

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА ПО ТЕМЕ

«Звуковое мышление и активизация слухового контроля пианиста в процессе обучения»

Автор: Раскина Оксана Викторовна

Организация: МБУДО «Детская школа искусств №4»

Населенный пункт: Приморский край, г. Владивосток

Введение.....	2
1.Звуковое мышление.....	3
1.1. Первые упражнения в организации слуховых задач.....	4
1.2. Правильное восприятие мелодических интонаций.....	5
2. Три главных элемента слухового процесса.....	10
2.1. Внутреннее слуховое представление.....	11
2.2. Слухо-двигательные координации.....	12
2.3. Самооценка исполнения	13
3.Решение круга задач с активизацией слуха.....	15
4. Выводы.....	19
Список используемой литературы.....	20

«Все, решительно все сводится
к одному - внимательно себя
слушать»

К. Н. Игумнов

Основное условие успешного развития элементарных и более сложных звуковых задач заключается в развитии способности слышать музыкальную ткань. Хотя в первой половине XIX века двигательнo-моторные задачи стояли на первом месте и не связывались параллельно со слуховым воспитанием (А.Герц, Ф.Калькбреннер), но были и прогрессивные педагоги, которые заботились о развитии профессионального слуха: Фр.Вик, Л. Моцарт, затем Ф. Шопен, Ф. Лист, Р. Шуман. Советские педагоги-практики, как Г. М. Коган, Л. А. Баренбойм, К. Н. Игумнов, Г.Г.Нейгауз всегда считали, что слуховые представления первичны, а клавиатурное воздействие вторично. Слышание музыки рождает эмоциональный отклик исполнителя и обязательно несет с собой переживание, поэтому воспитание слуха есть воспитание «слухо-чувства», эмоционально и образно окрашенного.

Процесс создания внутренних слуховых представлений исполнителя определяет ход работы над произведением. Работая, исполнитель ищет звучащий облик сначала отдельных элементов музыкальной ткани, затем познает их взаимодействие. Таким образом, работа продолжается до тех пор, пока в представлении исполнителя не появляется ясность и законченность.

Активное слушание своей игры становится своего рода главным творческим импульсом: отсюда - впечатления, которые становятся глубже и конкретнее, а деятельность воображения напрямую связана со слуховым контролем.

1. Звуковое мышление.

Звуковое мышление и звуковая культура пианиста относится к числу основных педагогических задач, которые решаются на всех уровнях обучения – от музыкальной школы до вуза. В классах фортепиано постоянно идет речь о работе над звуком, о звуковом разнообразии и красочности, потому, что звук является средством создания художественного образа в музыке. Не случайно при оценке игры пианиста, прежде всего, отмечается красота, разнообразие и выразительность звука. Е. Я. Либерман пишет: «Каждый артист обладает своим звуком, своей палитрой, своей динамикой. В звуке отражаются порывы его сердца, более того, художественные устремления». Воспитание звукового мышления пианиста является одной из сложных проблем фортепианной педагогики. Это объясняется многими причинами, одна из которых связана с механикой фортепиано, определяющая особенности образования звука инструмента и требующая соответствующей техники. Не менее существенным условием можно считать психологические факторы - восприятие звука, звуковые представления и звуковое воображение. Все это проявляется в индивидуальных отличиях в комплексе музыкальных способностей, которым обладает ученик.

Музыкальное мышление находится в неразрывной связи с деятельностью музыкального слуха. Слушать себя, свое собственное исполнение - это действительно самая сложная задача, которая труднее всего дается учащемуся средних музыкальных способностей. Ведь проще отработать автоматическое исполнение, нежели находиться в условиях постоянного слухового напряжения, так как технические успехи сразу заметны слушателю. Чтобы процесс развития не был односторонним, предпочтительно с самого начала обучения связать два направления - техническое и музыкальное. Здесь в процессе занятий учащийся должен быть поставлен в такие условия, при которых попутно с формированием определенных игровых движений более интенсивно затрагивалась бы его

слуховая сфера. При таком гармоничном воспитании музыкальное развитие влечет за собой развитие технических навыков, которые помогают воплощать в своем исполнении наиболее сложные по содержанию произведения.

1.1. Первые упражнения в организации слуховых задач.

