры;

- естественностью и экономичностью движений пальцев, кисти и предплечья;

- четкостью пальцевого удара;

- точностью выполнения определенного метроритмического рисунка и штрихов;

- точностью координации движений пальцев при исполнении обеими руками.

Работу над арпеджио можно начинать со второй половины первого года обучения. В начале осваиваются арпеджио короткие и ломаные, позже - длинные. Со второго класса рекомендуется начинать играть аккорды (трехзвучные). При игре аккордов следует обращать внимание ученика на одновременность действий всех играющих пальцев. Игра гамм, арпеджио и аккордов на инструменте - тема довольно непростая. Преподавателю надо четко объяснить ученикам, для чего это нужно, а самое главное - не отбить у детей  желания  заниматься на инструменте, поэтому не следует ими перегружать учебную программу.

В работе над развитием исполнительской техники значительное место занимают этюды. Работу над этюдом следует вести в определенной последовательности:

1. Тщательно изучить построение этюда и определить техническую задачу, чтобы иметь ясное представление об объеме и характере предстоящей работы. Детально разобрать за инструментом текст, установить аппликатуру, выработать целесообразные движения и положения рук во время игры.
2. Приступить к разучиванию этюда по частям, отрабатывая наиболее трудные места. Эта работа должна начинаться с подбора упражнений, содержащих характерные элементы трудных мест этюда.
3. В этюдах, написанных для развития техники правой руки, обратить внимание на исполнение аккомпанемента левой рукой. Во время исполнения «легато» до конца погружать клавиши. При штрихе «стаккато» не «отдергивать» пальцы от клавиши, а лишь мгновенно расслаблять  их после погружения клавиши: движения пальцев будут экономнее и сохранится необходимый контакт пальцев с клавишами.
4. Одновременно с усвоением текста этюда следить за выполнением фразировки, акцентов, динамических оттенков. Исходя из установленного звучания, окончательно определить границы движения меха.
5. Играть этюд следует в различных темпах, не привыкая к какому-либо одному, но начинать работу следует с медленного темпа, постоянно возвращаясь к нему в процессе работы.
6. Звучание текста наизусть должно происходить в ходе усвоения его технических и художественных особенностей. При таком способе запоминания надежно закрепляются в памяти как игровые движения, так и художественно-выразительные элементы этюда.

Работу над этюдом необходимо доводить до полного завершения, ибо только в этом случае она окажется полезной. Этюды следует подбирать к намеченным по плану пьесам и осваивать их до изучения пьес. В этом случае инструктивный материал и этюды принесут наибольшую пользу в развитии исполнительской техники аккордеониста (баяниста).

Следующий этап - работа над музыкальным произведением. Вся работа музыканта должна быть направлена на то, чтобы оно звучало в концертном исполнении. Удачное, яркое, эмоционально наполненное и в то же время глубоко продуманное исполнение, завершающее работу над произведением, всегда будет иметь важное значение для учащегося, а иногда может оказаться и крупным достижением на определенной ступени его обучения. С чего же начать? Прежде всего, следует рассказать ученику о создателе произведения (будь то композитор или народ); об эпохе, в которую оно возникло, о стиле и требуемой манере исполнения, о его содержании, характере, сюжете, основных темпах, о форме, структуре, композиции. Эту беседу необходимо построить живо, интересно, приводя для иллюстрации произведение в целом и его фрагменты, лучше - в собственном исполнении педагога. Передавая в своем исполнении замысел композитора, учащийся должен выражать и свое отношение к исполняемому, выявлять свое понимание произведения. Даже не очень интересные в музыкальном отношении этюды производят хорошее впечатление на слушателя, если они сыграны с удовольствием и «от себя». С понимания настроения, характера произведения в целом и художественных основных образов начинается его изучение.

