

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ  
ГАПОУ РБ «КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО»

## **РАБАТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ**

Методические  
рекомендац  
ии

Улан- Удэ  
2017

**Утверждено:**

Методическим советом ГАОУ СПО «Колледж искусств  
им. П.И.Чайковского»

**Рецензенты:**

Сердюк В.Н. з.р.к. РБ

**Составители:**

Т.И. Красикова, з.р.к. РБ

Подготовка к концертному выступлению: методические  
рекомендации для студентов ССУЗов / сост. Красикова Т.И. –  
Улан-Удэ, 2017 г.-25 с.

Данные методические рекомендации подготовлены для  
студентов специальности 53.02.03 Инструментальное  
исполнительство (Инструменты народного оркестра) ПМ.01

Исполнительская деятельность

Данные методические рекомендации направлены на  
формирование и развитие следующих профессиональных  
компетенций ПК1.2.

## СОДЕРЖАНИЕ

1. Этапы работы над музыкальным произведением.....	3
2. Произведения малых форм.....	10
3. Произведения крупной формы .....	14
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	19

## **1. ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ**

Работа над музыкальным произведением является основой формирования и развития музыканта. Приступая к работе, над произведением необходимо знать: в чём заключается её содержание и в какой форме оно выражается. Очень образно о работе над музыкальным произведением высказался известный пианист А. Корто. По его словам, исполнитель «как бы авиатор, озирающий местность с высоты полёта, и одновременно странник, пешеход, видящий мельчайшие детали и особенности местности. В работе над произведением исполнитель должен проделать три действия. Сначала подняться ввысь, чтобы в момент передачи произведения, воплощая общую картину, выполнить характерные мельчайшие особенности сочинения. Детали занимают интерпретатора (исполнителя) лишь во второй

стадии работы. В начале же и итоге работы – охват целого» [А. Корто «О фортепианном искусстве» М., 1965, с.208, 209].

Цель работы над музыкальным произведением - создание художественного образа. **Работу над музыкальным произведением можно разделить на 3 этапа:**

*1.Этап предварительного ознакомления*

*2.Работа над деталями. Понимание и раскрытие художественного образа.*

*3.Этап целостного оформления. Подготовка к публичному исполнению.*

**1.Этап предварительного ознакомления.**

Чтобы составить представление о пьесе, ученик должен услышать её реальное звучание. Если пока он не может прочитать пьесу с листа, услышать её в исполнении других учеников или в записи, то исполнить произведение должен педагог. Качественным исполнением пьесы, рассказом о ней и её создателе (композиторе) нужно заинтересовать ученика, увлечь его предстоящей работой. Ученик должен получить ясное представление о характере, содержании, форме, жанровых и стилевых особенностях изучаемого произведения. Именно с этого момента для него и начинается работа над музыкальным образом.

Общее представление о характере и содержании музыкального произведения создаётся *при ознакомлении:*

- **жанрами**, которые очень часто могут находить своё отражение уже в названии

пьесы (марш, вальс, баллада, романс, гавот, менуэт и т.д.) В рассказе о жанрах педагогу нужно сказать о характере музыки, национальной принадлежности, эпохе создания, размере, особенностях движений, присущих каждому из танцев. В то же время нужно учитывать то, что жанры музыки в различные эпохи и у разных композиторов трактуются по-разному. Поэтому пьесы, одинаковые по названию, могут быть различными по содержанию.

- в указанном **темпе** так же может быть отражён характер движения музыки
- **программность** играет одну из важнейших ролей в создании музыкального образа.

Программное заглавие пьесы сразу ориентирует ученика в характере музыки: «Песенка», «Марш», «Дождь идёт», «Игра в лошадки». «Цыплята», «Скоморошина», «Грустная песенка», «Кукушка» и т.д.

- **форма** - определение структуры и рассказ о ней, даёт представление о произведении в целом (малая, вариационная, сонатная и т.д.) и позволяет представить общий объём работы над ним. Так, работа над пьесой в форме периода или одной части, потребует

меньшего времени и задач, стоящих перед ней, чем работа над сюитой, сонатиной и т.д.

- понимание **стиля** вытекает из знаний о жанре. Эти сведения должны прийти к ученикам постепенно. Знание эпохи создания помогает понять разницу, допустим между музыкой французских клавесинистов и современных авторов, танца одной эпохи или другой. Все эти знания являются ключом к пониманию изучаемого произведения.

