

Література

1. Bognár, Zsolt. Review: A Stunning Premiere - Trifonov Plays Trifonov in Cleveland (April 23). – <http://goo.gl/VFDMjS>
2. Clark, Andrew. “Tchaikovsky Competition Winners” The Financial Times, 26 September 2011. – <http://goo.gl/mfyPjU>
3. Duchon, Jessica. “Top 20 The world's great pianists” Sinfini Music, 23 April 2013. – <http://goo.gl/D9kuxv>
4. Midgette, Anne. “Daniil Trifonov: A pianist ahead of his time” // The Washington Post, 7 March 2014. – <http://goo.gl/3rRt7H>
5. Winn, Steven. “Standard to Gold Standard: When the Russians Ravish” San Francisco Classical Voice, 30 January 2014. – <http://goo.gl/aloAQI>
6. Бабаян, Сергій. Інтерв'ю (неопублікована версія) . – <http://goo.gl/ae9Hkr>
7. Вайнер О.Б., «Во власти Рахманинова», Наш Техас, №338, 21 марта 2013. – <http://goo.gl/vTbOio>
8. Відеозапис концерту для фортепіано з оркестром №1 Ф. Шопена у виконанні Даниїла Трифонова під час XIII Міжнародного фортепіанного конкурсу імені Артура Рубінштейна (Тель-Авів, травень 2011 року). – <http://goo.gl/pmIFR9>
9. Мержанов В., «Музыка должна разговаривать». Сборник статей. – М.: «Московская консерватория». – 2008.
10. Серії відео-сюжетів Пітера Хоббса «Жити класичним життям», епізод №10, 06 грудня 2013 року. – <http://goo.gl/wpG3J2>
11. Шопенгауэр А. О сущности музыки. Выдержки из соч. Шопенгауэра. – Петроград, Музыкальное государственное издательство, 1919.

УДК 7.03:786.2:7.071.2 “19”

Линь Хуацинь

МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФОРТЕПИАННЫХ ШКОЛ XX ВЕКА ДЛЯ ДЕТЕЙ В СВЕТЕ ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматриваются теоретические основы формирования фортепианно-исполнительской культуры будущего учителя музыки на примере и сравнительном анализе ведущих фортепианных школ XX века. Предлагается оригинальная структура понятия «фортепианно-исполнительской культуры будущего учителя музыки».

Ключевые слова: фортепианно-исполнительская культура, фортепианные школы.

The article discusses the theoretical basis of the formation of piano-performance culture of the future teacher of music as an example and a comparative analysis of the leading piano school of the twentieth century. An original structure of the concept of "piano-performance culture of the future teacher of music".

Keywords: piano-performing culture, piano school.

Понимание современных процессов развития общества предполагает последовательное усиление роли культуры в нем. Культура, с одной стороны, формирует в человеке личность, а с другой - становится действенным фактором совершенствования нашей жизни. В XXI веке в образовательном процессе также наметились тенденции, указывающие на роль системы образования в контексте общей и духовной культуры личности. Поэтому подготовка будущего учителя музыки связана с формированием у него общекультурных личных качеств, включающих в числе других формирование фортепианно-исполнительской культуры.

В науках, исследующих многообразные сферы проявления музыкальной культуры, в ряду важных и сложных вопросов, особое место занимает теория музыкального исполнительства, для решения вопросов которой применяются различные научные подходы

и совместные усилия исследователей в области эстетики, психологии, педагогики, музыковедения.

Готовность будущего учителя музыки к решению задач формирования фортепианно-исполнительской культуры требует пристального рассмотрения этого понятия с точки зрения содержания, сущностных характеристик, структуры. Понятие «фортепианно-исполнительская культура будущего учителя музыки» достаточно часто встречается в методической литературе, однако научных исследований, посвященных целостному теоретическому анализу данного феномена, пока еще нет. Освещая широкий круг вопросов, связанных с исследованием музыкально-исполнительской деятельности, многие современные ученые в области художественного обучения все же пользуются данным понятием (А. Козырь, Г. Падалка, А. Ростовский, А. Рудницкая, В. Шульгина, О. Щелокова).