Ознакомившись с произведением, ученик приступает к его разбору. Грамотный, музыкально-осмысленный разбор создает основу для правильной дальнейшей работы. Время, занимаемое разбором, его музыкально-художественный уровень будут самыми разными для учащихся различной степени музыкального развития и одаренности. Знакомство с текстом начинается со зрительного охвата нотной партитуры. Просмотр текста без инструмента дает возможность соразмерить технические сложности со своими возможностями. Чтение текста с помощью инструмента помогает установить структурное строение произведения, динамическую направленность к кульминации, понять, как строится произведение в деталях, и какое их значение в раскрытии целого. Мелодическая, ритмическая, темповая и другие структуры взаимосвязаны и своими специфическими средствами определяют общий характер произведения. Роль каждой из них помогает раскрыть содержание. Исполнитель не должен изменять эти выразительные средства композитора. Они лишь помогают найти верный путь к прочтению сочинения. Нередко  особого внимания требует метроритмическая точность исполнения. Сначала педагог проигрывает мелодию по нотам, привлекает его слуховое внимание к ритмическому рисунку мелодии. Далее следует предложить ученику, глядя в ноты, назвать длительности, которые он там видит. После этого ученик вновь слушает в исполнении педагога мелодию или пьесу, а затем, также, глядя в ноты, прохлопывает ее ритмический рисунок. В сознании ученика передается связь: слышу - вижу - ощущаю - передаю. Затем учащийся с помощью педагога проигрывает «начерно» пьесу от начала до конца по возможности без длительных остановок. Ни в коем случае нельзя допускать разучивание произведения по тактам, то есть выучивать один такт за другим. Начало музыкальной фразы не всегда совпадает с началом такта, поэтому, разрывая музыкальную фразу, учащийся теряет ощущение целого. Поясняя ученику размер, тактовое членение и основы нотной записи, следует познакомить его со счетом и научить пользоваться им. В особо трудных случаях можно предложить ученику просчитать отдельные места на уроке в присутствии педагога, иногда можно просчитать во время игры ученика, но постоянно считать вслух не стоит. Это утомляет ученика, понижает его интерес к музыке, делает безразличным отношение  к качеству звучания. Большую помощь учащемуся при начальном проигрывании оказывает дирижирование педагога. Не тактирование или счет вслух, а именно дирижирование, которое помогает ученику понять характер произведения. Примерно такое же значение имеет совместное исполнение пьесы учащимся и педагогом. Кроме того, эти приемы не позволяют ученику останавливаться из-за мелких ошибок и , следовательно, способствуют его более цельному восприятию произведения. Наряду с тщательным разбором текста, важно подобрать хорошую, наиболее подходящую для ученика аппликатуру, что в дальнейшем будет способствовать лучшему решению требуемых задач и скорейшей автоматизации игровых движений. Но главное-аппликатура должна способствовать свободному исполнению. Ни один музыкант не сможет достичь в игре положительных результатов без овладения фразировкой. При разборе надо приучать слышать фразу, воспринимать каждую в развитии и «вести» ее. Нередко ученики, не успев дослушать одно построение, «набрасываются» на следующее. Причина заключается в невнимании к смыслу исполняемого и, как следствие, к  «дыханию» в музыке. В статье «О музыкальном исполнительстве» А.Гольденвейзер так выразил свою мысль: «Когда возникло музыкальное искусство, человек, прежде всего, исходил из того, что он делал своим голосом,- из пения и речи. Всякая музыка была расчленена дыханием». Определить членение моментом дыхания, естественное динамическое  стремление к вершине внутри каждой фразы, а затем ее спад, необходимо музыканту в работе над произведением. Фразировка является, прежде всего, средством выражения художественного образа музыкального произведения. Она включает в себя средства звукоизвлечения, другие выразительные средства, синтезирует динамику, агогику, штрихи, мех и т.д., и всегда индивидуальна. «Мы имеем дело с довольно сложной связью, ибо фразировка является средством по отношению к содержанию произведения и в то же время художественной целью по отношению к общемузыкальным, инструментальным и индивидуальным средствам исполнителя. Можно сказать, что освоение фразировки составляет существо всего процесса работы над произведением». (Ю.Акимов).

Особое место в работе над пьесой следует уделять штрихам. Они должны выполнять и художественную и техническую сущность, где первое имеет главное значение. «Штрихи - это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно-смыслового содержания музыкального произведения». (Б.Егоров). В определении штрихов необходимо исходить, прежде всего, из их музыкально-выразительного значения. Штрихи  условно можно разделить на протяжные (связные и раздельные) и короткие (краткозвучные). К первым относятся legato, legatissimo (связные) и staccato, staccatissimo (короткие). Протяжные штрихи необходимы главным  образом  в исполнении кантилены, а короткие служат четкости, остроте разделения звуков или аккордов, как в непрерывном движении, так и в отдельности. «Штриховые обозначения, указанные композитором, во многом условны и обычно требуют дополнений и уточнений исполнителя, сделанных, разумеется в соответствии со стилем произведения. От штрихов в немалой степени зависит характер исполнения фразы, ее выразительные оттенки… штрихи способствуют также правильному дыханию, артикуляции фразы, а, следовательно, ее выразительности» (Б.Егоров).