- **композитор** – сведения о нём не означают знание полной биографии.

Достаточно рассказа о наиболее интересных фактах из жизни или творчестве. Знакомство с пьесами И.С.Баха можно начать с рассказа о том, какой это был удивительно добрый человек. У него было 17 детей, для которых он и сочинил многие из своих произведений. Играя В.А.Моцарта, мы говорим о том, что это был уникальный ребёнок, сочинивший своё первое произведение в четыре года. С каждым классом сведения о композиторах будут постепенно расширяться, помогая более глубокому пониманию стиля и времени, в котором жил автор. При этом не будет нарушаться один из принципов дидактики – поступенность, последовательность изучения материала.

- большую роль в раскрытии художественного образа играет **воображение**.

Рассказывая ученику о художественном образе музыкального произведения, педагог как бы невзначай, заводит разговор на тему, близкую содержанию изучаемого произведения (какие краски у осенней погоды, как шумит лес на ветру и т.п.). Постепенно бедная в отношении художественных эпитетов лексика ученика в процессе такого разбора начинает обогащаться, что помогает более яркому, эмоциональному переживанию музыки.

Большой простор для ассоциативных сравнений с достаточно конкретной образностью даёт музыкальная литература для детей таких авторов как: В.Золотарёв, А. Репников, Р.Бажилин, Е.Дербенко, В.Власов, А.Прибылов и др.

Как мы уже говорили в самом начале, первое знакомство ученика с нотным текстом может быть различным по форме: прослушивание в записи, в исполнении педагога или чтение с листа.

- **чтение с листа** не нужно путать с разбором нотного текста. В первом

случае нужно стараться охватить текст целиком, не обращая при этом внимание на некоторые детали (менее значительные звуки в аккордах, верную аппликатуру, тонкие оттенки и т.п.), так как главным на этом этапе будет **общее представление** о содержании произведения.



**2 этап наиболее сложный.** Предполагается, что ученик уже имеет общее представление о музыке и теперь его внимание направлено на уяснение деталей. В этом направлении педагогу нужно провести с учеником большую аналитическую работу. Начинается второй этап с **разбора** нотного текста. Стадия разбора заключается в медленном проигрывании нотного текста с точным выполнением всех текстовых указаний, начиная с правильных нот, метrorитмического рисунка, артикуляционных лиг, динамических оттенков и т.д. На стадии разбора ученик вместе с педагогом должен уяснить себе: структуру произведения, строение мелодии, тематический материал (главная партия, побочная партии), особенности гармоний, цезуры («знаки препинания») и пр.

Ученик должен самостоятельно или с помощью педагога разобраться с **аппликатурой** – расставить, дополнить или изменить. Практика показывает, что не все ученики вдумчиво относятся к аппликатуре. Играющим «случайной» аппликатурой нужно давать задание самостоятельно расставить аппликатуру, корректируя её затем с объяснением причин поправок. Этот педагогический приём заставляет ученика думать над расстановкой аппликатуры и приучает его к более внимательному отношению к аппликатурным указаниям в тексте.

Понимание и раскрытие музыкального образа идёт через освоение следующих *средств музыкальной выразительности*:

- работа над качеством звука
- работа над гибкостью фразировки и интонационной выразительностью исполняемой музыки
- динамикой и тонкостью динамической нюансировки
- артикуляция
- работа над ритмической стороной исполнения
- установление темпа
- агогические акценты

А также через:

- техническое освоение произведения

Следует помнить, что все средства музыкальной выразительности тесно взаимосвязаны между собой, и отделить одно от другого в процессе работы над созданием музыкального образа практически невозможно.

Очень много на этом этапе значит показ педагога на инструменте, подкреплённый словесными объяснениями.

**Техническое освоение** – выделение наиболее сложных в музыкальном и техническом отношении эпизодов и работа над ними различными способами и приёмами.