Составляющие фундамента азбуки работы над слушанием своего исполнения несут в себе главное - слуховую задачу. Первые технические упражнения даются для выразительного исполнения простейших мотивов.



Самая главная задача на первом этапе обучения - научиться слышать длинный звук. Это упражнение очень полезно для активизации слуха, а также осязания клавиатуры. Именно здесь «намечаются» основы горизонтального мышления (вслушиваясь в каждый звук, нужно слушать весь мотив и одновременно легато).

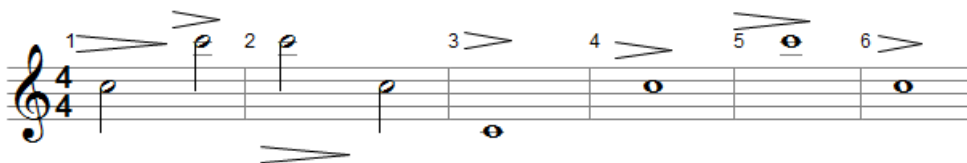
Обязательно связывать исполнение с соответствующим выразительным смыслом музыки, с настроением (легато-плавно, мягко, спокойно, певуче. А вот стаккато - легко, весело и даже сердито (2-й такт).



Создавая благоприятную атмосферу на уроке, необходимо сконцентрировать внимание ученика на активном слышании проигранного упражнения, мотивов, тогда будут выполняться конкретно поставленные звуковые задачи.

Следующее упражнение позволит услышать звучание не только в момент прикосновения к клавиатуре, но и в его продолжении. Эти

упражнения можно исполнять как на четвертных и половинных длительностях, так и на целых.



Подчеркну, что, в единстве всех механизмов игры на фортепиано слух является важным элементом, и поэтому именно на него нужно обращать внимание в первую очередь. Звуки должны «пронизать» уши маленького пианиста.

Восприимчивость слуха зависит не только от природной чуткости. Музыкант может настроиться и мобилизовать свой слух. К такой своеобразной «настороженности» нужно стремиться.

1.2. Правильное восприятие мелодических интонаций.

Настрой слуха ученика на осмысленное восприятие мелодических интонаций ведет к яркому эмоциональному исполнению мелодии и развитию мелодического слуха. Исполнение в течение первых месяцев обучения одноголосных мелодий можно объяснить именно необходимостью слухового восприятия учеником выразительной сущности мелодии.

В таких произведениях, как «Дударик», Осенняя песенка (Ю.Абелев), «На горе стоит верба» эмоциональные оттенки мелодических интонаций тесно связаны с величиной интервального «шага», его высотой и окраской. Необходимо обратить внимание ученика следует на ладо-тональную окраску мелодии, стремиться к воспроизведению мелодического в целом.

Освоив материал на примере песенных мелодий, усложняем задачу. Например, в произведении «Зима» М. Крутицкого на фоне выдержанных гармонических звуков, уже необходимо слышать связь горизонтальной линии мелодии с гармонией.

Пьеса «Пастух играет» Т. Салютринской мала по объему, но задач много. Мелодия хорошо прослушивается, она прозрачна и мелодична, в работе над ней все «изгибы» мелодической ниточки должны быть услышаны и прочувствованы учеником.



Переливание звуков одного за другим ассоциируется как звучание народного инструмента-рожка.

Среди музыкантов бытует мнение, что фортепиано из-за своего организованного звукоряда не создает предпосылок для развития слуха. Готовые звуки инструмента не требуют слуховых усилий даже в начальном воспроизведении мелодии. Однако кажущаяся доступность звукоизвлечения сочетается с трудностями акустического и слухового порядка. Вместо протяженного звука струнного инструмента, где есть живая вибрация, звук фортепиано быстро угасает, а значит, усложняется целостное, слитное исполнение мелодии. Немаловажное значение имеет преодоление природы ударности фортепианного звука, что требует усиления слухового внимания в направлении вокализации звучания инструмента. Естественным путем формирования звуковысотного слуха является пение (подпевание, подтекстовка). На начальном этапе обучения начинающим пианистам лучше подпевать себе в унисон во время исполнения.

На примере пьесы «Колыбельная» А. Парусинова, на фоне интервальных построений в аккомпанементе, мелодию можно пропевать как нотами непосредственно, так следующими словами:

«Баю, баю, баю, бай. Спи, сыночек, засыпай. Все уснули уж давно, только ты не спишь еще».



