Муниципальное автономное образовательное учреждение

дополнительного профессионального образования

«Институт повышения квалификации»

**Проблемы формирования чувства стиля и**

**стилистических навыков обучающихся игре на фортепиано.**

Методическая работа.

Выполнила:

учитель музыки

МБ НОУ «Гимназия №70»

Гореявчева Е.Г.

Новокузнецк 2013

**Содержание**

Введение 2 Глава 1. Понятие стиля в музыкальном искусстве 4

Глава 2. Проблемы стилевого подхода в музыкальной педагогике.

Исторический аспект. 7

Глава 3. Методы формирования чувства стиля и стилистических навыков

в фортепианной педагогике. 11

Заключение 15

Список литературы

**Введение.**

Понятие «музыкальный стиль», столь часто звучащее в музыкально-педагогическом быту, присутствующее в любой педагогической программе

по обучению музыке, в частности по обучению игре на фортепиано, при

ближайшем рассмотрении оказывается необычайно сложным, а суждения и

представления о нём различных специалистов противоречивыми.

Проблема стиля для современной культуры, музыкальной жизни,

музыкального воспитания и образования находится в центре эстетических

споров. В орбиту обсуждения вопросов стиля вовлекаются как философские

проблемы общего и особенного, объективного и субъективного, так и

эстетические проблемы оригинального и банального, субъективизма и

направленности на слушателя.

Изучению стиля как эстетической категории посвящены труды

Д.А. Рабиновича, С.С. Скребковой, В.Н. Холоповой, В.В. Медушевского,

М.К. Михайлова, Е.В. Назайкинского, А.Н. Сохор, А.И. Николаевой и др.

Музыкант – исполнитель, будь он профессионал или учащийся, постоянно

сталкивается со стлевыми задачами интерпретации, так как соотношение

стилей произведения и исполнения связано с трудностями, которые

невозможно разрешить лишь на уровне общеэстетическом. Великие пианисты и педагоги придавали очень большое значение проблематике

данного явления не только на практике. Пытаясь ответить на вопрос, что

являет собой стиль – знак догмы или творчества, нормы или отхода от неё, посвящали целые главы своих книг К.Черни, И.Гофман, Б.В.Асафьев, Б.Г.Яворский, А.Шнабель, Ф.Бузони, Г.Г.Нейгауз, Г.М.Коган, С.Е.Фейнберг, Е.Я.Либерман. Обзор точек зрения этих и других музыкантов, а также трудов русских и зарубежных музыковедов по данной тематике мы приведём в следующих главах нашего исследования.

Для педагога – музыканта постоянно встает вопрос о возможностях

развития стилевого чувства учащегося, воспитания его музыкального вкуса,

выработки навыков, способов их формирования, развития ученика, как

личности творческой, компетентной, профессиональной, что полностью

соответствует требованиям современной парадигмы образования.

Актуальность данной проблемы, её сложность и многогранность, требующая постоянного углублённого её изучения и осмысления, позволили

нам сформулировать тему исследования:

«Проблемы формирования чувства стиля и стилистических навыков

обучающихся игре на фортепиано».

Цель исследования: выявить и научно обосновать психолого –

педагогические условия формирования чувства

стиля и стилистических навыков обучающихся

игре на фортепиано.

Объект исследования: процесс развития чувства стиля и стилистических

навыков учащихся – музыкантов.

Предмет исследования: психолого – педагогические условия и методы

формирования стилистических навыков учащихся

в фортепианном классе.

Задачи исследования:

1. Изучить и обобщить теоретические труды по проблеме стиля в музыке.
2. Проанализировать опыт пианистов и педагогов по данной тематике в историческом аспекте.
3. Изучить и обобщить существующие методы развития чувства стиля и стилистических навыков обучающихся игре на фортепиано.

Методы исследования: изучение и анализ музыковедческой, педагогической, методологической литературы, педагогические наблюдения, изучение продуктов деятельности учащихся.

**Глава 1.** **Понятие стиля в музыкальном искусстве.**

Термин «стиль» употребляется в музыкальной теории и практике исключительно часто, что говорит о большой весомости фиксируемого им

содержания и о многообразии оттенков, смысловых нюансов, о широте

значений данного слова [13].