Наряду с аппликатурой, фразировкой, штрихами для художественного выражения сочинения чрезвычайно велика роль движения меха. Здесь все зависит от работы левой руки. Полнота и глубина звука даже на небольшой силе не потеряется, если мех будет постоянно вестись левой рукой, не прекращая движения даже в паузах. Чрезмерная сила ведения меха неизменно вызывает форсированный звук, тогда как пассивное сопровождение дает пустоту звучания. Из этого следует вывод: без определенной  установки и точного физического распределения движений рук, пальцев, корпуса невозможно заставить инструмент звучать выразительно. Наибольшую трудность представляет выработка навыков плавной смены меха, главная задача которой- обеспечить логическое продолжение мелодической линии на противоположном движении меха. Основным условием осуществления этой задачи является своевременная плавная передача необходимых усилий с разжима на сжим и, наоборот, при заранее подготовленных точек опоры левой руки. Слух учащегося постоянно должен контролировать звучание и вносить нужные коррективы в действие рук. Обязательным условием выполнения плавной смены меха является опора правой и левой части корпуса баяна (аккордеона) на бедра ученика и тщательная регулировка рабочего ремня. В ведении меха заключается не только сам навык ведения, но и умение найти наиболее целесообразный момент смены направления в его движении.

Не менее важным выразительным средством в музыке являются динамические оттенки. Шкала динамических градаций, по существу, бесконечна. Кроме того, в процессе crescendo меняется и окраска звука - она может быть прозрачной, мягкой, глубокой, плотной, резкой и т.д. «Надо научиться пользоваться всей динамической амплитудой баяна, а учащиеся часто пользуются динамикой только в пределах mp-mf, обедняя тем самым свою звуковую палитру. Типичным является также неумение показать разницу между p и f, f и ff» (Б.Егоров). Более того, у некоторых учеников f и p звучит где-то в одной плоскости, в усредненной динамической зоне. Отсюда серость, безликость исполнения. В области звучания, относимой к forte, важно предостеречь учащегося от опасности преувеличений и чрезмерности. Каждый ученик, уже неплохо играющий на баяне (аккордеоне) понимает, что ему нужно владение мощным, сильным звучанием, но не должно при этом терять своей выразительности, насыщенности, красоты. Нередко ученики превратно представляют себе и характер звучания в piano. Они начинают бояться самого звука инструмента, теряют точность прикосновения, вялое ведение меха и в результате звук становится не ясным, неопределенным, лишенным тембра: piano «не звучит». Следует разъяснить, что характер звучания и в piano всегда определяется смыслом музыки. К.С.Станиславский говорил: «Хочешь играть злого - ищи, где он добрый!» Иными словами: хочешь играть forte - покажи для контраста настоящее piano. Необходимо всегда помнить о цели (в данном случае - о кульминации), ибо стремление к ней предполагает движение, процесс, что является важнейшим фактором в исполнении.

Очень важным в музыке является темп. Зачастую скорость исполнения становится главным показателем характера произведения. Необходимо обратить внимание на правильное толкование темповых авторских указаний. Важно сопоставить технические возможности ученика с темповым развитием произведения в целом. Авторские указания предполагают, что нужно сделать, а чувство меры целиком зависит от индивидуальности и возможности ученика. Играть произведение в быстром темпе можно только тогда, когда уже достигнута свобода и уверенность в движении пальцев. Это касается технического овладения музыкальным материалом. «Техника - это не манерность и внешняя виртуозность, это, прежде всего скромность  и простота… От уха к движению, а не наоборот…» (К.Н.Игумнов). При работе над технически сложными местами особая роль должна отводиться  проигрываниям  в медленных темпах. Такие занятия  весьма полезны для выработки автоматизированных движений пальцев. Однако механическое отстукивание каждой ноты пассажа в медленном темпе вряд ли принесет ощутимую пользу. Необходимо сконцентрировать все свое внимание  на представлении художественного конечного результата. Ритмическая сторона, фразировка, нюансировка обязательно должны соответствовать исполняемому как в быстром, так и в медленном темпе. При этом даже в замедленном темпе нельзя мыслить отдельными нотами: каждый тон должен соотноситься с предыдущим и последующим звуками. Аналогично этому и движения пальцев и всей руки должны быть взаимосвязаны между собой. Необходимо чередовать  медленные темпы с быстрыми и умеренными. Главную функцию выполняют активные пальцы, а не кисть. Она может выполнять какие-то объединяющие движения, представляя пальцам большую самостоятельность. Как сказал К.Н.Игумнов: «Верно  определить темп  и различные агогические изменения нелегко для исполнителя. Иногда небольшое отклонение в ту или иную сторону создает ощущение нервозности, неустойчивости, суетливости или затянутости, вялости. Агогическая свобода требует логичного уравновешения. Здесь проявляется закон компенсации - сколько взял взаймы, столько и отдал».