### **3 этап - это работа над формой произведения.**

Целостное исполнение произведения - это подчинение частных кульминаций общей, это так называемая точка "Золотого сечения". Форма произведения может распадаться по причине чрезмерного «выпячивания» частных кульминаций или когда интонации, мотивы, фразы звучат слишком выпукло, чувствительно. Когда ученик играет без ошибок, можно приступить к выучиванию произведения на память. Не надо надеяться, что пьеса выучится сама собой, нужно делать установку

Подготовка к публичному выступлению также относится к третьему этапу. При подготовке к публичному выступлению очень полезно проиграть выученное произведение перед учащимися своего класса. Желание сыграть как можно лучше, произвести впечатление на своих соучеников, делает психологическое состояние играющего похожим на то, которое бывает во время публичного выступления. В это же время педагог может всё проверить и определить направление дальнейшей работы.

Перед выступлением не следует слишком долго разыгрываться - это может привести к утомлению и рассеиванию внимания. Достаточно того, чтобы появилось необходимое ощущение клавиатуры.

Причиной срывов на сцене и неровностей в игре часто являются слишком быстрый темп или завышенная сложность программы, вынесенной на концерт или экзамен.

В момент выступления нужно держать постоянный слуховой контроль и концентрировать внимание на характере музыки, а не думать только о тексте и сложных технических эпизодах и тогда можно добиться желаемого результата.

После выступления нужно провести с учеником анализ игры с точки зрения образности. У некоторых педагогов чаще всего этот разбор сводится к следующему: сыграл без ошибок – хорошо, молодец! Ошибался – больше нужно заниматься, тогда не будешь ошибаться. Но ведь техническое освоение музыкального произведения идёт ради одного – ради создания музыкального образа.

На протяжении всего периода обучения содержание работы над музыкальным произведением меняет свой характер. По мере развития ученика оно становится более детальным и тщательным.

В процессе работы над музыкальным произведением очень полезно развивать творческое, ассоциативное воображение ученика. Здесь педагог может применить различные приёмы: «натолкнуть» на мысленную инструментовку пьесы или её эпизода, предложить ассоциацию, помогающую пониманию искомого образа, вспомнить о каком – либо реальном событии,

прочитанной книге, стихотворении или увиденном фильме. Очень полезно попросить ученика написать как домашнее задание рассказ о том, как он понимает музыку играемого произведения.

Когда ученики играют перед своими одноклассниками по музыкальной или общеобразовательной школам, то своими впечатлениями об услышанном на концерте можно попросить поделиться и слушателей. Если вы выступали на классном часе, то ребята могут сделать это не только устно, но и письменно. Хорошо, если вы будете хранить эти отзывы в отдельной папочке.

Каждое новое произведение должно способствовать расширению сферы эмоций, развитию образных представлений учеников. В репертуаре учеников музыкальной школы значительное место должны занимать произведения, ярко передающие характер или эмоциональное состояние: народные, современные и старинные танцы, пьесы, названия которых отражают определённое настроение (юморески, элегии, ноктюрны, скерцо), циклы миниатюр, сюиты.

Большую пользу в формировании ученика как творческой личности, способной к восприятию различных образов, приносит посещение концертов, театров, музеев, увлечение литературой, живописью, поэзией. В каждом человеке заложен дар художественного восприятия мира. Задача

педагога – помочь его развить у ученика. И тогда то, ради чего мы работаем над звуком, техникой, художественным образом будет называться – музыкой!

## 2. ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАЛЫХ ФОРМ.

Произведения малых форм можно условно разделить на 2 категории:

- моторные
- кантиленного плана

К произведениям подвижного или как чаще всего их называют пьесами

*моторного* плана относятся: танец, марш, скерцо, тарантелла, токката и

программные миниатюры, имеющие так же жанровую основу (Д.Кабалевский «Клоуны» - танец). Мир образов этих произведений очень близок восприятию учеников. Особенно такую музыку любят дети с подвижным характером и активным темпераментом. Они эмоционально реагируют, прежде всего на ритмо – моторную сферу пьес.

Для произведений моторного склада характерны следующие признаки:

- двухплановая фактура (мелодия и аккомпанемент)

- чёткая синтаксическая расчленённость мелодии
- острота ритмической пульсации
- частая смена артикуляционных штрихов
- яркость динамических сопоставлений.

Исполнение этих пьес требует от ученика определённой технической подготовки. При этом техника в этих произведениях должна, прежде всего «работать» на образ. Иногда приходится слушать такую игру, где в основном работа велась над технической стороной и выучиванием наизусть, а не над звуком и культурой звукоизвлечения. От этого даже техничное исполнение пьесы становится безсодержательным, не интересным для слушателя. Жанровое многообразие пьес моторного плана требует и знаний о характерных особенностях каждого из них. В противном случае все произведения будут звучать одинаково.