Слово «стиль», заимствованное из древнегреческого языка ( палочка для письма), легко ассоциируется с почерком. Узнаваемый почерк, стиль, послужило прототипом для понятия более высоких уровней – индивидуальность автора, творческая манера.[2]

Термин «стиль» в близком к современному значению появляется позднее – в трактовке деятелей эпохи Возрождения, означавший индивидуальное, присущее данному художнику, иногда являвшееся критерием эмоциональной содержательности.[9]

Диапозон употребления термина «стиль» в современном музыкознании черезвычайно широк. Речь иногда идёт о системе художественных прёмов, особенностях формы и содержания в творчестве отдельных композиторов. Другое значение термина связано с историческими пластами музыки и музыкальной культуры. Иногда под стилем подразумевается национальная или другая стилевая общность. Также используется этот термин в связи с исполнительским искусством, с музыкой различных жанров. Применяют этот термин, имея в виду индивидуальный стиль композитора в целом или отдельный период его творчества.[14;C.208]

Очень обширна и сама трактовка понятия «стиль», предлагаемая музыкантами, музыковедами,философами, критиками и другими. Приведём несколько дефиниций категории стиля, принятых в настоящее время.

«Стиль – общность образной системы, средств художественнной

выразительности, творческих приёмов, обусловленная единством содержания»[1;C.124]

«Музыкальный стиль – это возникающая на определённой социально-исторической почве и связанная с определённым мировоззрением система музыкального мышления, идейно- художественных концепций, образов и средств их воплощения»[11;C.282]

Е.В. Назайкинский выделяет три важных момента для определения стиля:

- указание на принадлежность к единому генезису;

- требование музыкальной, т.е. улавливоемой на слух, его выраженности;

- указание на вовлечение в этот процесс всей совокупности свойств музыки,

образующей органически целостную систему[9;C.20].

В.Н. Холопова считает, что стиль является пирамидой следующих уровней:

«наиболее общая стилевая триада:

стиль высокий, средний, низкий,

стиль национальной школы,

жанровый стиль;

стиль какого-либо вида музыки:

фортепианный стиль,

полифонический стиль,

мелодический стиль и т.д.;

стиль творческой личности:

композиторский стиль,

исполнительский стиль,

музыковедческий стиль;

стиль одного эпохального произведения»[16;C.15].

В.В. Медушевский предложил семиотический подход к стилю. Если

рассмотреть музыкальный стиль как своего рода знак, то естественным

оказывается единство означаемого (что выражено в стиле) и означающего

(т.е. как это выражено).«Художественный стиль – это семиотический объект,

возникающий на основе произведений, объединённых целостностью мировосприятия, ставшего означаемым стиля, неразрывно связаным с его означающим – системой выразительных средств»[7; C.10].

По мнению В.В. Медушевского музыкальный стиль возникает на основе выражения целостного мироощущения, содержание стиля входит в структуру стиля. Подобная целостная трактовка – синтез духовного и материального начал – представляет большой интерес для практики музыкального исполнительства и музыкальной педагогики[7].

А.И. Николаева предлагает собстванную модель понимания музыкального стиля: «Это трех уровневая структура, где нижний уровень – материальное звуковое «тело» музыки; следующий уровень – область образного содержания; третий, высший уровень – идейно-концептуальный»[14;C.286] .

Данная концепция, по нашему мнению, наиболее полно отражает современный подход к пониманию проблемы стиля как категории эстетической, а также открывает широкие возможности для педагогов –

музыкантов более полноценно и эффективно работать в направлении развития у учащихся стилевого чувства, стилистических навыков,

понимания ими семиотческих значений музыкального материала и, как

следствие, выводить их на более высокий исполнительский и личностный уровень.

Практический путь реализации подхода к проблемам стилевой адекватности в музыкальной педагогике будет рассмотрен нами в следующих главах нашего исследования.

**Глава 2. Проблемы стилевого подхода в музыкальной педагогике.**

**Исторический аспект.**

Понятие «стиль» в исполнительско – педагогический обиход входит приблизительно с последней трети XVIII века. Именно тогда начинает

осознаваться роль музыканта – исполнителя, при этом сам термин

трактуется как способ выражения, манера. И, хотя термин «интерпретация»

по отношению к музыкальному исполнительству возникает на сто лет позже,

сама проблема становится актуальной [14].