Важнейший элемент игры на баяне – исполнение аккомпанемента. Характер аккомпанемента должен полностью соответствовать характеру изложения мелодии, ее содержанию, стилю всей пьесы в целом. Так, в пьесах медленного темпа и в мелодии напевного склада басы часто плавно соединяются с аккордами, а аккорды играются полной длительностью, связно. В мелодии, построенной на мелких дробных ритмических длительностях, особенно в быстрых темпах, такое связывание баса с аккордом (педализация баса) и  выдерживание полной длительности  в аккордах сопровождения будет только мешать мелодии, отяжелять и заглушать ее. Большей частью аккорды играются легко и коротко. Существует множество различных видов аккомпанемента и приемов его исполнения, но главное: сопровождение должно лучше оттенять, выявлять и поддерживать мелодию, а не заглушать ее, не мешать ее звучанию.

Весьма важный вопрос - игра на память, она имеет существенное значение для достижения свободы исполнения, необходима при выступлениях на экзаменах, вечерах и концертах. Выучивание на память следует вести сначала по отдельным - большим или меньшим разделам, построениям, в медленном темпе, затем переходить к соединению их в более крупные части и далее - к медленному же проигрыванию всего произведения с тщательным вслушиванием и детальным осознанием текста. Такое исполнение должно быть хорошо усвоено учеником и прочно закреплено в памяти. Попытки преждевременного перехода к подвижным темпам обычно плохо влияют на качество игры, так как учащийся не может сохранить при этом музыкальную осмысленность исполнения. «Если человеку, когда он играет наизусть, сказать - играй медленнее и ему сделается от этого труднее, то это первый признак, что он, собственно, не знает наизусть, не знает той музыки, которую играет, а просто наболтал ее руками. Вот это «набалтывание» - величайшая опасность, с которой нужно постоянно и упорно бороться». (А.Б.Гондельвейзер). Чтобы  выученное произведение надолго и прочно сохранилось в памяти, надо уметь играть его без нот, начиная с любого места, по требованию педагога,  исполнять его в замедленном темпе и также проигрывать его мысленно. Иногда учащиеся настолько привыкают к работе в замедленном темпе, что почти не пробуют играть технически трудные для них произведения в настоящем темпе, не пытаются, по существу, их исполнять. Подобных явлений допускать нельзя: учащийся никогда не освоится с исполнением  произведений подвижного характера, если не приучит себя слышать и мыслить в нужном движении, если не будет над этим работать.

С приближением окончания работы над сочинением учащийся должен свободно чувствовать себя в этой музыке и, соответственно, ее исполнять. Но ни исполнительская свобода и яркость, ни какие-либо другие исполнительские качества не смогут развиться в полной мере, если ученик будет мало выступать на сцене. Именно публичное выступление как бы подводит итог всей проделанной в классе работы, заставляет ученика максимально использовать свои исполнительские возможности. Нужно учитывать, конечно, и индивидуальные склонности ученика, обязательно выпускать его на публику с любимыми произведениями - это и стимул для работы, и творческая радость, и лучшая форма обучения публичным выступлениям.

Хотелось бы упомянуть еще и о таких важных и нужных видах  деятельности на уроке, как игра по слуху, чтение с листа и транспонирование. Музыкальная педагогика все чаще обращается к игре по слуху как к важнейшему способу укрепления слухо-двигательной взаимосвязи. Она считает, что музицирование по слуху полезно для любого контингента учащихся на самых различных этапах обучения игре на музыкальном инструменте. В игре по слуху А.П.Щапов видит две формы - подбирание по слуху знакомых мелодий и их транспонирование. Считая, что транспонированием по слуху простейшего одноголосия необходимо заниматься с первых же шагов при обучении игре на инструменте, и подчеркивая при этом его огромную роль в развитии музыкальных способностей, он пишет: « Развитие слуха и слухо-клавиатурных связей стимулируется… также и транспонированием по нотам.» И при этом добавляет, что  «транспонировка  по нотам способствует и развитию умения играть с листа, так как требует активности предвосхищающего воображения». Но и этим, считает он, роль  транспонирования не ограничивается: «Транспонирование в сильнейшей степени активизирует слух, заставляет заново осознавать аппликатуру, интервалы, гармонии». Игра по слуху может осуществляться лишь при наличии у исполнителя прочных и ясных слуховых  представлений нотного материала  и четкой двигательной установки на его воспроизведение в заданной тональности. Непосредственный перевод музыкально-слуховых представлений из одной тональности в  другую составляет сущность транспонирования по слуху.