➤ **Работа над произведениями кантиленного характера**

**Кантилена** (от лат. *cantilena* – пение) - певучее, связанное исполнение мелодии, построенной на технике игры легато.

К пьесам кантиленного характера относятся: народные и современные лирические песни и танцы (хоровод, вальс и т.д.), романс и его жанровые разновидности: элегия, серенада, колыбельная, баллада, болеро, баркарола. Так же программные миниатюры, написанные в одном из этих жанров.

Пьесы кантиленного характера отличаются богатой интонационно – выразительной сферой, объёмной линией мелодического развития, яркими кульминационными точками.

Для того чтобы понять, в чём разница и схожесть этих жанров, нужно знать характерные черты каждого из них.

**Романс** (*исп. romance, букв.- по романски*) – камерное вокальное произведение для голоса с инструментальным сопровождением. Термин «романс» появился в Испании для обозначения светских песен на испанском (романском) языке. Позднее он распространился в других странах как название вокального жанра. В романсе, по сравнению с песней, текст наиболее связан с музыкой, которая отражает не только общий характер, но и раскрывает внутренний, душевный мир человека, отдельные поэтические образы, их развитие и смену. Крупнейшие мастера романса – Ф.Шуберт, Р.Шуман, М.Массне, Э.Григ, М.И.Глинка, П.И.Чайковский и др. В жанре романса для баяна и аккордеона пишут и современные композиторы: В.Золотарёв, Н.Чайкин. **Колыбельная** – песенный жанр, широко распространённый у многих народов. Для колыбельной песни характерны медленное, спокойное движение, мелодия без резких скачков, очень плавная, подчас даже монотонная, с повторением попевок и ритмических



фигур. В профессиональном вокальном творчестве колыбельные песни появились в 18 веке.

**Элегия** (греч. *elegeia* – траурное шествие) – вокальное или инструментальное произведение печального, задумчивого характера. В Древней Греции элегия – музыкально-поэтический жанр. В западно – европейской и русской поэзии 18- 19 вв. элегия выражала чувства разочарования, неудовлетворённости, воспоминания о прошлом. В качестве самостоятельного инструментального произведения элегия встречается в творчестве Массне, Г.Пёрселла, Л.Бетховена и др.

Для баяна и аккордеона (А.Прибылов Элегия).

**Серенада** (*фран.* *serenade*, *итал.* *serenata*, от *sera* - вечер) – песня или инструментальное произведение лирического характера (обращение к возлюбленной), исполняющаяся вечером или ночью. Её истоки – песни трубадуров, распространённые в быту южных романских народов (Италия и Франция). Серенаду исполняли под аккомпанемент лютни, мандолины, гитары.

**Баллада** (*лат.* *ballo* – танцу) – первоначально в VII веке это была одноголосная хоровая песня. В 18 веке жанр баллады становится важнейшим в творчестве трубадуров, она превращается в одноголосную лирическую песню с инструментальным аккомпанементом импровизационного

плана. В народном творчестве танцевальная баллада постепенно трансформируется в повествовательную песню с элементами фантастики, драматизма и иногда даже мрачного трагического колорита. Жанр баллады проникает и в инструментальную музыку. Советские композиторы наделяют балладу героико- патриотическим содержанием.

**Баркарола** (от ит. *barka* – лодка) – первоначально песня венецианских гондольеров. Для неё характерны размер 6/8 или 12/8. Это лирическая минорная певучая мелодия, со спокойным, плавным аккомпанементом, имитирующим покачивание лодки. В 19 веке жанр баркаролы получил широкое распространение в инструментальной музыке.

**Народная лирическая песня и танец** - вид музыкального творчества, тесно связанный с жизнью и бытом и передающийся из поколения к поколению в устной песенной или танцевальной традиции. Народные песни и танцы разделяют по жанрам: хороводные, лирические протяжные, былинные и т.д. Для народной лирической песни характерно пение а капелла (*ит.*) - пение без сопровождения с элементами подголосочной полифонии.