В течении XIX века внимание к данной проблеме усиливается. Появляются педагогические руководства, в которых публикуются целые специальныеразделы, посвященные стилю. Например, труд К. Черни «Полная теоретическая и практическая фортепианная школа» (1846 г.), где он писал: «Каждого композитора надо играть в том стиле, в каком он писал, и что было бы весьма ошибочным исполнять всех мастеров на один лад… Музыкант может вкладывать в чужие сочинения свой дух и свою индивидуальность, но, конечно, при условии, что характер произведения останется неискаженным»[3;C.25]

Со временем понятие «верности» стилю становится фактически синонимом «объективности». Романтическое исполнительство, связанное с именами Ф. Шопена и Ф. Листа, к концу столетия постепенно вырождается, дробясь на постромантическое, салонно – виртуозное и академическое направления. В исполнительском искусстве, как и в педагогике, берёт верх академизм, ставивший своей целью максимальную объективность[3].

На рубеже XIX и XX веков нормой «стильности» становится очень точное выполнение текста, а ценностью – освобождение от собственного «Я», от живого эмоционального прочтения музыки. Польская клавесинистка В.Ладовска писала по этому поводу: «Это нечто бесстрастное, окоченевшее и бледное, что-то противоположное чувству»[3; C.118].

Однако, к этому историческому периоду относятся и весьма положительные тенденции. В среде музыкантов появляется интерес к истории музыки. Выходят в свет академические издания произведений И.С.Баха, Г.Ф.Генделя, В.А.Моцарта, происходит сближение музыкально-теоретической и исполнительской мысли. Например, Ф.Бузони в своей работе «О пианистическом мастерстве», обозначая задачи исполнителя, пишет: «Чувство в музыке требует двух спутников: вкуса и стиля»[3; C.120]. Таким образом, музыкант зачеркивает противопоставление стиля чувству. И.Гофман посвятил целую главу своей книги проблеме стиля, где, в частности, высказал достаточно прогрессивную для своего времени мысль: «Стильно исполнить пьесу – это выявить её духовное содержание»[4;C.57].

Подобное рассуждение Гофмана сродни и позиции русских музыкантов, для которых всегда были чужды формализм и бездушие. Русская критическая мысль последней трети XIX века также работает над решением музыкально – исполнительских проблем. Традиция русской музыкальной критики, заложенная Глинкой, Одоевским и Серовым и, продолженная в трудах Стасова, Кюи, Чайковского объединила в себе уважительное понимание творческой роли исполнителя и предельное уважение к произведению и к его творцу[8].

В среде русских музыкантов возникает идея диалектической

двойственности музыкального исполнительства, о сотворческой роли артиста. Для А. Рубинштейна и Ц. Кюи необходимы «верность автору,

верность его духу, а не только его тексту»[12; C.34]

Следует заметить, что ценностное содержание стилевой категории в трактовке таких крупных художников как В.Ландовска, И.Гофман,Ф.Бузони, А.Рубинштейн в корне отлично от того каким предстает понимание стиля в традициях академизма. Отказ от личностного творческого начала в исполнительстве выхолащивал интерпретацию, порождая исполнительский штамп. В связи с этим Бузони писал: «Традиция есть гипсовая маска, снятая с жизни, маска, которая… позволяет скорее только догадываться о своем сходстве с оригиналом»[3;C122].

А.Шнабель также был против «клишированного» деления музыкально – исторического процесса на стилевые периоды. Однако, он признавал важность постижения музыкального стиля, он постоянно напоминал ученикам, что они должны иметь «ясное представление о музыкальных стилях, о специфике и своеобразии языка того композитора, произведение которого изучают»[14;C.215]

Для музыкантов – представителей Московской пианистической школы, чья деятельность протекала с 30-х до начала 60-х годов XX века, был очевиден тот факт, что стиль каждого композитора – это его неповторимый образный мир. Так «стилевой» была педагогическая деятельность А.Б. Гольденвейзера, тщательно изучавшего оригинальные авторские тексты и редактировавший произведения И.С.Баха, В.А.Моцарта, Л.Бетховена. «Стилевым» был метод Г.Г.Нейгауза, воспринимавшего любое явление музыки в контексте человеческой культуры. В его книге «Искусство фортепианной игры» реализация стиля стоит в ряду самых необходимых творческих задач. «Хороший стиль – это правда, истина»[10;C.62]. Недопонимание «духа композитора, его стиля», «духа эпохи», «вредно отражается на главных элементах музыки: звуке и ритме»[10;C.61]

Для К.Н.Игумнова - «стиль – лицо автора», «в стиле должна быть жизнь»[3].Так работал и С.Е.Фейнберг, оставивший в своей книге «Пианизм как искусство» ценнейшие образцы понимания различных стилей.