В научной литературе пока еще нет достаточно четкого определения категории «исполнительская культура личности». В справочниках и словарях по философии, эстетике, психологии, педагогики, искусствоведению это понятие не рассматривается. Среди родственных понятий выделены такие как «духовная культура», «эстетическая культура», «художественная культура», «музыкальная культура». При всей очевидной принадлежности к единому терминологическому полю эти понятия имеют как общие, так и отличительные характеристики. Между исполнительской и музыкальной культурой личности существует диалектическая взаимосвязь, позволяющая нам обоснованно ввести категорию фортепианно-исполнительской культуры.

Проблема определения понятия «фортепианно-исполнительская культура» в музыкальной педагогике остаётся открытой. Рассматривая структуру понятия «фортепианно-исполнительская культура будущего учителя музыки», мы представляем её в виде четырёх основных компонентов, включая:

- эстетику звука, т.е. культуру звука, в которой обнаруживается способность воспринимать и воспроизводить музыку в соответствии с нормами исполнительского искусства, отвечающим красоте, совершенству и гармонии.

- уровень исполнительской техники, т.е. техническую культуру, заключающую в себе помимо технического мастерства, исполнительскую волю и наличие внутренней саморегуляции;

- этику исполнения, т.е. совокупность принципов, норм и правил, выполняющих практическую функцию научения пианиста должному поведению во время исполнения;

- языковую культуру, т.е. экспрессивно-языковые свойства личности, отображающие развитость образного мышления и эмоционально-оценочного отношения, дающего возможность словесного пояснения ученику того, как нужно исполнять.

Целью данной статьи является сравнительный анализ методических систем известных фортепианных школ XX века для начинающих музыкантов с точки зрения формирования фортепианно-исполнительской культуры.

Невозможно дать подробный анализ всех аспектов многогранной педагогической деятельности педагогов, посвятивших себя начальному образованию - такая задача потребовала бы целого исследования. Обратимся к наиболее важным из них. При этом анализ различных методик будем проводить внутри отдельных национальных школ, в соответствии с существующими национальными традициями фортепианных школ. Необходимо уточнить, что знакомство с различными методами нужно вовсе не для того, чтобы механически переносить их в иные условия, не считаясь ни с особенностями, ни с традициями музыкальной и музыкально-педагогической культуры. «Знание разных путей, считает Л.Баренбойм, - способно активировать мысль педагога, приучить его к размышлениям и поискам.., а изучение учебных пособий позволяет проследить за теми методическими тенденциями, которые характерны для практики фортепианного обучения детей нашего времени» [1, с.13].

Развитие музыкального образования в двадцатом веке привело к созданию многочисленных методик обучения. Все они объединены общим принципом - соединением музыкально-эстетического обучения с исполнительским. Л.Баренбойм писал: «Важнейшая

тенденция мировой музыкальной педагогики нашего времени, во многом определяющая её методы, может быть охарактеризована как стремление достичь гармоничного развития человеческой личности, добившись равновесия «рассудочного» и «душевного» [1, с.15].

С этой позиции правомерно рассматривать культуру звука пианиста не локально, а в качестве одного из основополагающих компонентов фортепианно-исполнительской культуры. Какие же факторы могут определять последовательное формирование и развитие культуры звука в сложном процессе обучения пианиста? В самом общем плане назовем две группы факторов. К одной из них относится все то, что определяет развитие музыканта, - становление художественного мышления, эстетических эмоций, развитие образно-ассоциативной сферы, языковой культуры. К другой – формирование технического мастерства. Впрочем, подобное разделение условно, так как едва ли не самым существенным фактором является единство этих сторон подготовки пианиста, которое должно обеспечиваться на всех уровнях формирования фортепианно-исполнительской культуры – от первых элементарных опытов извлечения звука до овладения всей палитрой звуковых красок. По мнению Г.Нейгауза, «хрестоматийная методика, дающая преимущественно рецептуру, так называемые твердые правила, пусть даже верные и проверенные, будет всегда только примитивной, начальной, упрощенной методикой, нуждающейся поминутно, при столкновении с реальной жизнью в развитии, додумывании, уточнении, оживлении, - одним словом, в диалектическом преобразовании» [5, с. 74].