Если игра по слуху основывается  на ранее сложившихся, зафиксированных памятью слуховых образах, то в основе  чтения с листа и транспонирования по нотам лежит слуховое представление, возникающее непосредственно в процессе зрительного восприятия нотного текста, то есть в процессе превращения нот видимых в слышимые. Мы знаем, что путь к воспроизведению музыкантом – инструменталистом нотного текста в идеале таков: от зрительного восприятия через слуховую сферу к моторике. Скорость протекания всего процесса зависит от быстроты восприятия нотного текста, его осознания, передачи в двигательные центры мозга, которые мгновенно посылают приказ мышечному аппарату, после чего движение, воспроизводящее звучание, осуществляется. Успешность чтения с листа и транспонирования по нотам, таким образом, зависит от тесного взаимодействия между слуховыми и двигательными представлениями, которые получают постоянное «подкрепление» через чтение нотного текста.

Учащиеся класса аккордеона (баяна) постоянно разучивают и исполняют произведения гомофонно-гармонического склада. В силу специфики инструмента, они в целом обладают значительно большим запасом гармонических слуховых впечатлений и представлений, чем, например, обучающиеся игре на струнных и духовых инструментах. Поэтому в первые же годы обучения для игры по слуху, чтения с листа и транспонирования следует широко использовать мелодии с гармоническим сопровождением, что будет способствовать как формированию первоначальных гармонических, так и развитию ладовых мелодических слуховых представлений. Связь теории с классом музыкального инструмента значительно укрепляется, когда в игре по слуху или чтении с листа используется музыкальный материал, изучаемый на уроках музыкальной грамоты, сольфеджио, слушании музыки. Важную роль в восприятии учащихся играют песни. Народная песня-величайшее музыкально-поэтическое создание народного гения. Именно поэтому, считает Л.Баренбойм, «первыми музыкальными интонациями, которые воспроизводятся ребенком, должны быть интонации родной музыкальной речи…»

Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование способствуют развитию музыкальных способностей, инициативы и творческой самостоятельности, воспитывают необходимые для каждого учащегося навыки, активизируют теоретические знания и помогают применять их на практике. Чем раньше начнет учащийся приобретать эти навыки, тем интенсивнее и целенаправленнее будет осуществляться его музыкальное развитие.

Разумеется, что все вышеизложенное в большей степени относится к наиболее способным, музыкально одаренным учащимся, но при условии правильно организованной работы и целеустремленности дети и со средними данными могут достичь определенных результатов.

**Литература**

1. Н.Кислицын «Артикуляция и произношение в музыкально-инструментальной речи баяниста». Саратов, 2015г.
2. О.Шаров. «Аккордеонно-баянное исполнительство». «Музыка», 2006г.
3. Г.Шахов «Основы аппликатуры (баян, аккордеон)». Владос, 2005г.
4. Г.Цыпин. Научная статья «Общеразвивающее обучение в музыке: вопросов больше, чем ответов».
5. Ф.Липс «Искусство игры на баяне». Москва,1997г.
6. В.Завьялов «Баян и вопросы педагогики» «Искусство». 1992г.
7. В.Бесфамильнов., А.Семашко «Воспитание баяниста». Вопросы теории и практики.Музична Украина, 1989г.
8. Г.Шахов «Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна». Москва, 1987г.
9. А.Чиняков «Преодоление технических трудностей на баяне». Музыка, 1982г.
10. Л.Гинсбург «О работе над музыкальным произведением». Москва, 1981г.
11. Л.Баренбойм «Музыкальная педагогика и исполнительство». Москва, 1974г.
12. П.Говорушко «Основы игры на баяне» - глава 2 «Развитие исполнительских навыков». «Музыка» 1966г
13. В.Мотов, Л.Гаврилов. «Работа над музыкальным произведением». МУЗГИС, 1961г.