

## ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

*В настоящей статье анализируется чрезвычайно насыщенный, с точки зрения фактического наполнения, период, который не получил в дальнейшем адекватного по своей значимости изучения и оценки. Возможность рассматривать эпоху развития советской фортепианной педагогики как завершенный исторический промежуток, обладающий определенной логикой развития методологии обучения фортепианной игре, позволяет вносить существенные коррективы в оценку значимости достижений отечественной фортепианной педагогики рубежа XIX–XX веков. Актуальность данной статьи определяется также необходимостью поиска опоры в методических изысканиях отечественных педагогов начала прошлого столетия в связи с наличием многочисленных «белых пятен» в практике современного обучения игре на фортепиано, обусловленных недостаточно подробным освещением ряда проблем, связанных с формированием двигательной культуры пианиста.*

*O. Peredery*

## TRENDS IN RUSSIAN PIANO PEDAGOGY AT THE BEGINNING OF THE TWENTIES CENTURY

*A significant period of Russian piano pedagogy rich in factual events but very little investigated is regarded. The possibility of considering an epoch of the development of Soviet piano pedagogy as some completed historical period with a certain logic for the progress of piano playing methodology teaching permits to introduce some essential corrections in the estimation of the significance of the achievements in the field of Russian piano pedagogy at the border of the 19<sup>th</sup> — 20<sup>th</sup> centuries. The relevance of the research is related with the need in determining foundations of the methodological investigations of Russian educators of the beginning of the last century; this is connected with the abundance of so called “white spots” in the practice of contemporary piano education caused by insufficient explanation insights into a range of problems related to the development of pianists’ moving skills.*

Начало прошлого века — период чрезвычайно плодотворный для развития отечественной фортепианной педагогики. Появление множества оригинальных методик, обусловленное развитием частных музыкальных образовательных учебных заведений, как никогда ранее способствовало развитию в отечественной методике известного плюрализма мнений, которого не могло быть ни в предыдущий, ни в последующий периоды. Среди этого многообразия весьма интересной фигурой, с точки зрения как теории, так и практики музыкального образования начала XX века, является Николай Николаевич Черкас, методические взгляды ко-

торого позволили ему сформировать оригинальную методику, воплотившуюся в системе преподавания в Школе техники фортепиано по системе Н. Н. Черкаса. В имеющемся проспекте данного учреждения<sup>1</sup> указано, что эта школа «является первой, и пока единственной в мире школой, где для обучения фортепианной игре применяется постановка правильной мышечной работы при помощи нового метода “элементарных мышечных напряжений”. Метод состоит в систематическом последовательном проведении пианистических мышечных напряжений, начиная от простейших, употребляемых при игре forte-legato, и постепенно дохо-

дя до многосложных напряжений, производящих правильную игру *staccato*»<sup>2</sup>. В основе метода Н. Н. Черкаса лежит утверждение о том, что мышечное напряжение возникает не только вследствие двигательного акта, но также — и в состоянии покоя, более того, «в последнем случае напрягаются всегда одновременно противоположные действующие мышцы, то есть мышцы, сгибающие сочленение, и мышцы, его разгибающие»<sup>3</sup>. Подчеркивая губительное воздействие самопроизвольных напряжений на процесс овладения механизмом фортепианной игры, так как пассивное напряжение мышц усиливается в случаях, когда появляется необходимость расширенных интервалов (расширенными интервалами признавались, согласно традиции, интервалы более чем исходная пятинотная позиция), Н. Н. Черкас отмечает: «Таким образом, при желании согнуть один сустав пальца, для чего достаточно было бы напряжения одной небольшой местной группы мышц, на самом деле, нередко бесполезно напрягают чуть ли не все мышцы руки, а иногда — и мышцы другой руки, не участвующей в движении одноименного пальца»<sup>4</sup>. Главным недостатком начального периода обучения Н. Н. Черкас считает то, что обращается внимание лишь на форму руки и пальцев, тогда как, по его мнению, «любая форма достигается столь же хорошо при правильной, как и при неправильной работе мышц»<sup>5</sup>. Данный постулат имеет особое применение к различным формам постановки, в том числе и к широко распространенной — куполообразной, пришедшей на смену более вытянутой форме ладоней с сильно загнутыми пальцами, которая практикуется и по сей день в начальном музыкальном образовании. Выдвигается также утверждение о том, что «пианист должен для своей цели применять действия таких мышц, при напряжении которых затрачивается наименьшая энергия как на са-