Советские фортепианные школы, буквально с самого начала их появления - *Пособие Н.Шермана (1932), Школа И.Рабиновича (1935)* – отражали данный педагогический принцип. К положительным сторонам этих школ можно отнести: опору на звучавшую действительность того времени (отметим и первое включение в сборник музыки Б.Бартока, а также замечательные упражнения для освоения тональностей по системе Б.Яворского); подбор песенного материала - много народной музыки в переменных размерах, обработки песен приведены в правильной метроритмической записи, без упрощения длительностей. Показателен общий принцип построения изучения нотной грамоты – играя по слуху различные мелодии, ученик запоминает, как записываются звуки. Однако, в широкую практику данные сборники не вошли из-за ряда недостатков. Прежде всего, это неудобное распределение материала по разделам, недостаточная его систематизация, неясность адресата (нотный материал предназначен ученику, тогда как словесные комментарии слишком сложны и непонятны для детей).

Нужно заметить, что требование развивать комплексную методику формирования культуры звука пианиста не следует понимать однозначно. Во многих ситуациях бывает необходимо сосредоточить внимание ученика на углублённом овладении отдельными элементами сложных игровых действий. Так, в *Сборнике фортепианных пьес, этюдов и ансамблей для начинающих под редакцией С. Ляховицкой и Л. Баренбойма (1948)* авторы особенно подчеркивают важность и систематичность технической работы при обучении на фортепиано. Однако, изучение частных моментов исполнительского процесса всегда должно происходить с учетом целого. Иными словами, вычленение какого-либо элемента в исполнении должно быть временным, сохраняющим представление о целостном игровом действии. «Нужна ли автоматизация технических навыков? – пишет Л.Баренбойм. - Конечно, но в той степени, в какой исполнение не ограничится автоматизацией и, напротив, в какой автоматизация освободит внутренние силы для для решения новых исполнительско-творческих задач» [1, с.66].

Следующая важная задача, которую ставили перед себе авторы сборника - привить ребенку любовь к музыкальной речи и воспитать ее, обращаясь к русским народным мелодиям, к украинскому и белорусскому фольклору. Известно, что фортепианное исполнительство, являясь одной из форм художественной коммуникации, активно влияет на формирование и совершенствование экспрессивно-языковых свойств личности (культуры языка), таких как умение эмоционально высказываться, раскрывать перед другими людьми свои чувства и переживания. Общеразвивающий эффект занятий фортепианным исполнительством можно объяснить также существованием тесной взаимосвязью между развитием руки человека и его мозгом. А.Готсдинер утверждал, что связь руки и мозга имеет

двухсторонний характер: «При любом двигательном тренинге, будь то гимнастическое упражнение или разучивание фортепианного этюда, - упражняются не руки, а мозг, - это положение, по мнению Н.Бернштейна, должен хорошо осознавать каждый педагог» [3, с.33]. Кроме того, Л.Баренбойм особо подчеркивал роль искусной беседы авторов школы с учеником, которая, используя музыку и учебные задания, «поведет ребенка от одного номера к другому, поможет сделать первые шаги и будет учить идти самостоятельно дальше» [1, с.254].

Сборник переиздавался множество раз, дополнялся. Спустя несколько десятилетий Л.Баренбойм издает *Школу игры на фортепиано «Путь к музицированию»*. Это методическое пособие получило широкое распространение в педагогической практике. Важными компонентами обучения на первом году Л.Баренбойм считает: обучение переживанию музыки и радости музицирования, музыкально-интонационному слуху, чувству музыкального времени, восприятию процессуальности музыки, музыкальной грамоте и чтению нотного текста, фортепианно-техническим навыкам, интерпретации музыки, элементарному сочинению музыки. Для того чтобы выразительно интонировать не только распевную, но и речевую мелодию ребенок, по мнению Л.Баренбойма, на первых же уроках «должен с помощью педагога научиться слышать фортепианный звук, вслушиваться в «жизнь» звука от его возникновения до полного исчезновения» [1, с.57].

Следовательно, когда речь идет о культуре звука пианиста, имеются ввиду не только такие качества его звука, как яркость, сочность, масштабность, тембральная окрашенность, но главное подразумевается умение музыканта находить тонкие звуковые краски, соответствующие стилю эпохи и автора музыки, характеру художественной образности исполняемого произведения. А кроме того, предполагается и нечто большее: гибкость применения звуковых нюансов, фразировки и акцентировки, позволяющая реализовывать свое собственное «видение» данной музыки, свою оригинальную интерпретаторскую концепцию. «В воспитании «слышащих» пальцев, способных «предчувствовать» интервально-ладовые соотношения между тонами, я вижу одну из основных задач фортепианного обучения на его начальной стадии» [1, с.56]. Этот тезис Л.Баренбойма и сегодня не утрачивает своей значимости.