Он также не прошел мимо двойственной трактовки стиля, выступающего, с одной стороны, как высшая художественная цель, как фактор обновления музыки в каждую последующую эпоху и, с другой стороны, как свод

ограничений, подчас являющихся рудиментами отживших традиций. «С какой армией предрассудков приходится бороться, начиная со школьных догматов и кончая салонными пересудами»[15;C.79]

Среди современных музыкантов – исполнителей, обращавшихся к проблеме стиля, - Е.Я.Либерман. В своей книге «Творческая работа пианиста с авторским текстом» он писал: «Наше время изучение сочинения, его эпохи,

очищение традиций исполнения от познейших наслоений, возрождение первоначальной подлинности приобрело значение научного основания исполнительского акта… Гилельс вместе с Рихтером и другими корифеями исполнительства XX века явился одним из создателей и носителей этой новой парадигмы»[6;C.155 -156].

Названные пианисты и педагоги стремились теоретически, с эстетических позиций обосновать возможность взаимопроникновения двух сторон стиля,

его творческого и константного начала, также доказывали это своей педагогической и исполнительской деятельностью.

Путь познания стиля не имеет конца, человеческая культура постоянно

будет открывать для себя всё новые и новые его грани.

**Глава 3. Методы формирования чувства стиля и**

**стилистических навыков в фортепианной педагогике.**

Величайшие педагоги – пианисты придавали работе над стилем огромное значение. «Стиль – прежде всего»; «Искажая стиль, исполнитель искажает лицо автора», - писали Б.Яворский и К.Игумнов[3]. Однако, музыкальные произведения «обладают известной гибкостью стиля»[15] (С.Е.Фейнберг).

Музыкальное исполнительство – всегда диалог двух личностей – композитора и интерпретатора. Но молодого пианиста, особенно ученика, может подвести его музыкальная интуиция, неэрудированность. Могут обмануть схожесть мелодических оборотов, увлечь мелодическая линия, схожесть фактурного изложения произведений, принадлежащих к разным стилям. Задача педагога – помочь своему воспитаннику найти какие-то основные закономерности стиля, факторы его эволюции, ведущие тенденции, тогда и исполнительские средства обретут системность, глубокую внутреннюю связанность, понимание[17].

Если проследить за методами и педагогическими установками крупных педагогов – пианистов, то мы увидим, что педагогическая цель у них выстраивалась как иерархическая трехуровневая структура.

Первый уровень – это исполнение, адекватное стилю какого-либо из конкретных произведений, над которым идет работа на данный момент.

Второй уровень – через проникновение в стиль отдельных произведений постижение авторского стиля в целом. Эта цель достигается, если осваивается некоторое множество произведений одного автора. Однако, высшей целью является развитие самого ученика – его вкуса, его общей и музыкальной культуры[11].

Музыкальный стиль изначально ориентирует исполнителя на максимальное

приближение к образцу (имеется в виду стиль композиторский).

Он не дает развернуться фантазии «вширь» в поисках разнообразия средств выражения, но направляет её вовнутрь, открывая беспредельную глубину смысла. Этот процесс, безусловно, творческий, хоть и разворачивается в предначертанном композитором русле[8].

Одним из важных для музыканта – исполнителя проявлений творчества выступает эмпатия, т.е. способность человека проникать в духовный мир другого человека или же произведения искусства. Эмпатия пронизывает все отношения в функциональной цепи – педагог – ученик – произведение. В процессе эмпатии воссоздаётся ситуация жизни образа, благодаря чему фабула музыкального произведения оказывается прочувствованной изнутри.