мо производительное движение удара, так и на удержание в равновесии сил (силы тяжести и пассивных мускульных напряжений), действующих на прочие части рычажного механизма руки»<sup>6</sup>.

Обнаруживая знакомство с новейшими системами Т. Лешетицкого, Р. Брейтгаупта, Е. Каланд и другими, автор подчеркивает, что овладение данными методиками доступно лишь лицам, обладающим природной двигательной одаренностью, то есть имеющим инстинктивную потребность отличать функциональные движения от нефункциональных. Тем не менее, в полемике с приведенными авторами Черкас определяет все указанные ими педагогические принципы как основанные на прежних приемах и методах преподавания: «...учитель показывает известные приемы игры и заставляет ученика непосредственно подражать себе; если ученик сумеет подражать, соблюдая не только внешнюю форму приема, но и внутреннюю работу, то успех обеспечен, если же ученик не сможет подражать, то успеха не будет»<sup>7</sup>. В данной работе автор лишь затрагивает проблему, как бы определяя ее основной ракурс, тем не менее, сама постановка подобного вопроса является достаточно значимой, так как в то же время определяет ведущие направления в отечественной фортепианной педагогической мысли начала XX века, возникшие под влиянием набирающего силу анатомо-физиологического направления.

В извлечении из утвержденного устава Школы техники фортепиано по методике Н. Н. Черкаса указано: «первое: школа имеет целью образование виртуозной фортепианной техники игры при помощи применения нового метода элементарных мышечных напряжений, выработанного Н. Н. Черкас; второе: предметы преподавания в школе: техника фортепиано, методика фортепианной техники, эстетика игры на фортепиано, общая теория музы-

ки. ... Пятое: преподавать в школе могут лица, ознакомленные теоретически и практически с методом элементарных мышечных напряжений Н. Н. Черкаса. Шестое: в школу для обучения принимаются лица, одаренные музыкальными способностями, обнаруживаемыми вступительными испытаниями. Седьмое: прием в школу производится ежедневно в течение всего учебного года. Восьмое: лицам, изучившим принципы фортепианной техники, пробывшим в школе не менее двух лет и успешно выдержавшим испытания, выдаются удостоверения. Свидетельства об окончании школы могут получить только лица, приобретшие в школе художественную виртуозную технику игры и выдержавшие соответственные испытания. Примечание: лица, обладающие выдающимися музыкальными способностями или интересными для школы техническими дефектами (неправильностями мышечной работы рук), принимаются в школу на особых условиях. Школа техники фортепиано по системе Н. Н. Черкаса является первой в мире школой систематической постановки правильной мышечной пианистической работы»<sup>8</sup>. В кратком конспекте «Курса введения в методику фортепианной игры»<sup>9</sup>, в разделе «Теория образования звука на фортепиано», рассматривается работа натянутой струны при образовании звука, определяется значение пластичности струны, а также ставится вопрос о колебательных законах. Вероятно, на создание данного раздела существенным образом повлиял знаменитый труд Г. Гельмгольца<sup>10</sup>. Следуя Г. Гельмгольцу, Н. Н. Черкас рассматривает в своем курсе влияние толщины струны на окраску ее тона, влияние места удара фортепианной струны на тембр тона, выбор места удара фортепианной струны, дающего наилучший тембр звука, явление резонанса, его применение для музыкальных инстру-

ментов, функции резонансовой деки фортепиано<sup>11</sup>.