Тех же принципов формирования музыкально-исполнительской культуры придерживается и знаменитая *Школа игры на фортепиано под редакцией А.Николаева*, вышедшая в 1951 году. Весь музыкальный материал высокохудожественного вкуса, но немного однообразен в ладогармоническом отношении. К недостаткам можно отнести изменение ритма многих народных песен, а также пояснения, обращенные к ученику, но сухие и формальные, «а главное, без ориентации на образование важной психологической связи между слухом, переживанием, осознанием, нотным оформлением и пианистическим действием» [1, с.81].

Однако, в музыкально-педагогической практике можно наблюдать иные подходы к воспитанию культуры звука. Один из них характерен тем, что на первых порах педагог старательно налаживает постановку, скрупулезно работает над игровыми движениями, забывая под час о воспитании музыкально-художественного мышления ученика. Такова на наш взгляд *«Школа игры на фортепиано» И.Берковича (1962)*. Цель автора заключалась в том, чтобы сочинить пьесы и этюды для обучения и систематизировать их в порядке прогрессивной трудности. Вместе с тем «строить работу с учеником в течение нескольких лет на произведениях одного композитора представляется неправильным, тем более, что эти произведения не ведут ученика к пониманию языка современной музыки [1, с.89].

В 1963 году издается *Школа игры на фортепиано Н.Кувшинникова и М.Соколова*. Опирается на устоявшиеся положения передовой педагогики – обучение строится на формировании предварительного слухового восприятия с последующим осознанием и пояснением педагогом нотной записи. К сожалению, между методической программой и ее реализацией обнаруживается разрыв. В предисловии много рекомендаций, которые только декларируются, а практической разработки в школе не получают.

Гораздо последовательней и лучше реализованы методические принципы М.Соколова в пособии *«Современный пианист», под редакцией М.Соколова, В.Натансона и*

Н.Копчевского (1970). К интересным методическим приемам можно отнести: включение ансамблевой игры с педагогом; внепозиционную игру, включающую перенос рук, подмену пальцев, подкладывание и перекладывание пальцев; использование новых элементов техники, таких как мартеллато, быстрые переносы рук.

Известно, что трудность техники пианиста состоит в многообразии составляющих, которые образуют в совокупности сложный комплекс психофизических и физических качеств. Серьезную проблему представляет при игре распределение и переключение внимания, его пластичность, быстрота ориентировочных реакций, поскольку сам исполнительский процесс на инструменте складывается из ряда одновременных и параллельно протекающих действий. Путь к вершинам техницизма тем и труден, что начинаться он должен с «первых шагов» ребёнка в музыке.

Большой популярностью педагогов (вслед за учебным пособием «Маленькому пианисту») пользуется методическое пособие *Б.Милича «Воспитание ученика-пианиста»*. В основе этого пособия лежат задачи творческо-слухового и пианистического развития учеников. Большое значение придается музыкально-исполнительскому воспитанию детей при обращении к произведениям разных стилей и жанров. Особое внимание отводится вопросам общения педагога с учащимися. Наличие развитых экспрессивно-языковых навыков, на наш взгляд, является важным показателем общей культуры музыканта. Сформированные (или усовершенствованные) первоначально в художественной деятельности, они становятся в последствии устойчивыми элементами общего экспрессивного склада личности.

В 1986 г. была издана книга *«О воспитании пианистических навыков» А.Шмидт-Шкловской*, выдающегося педагога, ученицы Ф.Блуменфельда. Хотя автор не постулировала свою систему в качестве «школы», но методический талант А. Шмидт-Шкловской был несомненен. В научно обоснованных принципах организации движений и упражнений А. Шмидт-Шкловской, применявшихся ею как для воспитания техники, так и при лечении профзаболеваний, прежде всего обращает на себя внимание отношение к звуку. А.Шмидт-Шкловская не терпела «белого», бескрасочного, ничего не выражающего звука. Эту мысль также заострял, Б.Яворский, резко критиковавший тех исполнителей, которым свойственен один красивый звук для всех случаев, всех произведений. Отношение к звуку у А. Шмидт-Шкловской определяло все установки при формировании навыков ученика и прежде всего — способ прикосновения к клавише, благодаря которому «пальцы сливаются с клавиатурой и ощущаются как бы продолжением струн» [9, с.23]. По словам автора, техника пианиста должна быть не механической, а музыкально осмысленной. Обращает на себя внимание строгая систематичность, охват всех видов техники в упражнениях А. А. Шмидт-Шкловской. Можно сказать, что они являются школой последовательного овладения пианистическими навыками.