Характеристика каждого из жанров позволяет сделать вывод, что все произведения лирического характера, только оттенок лирики будет у них разный - от напевной, спокойной, до героико-драматической. Это значит, что в музыке

присутствуют контрастные музыкально - поэтические образы. Хотя каждому из жанров присущ свой темп, наличие рубато будет обязательным в каждом из них. Разный размер предполагает различную ритмическую организацию в мелодии и аккомпанементе. Несмотря на общую легатность мелодической линии, характер туше, артикуляция и меховедение будут не везде одинаковыми. Так же у каждого жанра будет свой уровень динамики. Соблюдение этих характерных признаков позволит создать тот музыкальный образ, который характерен каждому из жанров.

***Основная задача работы над произведениями кантиленного плана*** – привитие ученику навыка певучей игры.

### **3. ПРОИЗВЕДЕНИЯ КРУПНОЙ ФОРМЫ**

К произведениям крупной формы относятся, сонатины, сонаты, сюиты, концерты, вариационные циклы.

**Сонатина** (в переводе с *итал.* sonatina – уменьшенное от слова sonata – звучание) - небольшая соната, от которой она отличается большей простотой содержания, меньшими масштабами, сравнительной лёгкостью исполнения. В сонатине ученик знакомится с новой для него формой – **сонатным аллегро**, основанным на развитии и противопоставлении 2-х тем, излагаемых сначала в

разных тональностях, а затем объединённых одной. В сонатном аллегро пишутся первые части, исполнение которых идёт в быстром темпе - отсюда и его название. Основными разделами формы являются: **экспозиция, разработка, реприза**. Ученик должен знать структуру и принципы развития сонатного аллегро. Без этих знаний он не сможет понять и осмыслить его содержание.

**Экспозиция** – в ней каждая тема показывает своё «лицо», свой характер.

При этом одна из них выступает первой и поэтому музыканты называют её *главной*. Вторая тема, имеющая более мягкий характер, называется *побочной*. Между этими партиями может существовать тема, называемая *связующей*. Определив границы каждой темы, нужно перейти к их освоению. Прежде всего надо дать жанровую характеристику тем (танцевальная, маршеобразная и т.д.), затем найти их различия (характер, тональность, динамика) и родство (интонации, штрихи).

**Разработка** - в ней уже знакомые нам темы начинают «ссориться», менять свой характер. Обычно в маленьких сонатинах разработка максимально сжата и строится на тональном и ритмическом обновлении партий. Слуховое внимание ученика должно быть направлено на то, как изменяется музыкальный материал. Как правило, в мелодии появляются более решительные интонации, происходит смена

гармоний, фактуры, тонального и динамического плана. То есть, в музыке идёт развитие, соответствующее содержанию произведения.

**Реприза** – это слово означает восстановление, возобновление, повтор.

Поэтому в этой части восстанавливается первоначальный облик тем экспозиции. А так как по содержанию конфликт должен разрешиться примирением, в репризе побочная партия звучит в тональности главной.

Главная кульминация, как правило, приходится на заключительные такты.

Важнейшим условием овладения сонатным аллегро является **ощущение единой, сквозной линии музыкального развития**. Поэтому помимо слышания интонационного единства партий, нужно чтобы обилие мелких мотивов во фразе, частая смена артикуляционных штрихов и динамических сопоставлений не нарушали общей логики развития музыки.

К главным факторам в образовании формы сонатного аллегро относится **единство метро-ритма**. Для того

чтобы найти темп, в котором ученик сможет справиться со всеми технологическими задачами, нужно внутренним слухом ощущать пульсацию длительностей,

которые как **Третья часть – финал**. Это наиболее быстрый раздел сонатины, требующий от ученика

беглого, моторного исполнения. Здесь, как и в первой части

сонатного аллегро, на близких расстояниях происходит частая смена артикуляционных штрихов, динамических сопоставлений (форте - пиано), требующих от исполнителя мелких, экономных движений и ровного, с различным натяжением ведения меха.

Восприятию произведения как **единого цикла** помогает нахождение между частями общих черт и их взаимосвязи. Это, прежде всего:

а) **единство метроритма** и артикуляционных **штрихов** в каждой части

б) нахождение **жанровой** характеристики тем и их **интонационного** родства

в) соотношение **темпов** разделов со сквозной линией мелодического развития

г) **формообразование** сонатного цикла с нахождением главной кульминации, находящейся в заключительном разделе.