В разделе общего обзора пианистических движений прослеживается определенное сходство в рубрикации с учением Дeppe в изложении Е. Каланд<sup>12</sup>. В частности, анализируются такие положения руки, как поднятие над клавиатурой: «а) со свешенной кистью, б) с приподнятой кистью, в) мышечная работа при поднятии руки»<sup>13</sup>.

В 1913 году появляется справочная книга А. Складревского<sup>14</sup> — издание, продолжающее традиции настольных справочных книг А. Н. Буховцева<sup>15</sup>, а также в чем-то соприкасающееся с настольной справочной книгой К. Эд. Вебера<sup>16</sup>. Известные параллели можно провести также между указанной работой и дополнением к «Приложению» А. Савренской в «Руководстве к преподаванию фортепианной игры»<sup>17</sup>. Определенный педагогический интерес представляет распределение авторов и пьес по степени сложности, а также примечания, касающиеся принадлежности их к тому или иному педагогическому репертуару, изданному у крупнейших отечественных издателей. В частности, в приводимых в преамбуле сокращениях встречаются репертуары А. Буховцева в изданиях Адлера, Весселя и Гутхейля, репертуары Гиля (Рох Гиль — автор уже упоминавшегося ранее пособия по игре гамм<sup>18</sup>, созданного в полемике со Ст. Ф. Шлезингером), а также репертуары Лютша в издании Иогансена и Весселя, репертуар Немировского в издании К. Идзиковского, репертуар Крессмана; из известных имен — репертуар Рапгофа (имеется в виду Ипполит Рапгоф); репертуар Штробля, Вильшау и других.

Наибольший интерес вызывает раздел, в котором сосредоточены наиболее трудные для исполнения сочинения. Явное предпочтение в количественном отноше-

нии отдано репертуарам Вильшау, среди них: токката a-moll Дрейшока, сельская баллада Дворжака, скерцо c-moll, opus 2 Й. Брамса, а также произведения Дж. Барнета, А. Аренского и других. Кроме того, в репертуар наивысшей степени трудности включены «Пятьдесят этюдов на этюды Шопена» Леопольда Годовского со ссылкой на Берлинский каталог Ст. Шлезингера (информацией о данном каталоге на сегодняшний день автор настоящей статьи не располагает). Этюды Леопольда Годовского составляют весьма ценный раздел фортепианной виртуозной литературы, тем не менее, до настоящего времени репертуарность данных сочинений была весьма ограничена: из пианистов первого ряда можно назвать выполненные в записи некоторые этюды Хорхе Боле. Пять специальных этюдов на сочинения Шопена Макса Регера замыкают список наиболее виртуозных сочинений, представленных в работе Скляревского. Кроме того, в перечне сохранено деление произведений по степени трудности, предполагавшееся в ранее составленных каталогах, что придает исследованию еще больший исторический интерес.

Из работ, имеющих определенную отдаленность от основных центров сосредоточения педагогической мысли, необходимо выделить «Систематический курс фортепианной игры» А. Алмазовой<sup>19</sup>, являвшейся последовательницей весового принципа игры на фортепиано, представленного в трудах анатомо-физиологической школы, в частности, в работах Р. Брейтгаупта. Перевод работ Р. Брейтгаупта был осуществлен в конце 20-х годов: в 1927 году в Москве была издана «Естественная фортепианная техника. Учение о движении, посадке. Этюды Клементи «Gradus ad Parnassum»<sup>20</sup>, а также — отдел из книги «Die natürliche Klavier technik», «Педализация» в переводе Л. А. Беренбойма<sup>21</sup>. Тем не менее,

А. Алмазова выступает противником методик, в которых главное предпочтение отдается развитию пластики кисти — для сравнения можно ориентироваться на методику А. Шарона, представляющую собой крайнюю ветвь в развитии данной тенденции. Наследуя принципы В. В. Демянского, в работах которого неоднократно подчеркивалась значимость эластичности и развитости пястно-фалангового сустава в процессе постановки руки, А. Алмазова заключает, что «...при отсутствии необходимой точности, уверенности и самостоятельности пальцев пользование кистевыми приемами ведет часто к образованию нечистой игры, или туше non legato, и вместо пользы приносит вред, особенно в руках малоопытных педагогов»<sup>22</sup>.