Такая словесная подтекстовка является прекрасным вспомогательным средством для активизации слухового восприятия интонации и развития мелодического слуха, особенно для учащихся со средними данными.

«Главное - внимательно себя слушать, основной инструмент музыканта вовсе не пальцы, а уши» (Е. М. Тимакин).

Существует ряд приемов для развития мелодического слуха:

1. Проигрывание мелодии без сопровождения.
2. Воспроизведение мелодии на фоне облегченного гармонического аккомпанемента.
3. Исполнение аккомпанемента и одновременное исполнение мелодии голосом.
4. Ярко исполнять мелодию и облегченно аккомпанемент.
Одновременно следить за горизонтальной «ниточкой» мелодии.
5. Тщательная звуковая работа над интонацией в мелодической фразе.

Даже на самых высоких уровнях развития профессионального мастерства обращение к реальному пению, голосовому воспроизведению помогает, как свидетельствуют многочисленные высказывания выдающихся педагогов-пианистов, лучше «понять-почувствовать» эмоциональный смысл мелодии, найти правильную интонацию, естественность фразировки, объемность музыкального дыхания. «При исполнении музыки (так же как и при ее восприятии) первое, важнейшее условие- это понимание ее интонационного смысла» (Г. М. Коган). На этой основе важно искать и находить новые, самые точные и тонкие нюансы исполнения.

Тембродинамическое слуховое воображение во многом определяется развитостью слухового внимания, умением чутко вслушиваться в звучание инструмента, во все тонкости красочной нюансировки. Поэтому развитие красочного слуха, способного воспринимать и представлять тембры, имеет особое значение при воспитании мышления пианиста. Работа в этом направлении должна проводиться постоянно, над всеми произведениями и даже гаммами.

Для развития тембродинамического слуха эффективны приемы сравнения звучания фортепиано с тембрами отдельных инструментов симфонического оркестра в целом, различных тембров певческих голосов, а также другие варианты мысленной инструментовки фортепианных произведений. При этом большое значение имеет наличие багажа музыкально-слуховых впечатлений.

Произведения венской классики необходимо рассматривать с точки зрения возможности их оркестровать (например, Соната F-dur I ч. В. А. Моцарта). Композитор мыслил оркестровыми образами, рояль был инструментом, способным имитировать все оркестровые тембры. В работе пианисту необходимо наделять фортепиано свойствами других инструментов.



Первое проведение темы – длинное и певучее звучание «струнных» с направлением фразы к 4-му такту; аккомпанемент является средством выразительности и поддерживает мелодию. С 5-го такта необходимо услышать черты полифонии и особой проработке требует то место, где мелодию «проводит виолончель». Здесь работать над качественным исполнением выразительной особенности схемы интервалов в правой руке. Каденция с краткой паузой (11-12 такты) служит музыкальным ориентиром и далее направляет слух на связующий раздел, где мысленно представляем звучание скрипки с духовыми инструментами (гобой, кларнет).

Звуковысотная сторона по сравнению с тембровой и динамической выступает как базовая основа в работе над пьесами на раннем этапе обучения и здесь необходимо постоянно следить за выразительностью интонации и яркостью музыкальных образов. Для активизации эмоциональной сферы нужно использовать такие приемы, как показ со стороны педагога и совместное музицирование.

В пьесках быстрого темпа передать характер произведения ребёнку проще, чем в медленных, распевных. Это объясняется тем, что медленные пьесы требуют особой интонационной выразительности, которая возможна только в том случае, если ученик хорошо слушает себя и объединяет звуки

между собой, «вытягивая» мелодию. Развитый «внутренний» слух – очень важный навык для будущего музыканта.

2. Три главных элемента слухового процесса.

В процессе воспитания слуха выделяю три основные обязательные части:

1. Слуховое представление, активно воздействующее на исполнение, обладающее индивидуальной выразительностью.
2. Его воплощение и слухо-двигательные координации.
3. Самооценка - сопоставление реального звучания с воображаемым идеальным.

2.1. Внутреннее слуховое представление.

Каждый звуковой образ изучаемого произведения приходит в процессе игры, слушания, размышления. Ученик, работая за инструментом, ищет лучшее воплощение какой-либо мысли. Внутренний слух, наряду с высотой звуков и ритмом, оперирует динамикой, окраской, тембром, то есть всем, что передает музыкальный образ.