Использование регистров инструмента позволяет оркестровать музыкальный материал. Только при выполнении этих задач, требующих от педагога и ученика кропотливой работы, можно будет говорить о сонатной форме как **едином цикле**.

Сонатини начального этапа построены в основном на развитии мелкой техники, удобство исполнения которой зависит от степени её освоения и грамотно расставленной аппликатуры.

Знакомство с сонатной формой начинается для ученика во 2 классе с небольших одно - частых сонатин (Штейбельт, Шмидт, Кабалевский), а  и всего цикла в целом. Если ученик не может охватить весь цикл, с ним можно проходить каждую часть отдельно как законченное произведение.

Принципы строения и развития **классической** сонатной формы сложились исторически. Их придерживаются и современные композиторы. Любые изменения в трактовке приводят к нарушению **стиля**.

Некоторые педагоги недооценивают значения работы над сонатной формой и ограничиваются лишь знакомством с вариационным или сюитным циклом. Поэтому ученик, окончивший музыкальную школу и не знающий законов развития сонатного аллегро, попадая на концерт симфонической музыки, начинает откровенно скучать. Во время исполнения всего сонатного цикла на концертной эстраде хлопать между частями нельзя, так как это одно произведение, только состоящее из нескольких частей.

### **Вариационные циклы**

**Вариационные циклы** относятся к сочинениям крупной формы и сочетают в себе элементы как крупной, так и малой формы.

**Вариационная форма** – это форма, состоящая из первоначального изложения темы и нескольких её изменённых повторений (вариаций). Вариационный принцип развития глубоко коренится в народной музыке. Приёмами варьирования пользовались и крупнейшие композиторы – классики, особенно когда они обращались в своём творчестве к народной теме. Принято различать *строгие* и *свободные* вариации.

**Строгие** - в них компоненты темы остаются без существенных изменений: сохраняется структура, тональность, метр.

**Свободные** – в них меняется структура темы, принцип вариационности сочетается с разработочностью.

Для баяна и аккордеона написано огромное количество оригинальных вариаций и обработок на народные темы. В них метод вариационного развития, особенно в последние годы, всё более усложняется и обогащается различными приёмами.

Для ученика знакомство с вариационной формой начинается с простейшего вариационного цикла со следующими видами варьирования:

- ✓ фигурационное
- ✓ фактурное
- ✓ ладогармоническое
- ✓ метроритмическое



✓ тембральное

### ***Последовательность работы над вариациями:***

1. Характер и строение **темы**

2. Найти в каждой вариации **тему** или её **элементы**, так как цельность цикла может быть достигнута в значительной мере тематическим единством.

3. Обозначить **цезуры** между отдельными вариациями, которые помогают подчеркнуть значение отдельных вариаций, приковав к ним внимание слушателя предварительной, «настораживающей» цезурой.

Аккомпанемент в вариациях с гомофонно – гармонической фактурой выполняет роль не только гармонической опоры, но и ритмической поддержки. Поэтому его исполнение должно быть доведено до автоматизма.

## **Сюита**

**Сюита –**

Сюита № 1 композитора В.Золотарёва написана для готово – выборного баяна и посвящена автором своему сыну Генриху. Этот цикл – своеобразная, интересная по музыкальному языку серия жанровых зарисовок: *«Скоморохи*

*при дворе», «Машенькины вздохи», «Шут на гармонике играет», «Диковинка из Дюссельдорфа», «Марш солдатиков».*

Каждая из миниатюр сюиты вполне закончена и может (как чаще всего и происходит) быть сыграна отдельно.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. М., 2003.
2. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением.- М., 1981.
3. Давыдов В.В. Проблемы развивающего обучения. – М.,1986.
4. Крюкова В.В. Детская музыкальная школа в системе дополнительного образования Российской Федерации. Сб.: В.В.Крюкова Музыкальная педагогика. - Ростов-на-Дону, 2002.
5. Крюкова В.В. Некоторые аспекты педагогики, методики и деятельности преподавателя детской музыкальной школы. Сб.: В.В.Крюкова
6. Маккенон Л. Игра наизусть.- Л., 1967.
7. Музыкальная педагогика.- Ростов-на-Дону, 2002.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1987.