Если ученик знакомится с произведением неизвестного ему стиля, то творческий процесс создания внутреннего образа стиля должен проходить при участии нескольких факторов: музыкальной интуиции ученика, его интеллекта, его слухового опыта, под обязательным контролем педагога. Отправным моментом может стать эмоциональное отношение к музыке, то чувство, которое рождается в душе ученика при восприятии изучаемого произведения. По мнению психолога Е.Л.Яковлевой «творчество в стиле» включает в себя индивидуально- эмоциональное начало как первую ступень на пути к достижению стилевой адекватности исполнения[11].

Развитие стилевого чувства и стилистических навыков не может быть вполне эффективным, если педагогом не будет учитываться индивидуальный стиль самого ученика. Д.А.Рабинович в книге «Исполнитель и стиль» утверждал: «…стиль есть форма проявления определенного типа, есть актуализация в той или иной исторической эпохе наиболее характерного для

нее исполнительского типа»[12;C.46].

Психолог К.А.Мартинсен говорил о трех типах «звуковой воли», которые, по мнению Г.Когана, являются ничем иным, как исполнительскими стилями[5].

Известный методист и педагог А.И.Николаева предлагает применить типологию Мартинсена к исполнительским стилям обучающихся [14].

Ученик классического типа – обладает хорошим чувством ритма, точным четким пальцевым ударом, его игра графична, рубато несколько неестественно.

Романтический тип – слышит музыку объемно, красочно, чувство формы тяготеет к целостности, но ему нелегко дается равномерная пульсация, пальцы вялые, кисть мягкая и тяжелая.

Третий тип, мыслящий «большими единствами» формы, тяготеет к современной музыке, предпочитает произведения с крупной фактурой[14].

Если развивать ученика лишь в направлении, заданном его индивидуальным стилем, можно достигнуть положительного результата очень быстро. Однако если педагог озабочен не собственными успехами, а гармоничным развитием самого ученика, он не пойдет по пути наименьшего сопротивления, а будет развивать учащегося всесторонне, «кустиком», по меткому выражению Г.Г.Нейгауза[10].

Ещё одной проблемой для педагога и ученика является проблема понимания музыки, которую предстоит исполнить, и, шире, понимание того стиля, коему принадлежит эта музыка. Учить понимать музыку – это первая и основная задача педагога – музыканта. Исполняя на инструменте музыкальное произведение, ученик всегда демонстрирует свое понимание, т.е. то, что он в нем услышал[8].

Исходя из нашего личного опыта, а также опираясь на опыт педагогов и психологов, изученный нами в процессе нашего исследования, перечислим некоторые правила, необходимые в процессе работы над постижением стиля в фортепианном классе:

1. Не давать ученику «готового понимания», помогать ему найти свое собственное отношение к музыкальному смыслу, расширять его душевный мир, обогащая его тезаурус.

2.Способствовать наиболее полному и глубокому усвоению музыкальных значений, т.е. постижению содержательной стороны выразительных средств, характерных для данного стиля.

Среди методов, воплощаюших на практике работу над развитием чувства стиля можно предложить следующие:

1. Ознакомление со множеством произведений одного композитора, при чем различных жанров.
2. Стилевой анализ структуры музыкального языка композитора на примере изучаемого произведения.
3. Тщательное изучение всех деталей нотного текста, авторских указаний.
4. Изучение редакций текста, различных исполнительских толкований данного стиля.
5. Проникновение в «дух эпохи», нахождение родственных проявлений в живописи, литературе.
6. Метод «объемной игры – вслушивания», при котором ученик проникает в самую глубину интонационного смысла музыкального материала.
7. Стилизация – предполагает сочинение в каком-либо стиле, требует

хорошего знания структурных элементов того или иного стиля.

1. Фортепианно-стилевое варьирование – этот прием основан на изменении фактуры как одного из ярких стилистических средств.
2. Межстилевое сопоставление – познавание стиля в сравнении с каким-то иным, противоположным ему стилем по базовым свойствам.

**Заключение.**

Проанализировав проблему формирования чувства стиля и стилистических навыков в обучении игре на фортепиано в теории и практике

музыкальной педагогики, мы пришли к следующим выводам:

- Стиль в музыке, как и в других видах искусства, есть проявление характера творческой личности, создающей музыку или интерпретирующей её.Система стилей характеризуется в музыке множественностью и иерархичностью. Индивидуальные стили взаимосвязаны в нем друг с другом, и со стилями более высоких рангов и объемов. В единичных музыкальных явлениях одновременно проявляют себя стили различных уровней.