Методы для развития внутреннего слуха следующие: подбор мелодии, исполнение произведения в замедленном темпе с установкой на предслышание, прослушивание малоизвестных произведений с нотами, освоение музыкального материала через мысленное проигрывание текста (вижу-слышу). Также необходимо работать без инструмента, что дает большую возможность активизировать слух и сконцентрировать слуховое внимание. Формирует слуховые представления извне: слушание музыки в собственном и чужом исполнении, а также различные образные ассоциации. Наконец, при исполнении, сопоставляя части формы, необходимо, активно слушать интонационное развертывание произведения в целом как такового.

При создании предварительной звуковой модели во внутреннеслуховом представлении именно тембродинамический слух определяет активность воображения и корректирует конечный звуковой результат, качество звучания в реальном исполнении.

В работе над Фантастической картинкой «Хрустальные пещеры» Д. Толстого b-moll ставлю задачу услышать в правой руке чередование интервалов как основной фон всей картины. Если ученик играет их чисто как техническое упражнение, то со слов: «В моем воображении это представление тишины, прозрачности воздуха, а звон переливающегося хрусталя - это ниспадающие мелкие звуки».



Эти слова воспринимаются учащимся совсем иначе: все ощущения становятся тоньше, и пальцы, исполняющие «фон» как бы «трепещут». Внутреннеслуховые тембровые представления, постепенно, путем долгого процесса приспособления к инструменту и совершенствования, находят свою реализацию в пианистических движениях, в технике звукоизвлечения.

2.2. Слухо-двигательные координации.

Слуховое представление - это не только фундамент звукового замысла, но и основа двигательного процесса, ведь именно слух управляет движением. Аналогично чтению вслух или беседе, каждой «произнесенной» фразе предшествует мысль, так и в музыкальном

изложении, существует внутреннее слышание, предваряющее реальное звучание. Временная дистанция между предслышанием и звучанием необходима, дает возможность подготовиться к игровым движениям, продумать логику выразительного исполнения.

Необходимо фиксировать внимание ученика на качестве звука с первого прикосновения к клавиатуре (чуткого пианистического туше, основанного на тактильных осязательных ощущениях подушечки пальца). Происходит своего рода «перенос» вокальных ощущений пианиста в «поющие» кончики пальцев при правильном погружении и свободной кисти. Для лучшего контакта с клавиатурой постановка руки становится более «плоской», с немного вытянутыми вперед пальцами.

Качественная характеристика звука связана также с полнотой и мягкостью прикосновения, которые могут быть обеспечены только при свободе исполнительского аппарата, а не активного мышечного действия. Необходимо иметь четкую звуковую цель, что формирует художественную задачу и способы ее технической реализации.

Игра в замедленном темпе имеет общие черты с приемом «мысленной игры». Объясняется это тем, что больше требований предъявляется к звуковому и техническому воображению. Проверяя слухом каждую интонацию и следя за игровыми движениями, ученик при этом «приспосабливает» руки к клавиатуре, выискивая гибкие движения для извлечения звука необходимого характера, тембра и оттенка. «Что услышано, то играется живым звуком, а что не услышано - проходит мёртвым фоном» (Е. М. Тимакин).

2.3. Самооценка исполнения.

Подлинная концентрация слухового внимания достигается сложно и в результате длительного периода. Здесь нужно умело активизировать слуховое внимание ученика, добиваться, чтобы во время занятий, как классных, так и домашних, слух и воля были предельно собраны. Наблюдая за разбором учеником нового текста, необходимо распознавать

причины появления погрешностей в его игре, условно разделив их на две группы: первая связана с потерей слухового контроля (что часто бывает в произведениях сложных в фактурном, гармоническом и ритмическом отношениях), другая обусловлена неграмотным прочтением нотной записи.

В обоих случаях нужно «натолкнуть» ученика на самостоятельное обнаружение своих ошибок. Например, при появлении фальшивой ноты в линии мелодии, не имеющей постоянного сопровождения полезно проконтролировать слухом ее ладовую принадлежность. Для этого, играя мелодию, присоединить к ней схематически изложенный фон, отсутствующий в аккомпанементе.