Из «свежих» учебных пособий хочется упомянуть *«Фортепианную школу Ф.Брянской» для маленьких музыкантов (2008)*, предлагающую метод раннего интегрированного обучения музицированию, основанный на непосредственной связи между слухом ребенка и клавиатурой через десять «слышащих», «говорящих» и «поющих» пальцев. При этом ведущим началом является слух ребенка. Основные принципы предлагаемой методики сводятся к следующему: развитие слуховых представлений постоянно опережает обучение чтению нот; формирование комплексного восприятия нотного текста; обучение ускоренному чтению нотной графики, ориентировке рук на клавиатуре без зрительного контроля; накапливание в слуховой, зрительной и моторной памяти ученика стилизованных фактурных, ритмических и мелодических форм; воспитание готовности к неожиданным музыкальным ситуациям в тексте.

Особая роль в области современной фортепианной педагогики должна быть отведена венгерской школе. Сегодня существуют замечательные образцы педагогической фортепианной литературы в творчестве Б. Бартока, П. Кадоша, Й. Шари, А. Бозаи, Д. Куртага и других.

Появление в 1912 году *Школы Бела Бартока и Шандора Решовски* - это первое обращение крупного композитора и педагога XX века ведущее к постижению нового

музыкального языка. Традиционность школы проявилась в приоритете фортепиано-технического начала, в резком разграничении технической и художественной работы над пьесой – изучение пьесы, например, только технически, а потом со звуковыми градациями, в методике объяснения нотной грамоты. Но при всех этих отрицательных моментах Школа носит новаторский характер, потому что сразу вводит ребенка в мир народной и современной музыки.

Избрав форму лозунгов, адресованных педагогу, Бартоком сформулирован ряд принципов этого учебного пособия. Первый – «остерегайтесь вдальбивать в сознание ученика музыкальные стандарты, развивайте чувство времени». Прежде всего, Барток пользуется характерными музыкальными средствами – отказом от квадратности, ассиметричной структурой пьес, обращением к различным ладам, к тонким ритмическим оборотам, полиритмам. Интересен прием ладогармонического перекрашивания неизменной мелодии или внесение нового ладового нюанса в мелодию. Второй принцип – полифоническое и линейное начало доминируют над другими видами изложения. Авторы не задерживаются на игре в октавный унисон, сразу переходят к элементам, воспитывающим независимость рук. Третий принцип – огромное внимание артикуляции, тогда как составители других школ уделяют внимание в основном нюансировке. Четвертый – основой фортепиано-технических навыков считают пальцевой и кистевой удары.

Спустя 13 лет после выхода в свет Школы в 1939 году, Б.Барток снова обращается к созданию руководства для обучения детей и издает «*Микрокосмос*», в котором на новом историческом этапе возвращается к традициям эпохи барокко. Эти циклы содержат большое количество новаторских приемов для своего времени. Они явились универсальным методическим пособием на столетия фортепианной педагогики. Б.Барток считает, что всякое инструментальное обучение должно опираться на пение. Поэтому Б.Бартоком помещаются в школе разнообразные номера для пения с аккомпанементом.

До сих пор высказывается много противоречивых мнений об этой Школе – одним не хватает романтических, жанровых и программных пьес, другим кажется, что композитор не учитывает психологию детского музыкального восприятия, другие задаются вопросом, обязательно ли приучать слух ребенка к звуковым резкостям. Несомненно одно, Б. Барток своей системой обучения заложил основу и указал путь для создания новых учебных пособий инструментального обучения XX века. Именно таким методом оказался новый принцип музыкального воспитания детей предложенный Зольтаном Кодаи.

Продолжение и развитие педагогических бартоковских традиций нам хотелось бы проследить на примере цикла «Игры» Дьерда Куртага – выдающегося композитора XX века, лидера Новой венгерской школы. Цикл Д. Куртага – это своеобразная энциклопедия языка современной музыки. Главная идея цикла состоит в показе наиболее весомых явлений в сфере современного музыкального мышления и способов его выражения, а также, что весьма ценно, приспособление их к восприятию ребенка.