- «Двусубъектность», двойственность, т.е. наличие исполнителя как второго лица при создании звукового феномена музыки, создает в ситуацию выбора в музыкальной педагогике: односторонне – нормативная его трактовка порождает догму и рутину, диалективное понимание становится фактором воспитания в учащемся творческого начала.

- Музыкальный стиль представляет собой особого рода контекст, в границах которого музыкальная интонация, обладающая поливариантностью значений, обретает достаточно конкретный смысл. Центральным звеном на занятиях в фортепианном классе можно считать достижение понимания стиля учеником, в процессе которого рождается в сознании учащегося внутренний образ стиля, так сказать его личностный смысл.

- Процесс освоения музыкального стиля учеником может быть разделён на три этапа: эмоциональный – воспитание «стилевого чувства», интеллектуальный – формирование «стилевого мышления» и уровень «стилевого творчества». Все три уровня характеризуют собой целостный процесс, результатом которого становится сформированное чувство стиля.

Изучив и обобщив существующий опыт развития стилистических навыков

учащихся – музыкантов, мы смогли подобрать наиболее действенные, по нашему мнению, способы работы в русле данной проблемы в практике фортепианного класса:

1. Изучение текста произведения, авторских указаний, анализ различных редакций.
2. Знакомство с образцами интерпретаций, принадлежащих современным исполнителям, а также изучение исполнительских традиций.
3. Определение специфических исполнтельских средств – динамики, артикуляции, темпоритма, педализации, нахождение наиболее целесообразных пианистических движений.

Ученик легче осваивает смысловое пространство стиля при помощи следующих приемов:

- стилизация;

- фортепианно – стилевое варьирование;

- межстилевое сопоставление;

- объемная игра – вслушивание.

Явление музыкального стиля, рассматриваемого с педагогических позиций, суть ,цель и средство понимания музыки. Стиль надо чувствовать, в нём нужно жить. Обучать игре « в стиле» необходимо, лишь вводя ученика в его смысловое поле, раскрывая перед ним его особенности, чтобы в его душе родилось собственное понимание. Развитие чувства стиля учащегося – это работа на обогащение его внутреннего мира, его тезауруса, на развитие его личности, раскрытие его человеческого потенциала.

**Список литературы.**

1. Бонфельд, М.Ш. Анализ музыкальных произведений / Б.Ш.Бонфельд. – М.: ВЛАДОС, 2003. – Ч.1 – 256с.
2. Борев, Ю.Б. Эстетика / Ю.Б.Борев. – М.:Политиздат, 1969. – 350с.
3. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусствае/ под ред. А.Д.Алексеева. – М.: Музгиз, 1966. – 199с.
4. Гофман, И. Фортепианная игра / И.Гофман. – М.:Музыка, 1961. – 258с.
5. Коган, Г.М. Работа пианиста / Г.И.Коган. – М.: Музгиз, 1963. – 200с.
6. Либерман, Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е.Я.Либерман. – М.: Музыка, 1988. – 248с.
7. Медушевский, В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Сов.музыка. – 1979. - №3.
8. Михайлов, М.К. Стиль в музыке / М.К.Михайлов. – Л.: Знание, 1981. – 305с.
9. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В.Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248с.
10. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г.Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 239с.
11. Психология музыкальной деятельности: теория и практика / Д.К.Кирнарская, Н.И.Киященко, К.В.Тарасова; под ред. Г.М.Цыпина. – М.: Академия, 2003. – 368с.
12. Рабинович, Д.А. Исполнитель и стиль / Д.А.Рабинович. – М.: Сов.композитор, 1981. – 228с.
13. Скрепков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.С.Скрепков. – М.: Просвещение, 1973. – 257с.
14. Теория и методика обучения игре на фортепиано / под общ. ред. А.Г.Каузовой, А.И.Николаевой. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 368с.

15.Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство / С.Е.Фейнберг. – М.: Музыка,

1969. – 598с.

16.Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства / В.Н.Холопова В.Н. – М.:

Музыка,1994. -318с.

17.Цыпин, Г.М. Обучение игре на фортепиано / Г.М.Цыпин. – М.:

Просвещение, 1984. – 176с.