Необходимо на уроке чаще задавать вопросы: «Как звучит?»...чисто ли?», этим самым активизируя слуховой контроль. Ученик уже начинает прислушиваться, обостряется эмоциональное восприятие музыки и далее слуховое внимание направляется на конкретную задачу. Привлекая различные ассоциации, можно создать соответствующее настроение, обостряющее чуткость слуха ученика.

Сопоставить и оценить звучание музыкальной ткани обязательно, потому что здесь тесно сплетается внутреннее слуховое представление с самоконтролем. Когда исполнитель «не слышит» свою игру, то он не знает «получилось» ли то, что задумано. Недостаточный слуховой самоконтроль при передаче выразительности музыкальных интонаций сглаживает музыкально-художественный образ произведения, «отупляет» слух, превращая творческое занятие в преодоление координационных и двигательных трудностей, в результате которого игра становится бессмысленной и «бездушной». «Главное слух, слух и слух!!! Если он утрачивает должное внимание, перестает слышать и контролировать каждую ноту, это постепенно расплывается и пальцы перестают повиноваться» (Н. К. Метнер).

После контрольного прослушивания произведения обязательно нужно создать положительную атмосферу на занятии и вначале похвалить ученика за какую-либо, пусть маленькую, но выполненную работу, ведь это определяет дальнейший ход урока.

Например: «Мне понравилось, как у тебя прозвучала эта фраза, сыграй это место еще раз». Далее более конкретными вопросами: «Что в этой фразе не удалось?», «Что этому мешало?», «А звучало ли красиво легато?» наметить цель работы и добиваться лучшего исполнения. Получается своеобразная спираль: «представляю-слышу-хочу лучше - снова играю - еще лучше представляю». Точку, конечно же, временную, можно поставить на любом витке, но результат следует совершенствовать.

3. Решение круга задач с активизацией слуха

С активизацией слуха связано решение довольно объемного круга задач: развитие горизонтального и вертикального мышления, звуковысотного, тембро-динамического, полифонического внутреннего слуха, организация игровых движений, приобретение и развитие навыков координации, и наконец, точность и скорость разучивания.

Постепенно при правильном процессе обучения слуховой контроль способствует расширению богатства звуковой палитры: учащийся пытается сам выбирать необходимое звучание для передачи музыкально-художественного образа произведения, проходя путь от более простых образов к более сложным, эмоционально насыщенным. Будущий музыкант уже направлен на путь поиска необходимого звучания для более яркой передачи задуманного музыкально художественного образа. Это следующий этап развития слуха – закладывается фундамент будущего исполнительского творчества. Необходимо учесть, что для исполнительской деятельности важными условиями являются и глубина мышления, и яркость воображения, и мастерство технических приёмов игры на инструменте.

Углубленная работа по воспитанию чуткого исполнительского слуха обеспечивает формирование стилевого мышления и культуры музыканта и имеет большое значение для формирования стиливых представлений. Одной из центральных педагогических идей Г. Г. Нейгауза была необходимость согласования бесконечного разнообразия исполнительских средств со смыслом сочинения, с его композицией, что является одной из существенных сторон стильного исполнения.

Программные сочинения композиторов-романтиков богаты по своему образному содержанию, доступны детским исполнительским возможностям («Альбом для юношества» Р. Шумана, «Детский альбом» П. Чайковского), содержат яркие звукоизобразительные приемы, развивающие фантазию, и играют огромную роль в развитии слухового опыта. «Вокализация» исполнительства достигается через интонационную выразительность, близкую к пению.

Наличие в произведениях терминов указывает не на скорость движения, а на характер музыки, настроения, передаваемые композиторами-романтиками. Изучая элементы музыкального времени и разновидности ритмического развития, учащийся понимает содержание произведения в целом.

Характер и построение пьесы «Святки» П. Чайковского из цикла «Времена года» определяются авторским обозначением ее танцевального характера. В этом вальсе очень выразительна структура мелодии, написанная в синкопированном ритме.



Определенные очертания образного строя произведения всецело связаны с образным миром композитора, его стилем. Метроритмическое

чувство является здесь регулятором мелодического слуха («продольность» музыкальной ткани) и гармонического, обеспечивающего объединение линий созвучиями.