Продолжая традиции Б. Бартока и в сфере композиторской техники, и в области педагогических принципов, Д. Куртаг существенно обогатил и систематизировал представления о художественном и техническом потенциале рояля. Его школа кластерной техники, на наш взгляд, – одна из наиболее систематизированных в мировой педагогической литературе. Если в первых трех тетрадах основное внимание Д.Куртаг уделяет небольшим пьесам и упражнениям, помогающим освоить различные пианистические приемы, то 4-7 тетради предназначены для более опытных пианистов.

Педагогическая направленность цикла Д.Куртага проявляется во многих аспектах. Проанализируем наиболее яркие из них. Во-первых, это развитие образного мышления детей. Каждая пьеса в своем названии несет определенную программу, определяющую ведущую творческую задачу произведения. Д. Куртаг удивительно изобретателен в придумывании названий своих пьес («Разъяренный хорал», «Туманный канон», «Звук и шарик» и т.д.).

Во-вторых, это отношение к освоению детьми различных элементов фортепианной фактуры. Необходимо назвать три элемента, разрабатываемые Д. Куртагом – глиссандо, кластеры и звуковые эффекты, связанные с беззвучным нажатием клавиш. Применённая

Д.Куртагом флажолетная техника в педагогическом цикле для юношества стала первым подобным примером в истории мировой фортепианной литературы (Б.Барток еще им не пользовался).

В-третьих, в «Играх» Д. Куртага, как и в «Микрокосмосе» Б.Бартока, встречаются пьесы для развития различных видов исполнительской техники. Упражнения сопровождаются рекомендациями по использованию методов тренинга. Много пьес учит навыкам ручной педализации, т.е. используя исключительно мануальные приемы. Также как и Б.Барток, Д.Куртаг предлагает пьесы, представляющие собой отработку разнообразных видов артикуляции.

И последнее, вопросы организации музыкального времени важны для Д. Куртага не менее чем для Б. Бартока. С методической точки зрения мы считаем весьма полезным метод Д.Куртага - объединять классическую ритмическую организации со свободной, которая подготавливает ученика к пониманию современных алеаторных принципов организации музыкального материала.

Рассмотрение методических принципов фортепианных школ XX века можно и целесообразно продолжать на примере и других национальных фортепианных школ (немецкой, французской, американской и др.). Однако, в формате статьи это не представляется, к сожалению, возможным.

Подводя итог, сделаем акцент на одном из выводов нашего исследования – на колоссальном отставании сегодняшнего уровня профессионального обучения фортепианной музыке в учебных заведениях всех уровней от достижений современных композиторов и на необходимости внедрять и совершенствовать методики преподавания современных средств фортепианной выразительности на ранних этапах обучения детей.

Литература

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Исследование / Л.Баренбойм. Изд.2-е, доп. – Л.: Советский композитор, 1979. – 352 с.
2. Гинзбург Г.Р. Заметки о мастерстве / Г.Р.Гинзбург // Вопросы фортепианного исполнительства. - М., 1968. - Вып. 2.
3. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология / А.Л.Готсдинер. – М., 1993. – 190 с.
4. Каган М. Человеческая деятельность (опыт системного анализа) / М.Каган. – М., 1974. – 331 с.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. / Г.Нейгауз. – М.: Музгиз, 1958. – 202 с.
6. Прокофьев Г.П. Формирование музыканта-исполнителя (пианиста) / Ред. Б.Теплов / Г.П.Прокофьев. – М. : Изд-во Академии Педагогических Наук РСФСР, 1956. – 480 с.
7. Софроницкий В.В. О своей работе / В.В. Софроницкий // Пианисты рассказывают. - М., 1979.
8. Хайновская Т.А. Фортепианный цикл Дьердя Куртага "Игры" - взгляд в прошлое, настоящее, будущее / Т.А.Хайновская. - СПб., 2006.
9. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков / А. Шмидт-Шкловская. Л. : Музыка, 1985. – 71 с.
10. Шовкунова И.М. Эстетика звука как основа музыкального искусства / И.М.Шовкунова [электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/2014/04/03/estetika-zvuka-kak-osnova-muzykalnogo-iskusstva>