Необходимо помнить о роли педализации, ее взаимосвязи не только с интонированием мелодии и сменой гармонии, но и с тембро - динамической нюансировкой. «Применение педали предполагает наличие хорошей двигательной координации между движениями рук и ног пианиста, также очень чуткого и требовательного слухового самоконтроля, так называемого «педального слуха» (С. И. Савшинский).

Способность держать под контролем слух и внимания несколько элементов музыкальной ткани подготавливает ученика к успешной работе над полифонией. С элементами подголосочной, контрастной, имитационной полифонии ученик знакомится уже с первого года обучения на материале простейших канонов, фугетт, песен.

На образцах кантиленой полифонии (И.С.Бах Маленькие прелюдии e-moll, d-moll, I тетрадь) ученик соприкасается с трехголосием. Несмотря на краткость изложения, Маленькая прелюдия d-moll весьма трудна в плане передачи настроения и той звуковой палитры, свойственной ей.



Нужно стремиться найти индивидуальное звуковое решение, проанализировав ткань по элементам в разных сочетаниях. Сначала определяем место работы - расположение темы, ее план.

Цель задачи: выразительное интонирование с помощью средств артикуляции и динамической окраски, что требует немало времени. Внутреннее развитие в теме направлено к первой восьмой с точкой (ля), которую нужно прочувствовать и пропеть более глубоко. Этому поможет прослушивание восходящего к ней хода, после чего окончание фразы постепенно затихает. Тема же в левой руке «поется» очень ровно и приглушенно (подобно звучанию виолончели). Каждую тему поддерживают два голоса и здесь нужно слышать гармоническую вертикаль. В последних тактах (8, 9) начальные интонационные ноты темы изложены четвертными в верхнем голосе и «говорят» о ее расширении в динамическом плане.

Усвоение структуры и выразительных особенностей голосоведения подготавливает ученика к дальнейшему изучению более развитой полифонической ткани в инвенциях и фугах. Здесь для лучшего осмысления полифонической фактуры в целом, необходимо, чтобы ученик сначала проработал «полифоническое зерно», темы в разных голосах. В процессе этого и развивается полифоническое мышление, чего не происходит, когда все голоса заучиваются одновременно. Именно развитие полифонического слуха - есть один из наиболее сложных разделов музыкального воспитания.

4. Выводы.

Главенствующая роль звуковых параметров исполнения и сложность воспитания звукового мышления ученика определили выбор рассматриваемой темы. Внимание сосредоточено на развитии навыков слухового восприятия, представления и воображения. Концентрация внимания на художественном образе произведения позволяет выстроить

точнее динамический план, свободно оперировать слухо-двигательными представлениями, что составляет основу творческого подхода к процессу игры. Вместе с тем, ведущее положение, которое занимает работа над звуком в комплексе средств выразительности, не снижает значения ритма, педализации, фразировки и приемов формообразования. В реальном исполнении все художественные средства соединены в целостном исполнительском действии. Главное на этом этапе воспитать умение слышать произведение во всех деталях с сохранением единства музыкальной формы и с помощью слухового контроля проводить гибкую коррекцию игры, не допуская механически-моторных форм воспроизведения музыкального материала. Звуковое мышление, владение разнообразными звуковыми красками развивает слуховую отзывчивость и обогащает эстетические представления ученика.

Список литературы:

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. - М.: Музыка, 1971.
2. Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания. – М.: Музыка, 1984.
3. Баренбойм Л. А. Об основных тенденциях музыкальной педагогики // Советская музыка, 1971.
4. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. М.: Изд. Институт психологии РАН, 1977.
5. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. - М.: «Классика- XXI», 2003.
6. Выготский Л. С. Психология искусства. 2-е Изд., М.: Искусство, 1968.
7. Как научиться играть на рояле. Первые шаги. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005.
8. Каузова А.Г. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для вузов /А.Г. Каузова, А.И. Николаева. - М.: Владос, 2001.
9. Кременштейн Б. Л. Педагогика Г.Г. Нейгауза. М.: Музыка, 1984.
10. Милич Б. Е. Воспитание ученика-пианиста в 5-7 классах ДМШ. – Киев: Муз. Украина, 1982.
11. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной музыки. – М.: «Классика XXI», 2003.
12. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением – М.: «Классика – XXI», 2004.
13. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста / Е.М. Тимакин. - М.: Советский композитор, 1989.
14. Щапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. - М.: «Классика –XXI», 2002.