Подчеркивая приоритет технического развития над прочими составляющими формирования музыканта, автор суммирует все имеющиеся на момент написания работы достижения в области музыкальной педагогики, в том числе и работы, посвященные художественной стороне исполнения, которые начали появляться в России в конце 90-х годов XIX века — А. Н. Буховцева, М. Курбатова. Цель настоящей работы определяется следующим: «работать надо одновременно и равносильно над развитием слуха, художественной и технической стороной с самого первого момента занятий, и только гармоничное развитие этих трех начал может дать наилучшие и желаемые результаты. Я даю, главным образом, разбор технической работы ученика, так как музыкально-художественная сторона находится в очень большой зависимости от музыкальной индивидуальности учащего и учащегося и не может быть заключена в узкие программные рамки»<sup>23</sup>. В поурочном описании упражнений обращает на себя внимание отсутствие непосредственного контакта с клавиатурой во время первых уроков: «вплоть до того

даже, что первые урок или два придется сидеть немного выше, так как ставить руку я советую не на клавиатуре, а сначала — на крышке рояля и, значит, локти должны быть на одной линии с крышкой»<sup>24</sup>.

Таким образом, несмотря на ряд прогрессивных тенденций, опосредованно проявляющихся на страницах работы А. Алмазовой, в основе ее все же лежит прежний принцип, допускающий постановку руки без видимой для ученика звуковой цели. Итогом первых двух уроков является выработка навыка правильного падения и подъема пальцев, что облегчается, по мнению автора, свободной кистью, тогда как свободный и точный подъем и падение пальца под его тяжестью должны быть усвоены абсолютно сознательно. Подчеркивается, что «падающий палец должен быть крепким, но не напряженным, особенно следить за пятым, остальные — абсолютно свободны и мягки»<sup>25</sup>. Оправдывая необходимость занятий на немой клавиатуре, А. Алмазова утверждает, что желание издать звук препятствует свободе и целесообразности физических затрат, с чем можно согласиться лишь отчасти, поскольку регулировать мышечные усилия ученик может только при условии сознательной ориентации на звуковой результат. Так, в работах, созданных преимущественно в период, примыкающий к данному исследованию, достаточно настойчиво звучат сомнения, связанные с целесообразностью копирования постановки руки без определения ее качественного значения, — как указывается в работе Н. Н. Черкаса «неравноценное мышечное напряжение может повлечь за собой как правильную, так и неправильную постановку руки»<sup>26</sup>.

На третьем уроке осуществляется переход на клавиатуру, но, по-прежнему, — каждой рукой отдельно, в процессе постановки руки на клавиатуре значитель-

ное предпочтение отдается свободе кисти — первыми в ряду упражнений стоят вертикальные движения кисти, так как напряженное давление на клавиатуру не оправдано в силу определенной тяжести пальцев. Наиболее ценными являются упражнения, направленные на формирование ощущения тяжести как плеча, так и предплечья, при этом подчеркивается, что падение осуществляется третьим пальцем каждой руки, а не всей ладонью. При этом «палец должен сразу падать всей тяжестью на клавишу и сразу опускать ее до конца, но ни в коем случае не ударять по ней (бить), не брать ее толчком и не опускать ее постепенно или вяло и не до конца; так как вес пальца незначителен, то и сила звука будет невелика, особенно вначале, и довольно долго все должно исполняться *mezzo piano* или *mezzo forte*, пока палец не окрепнет и ученику будет разрешено давать звук не только тяжестью пальцев»<sup>27</sup>.

Не обойдены вниманием новейшие достижения в области ритмопластики — для первоначальных ритмических упражнений рекомендуется ритмическая гимнастика Ж. Далькроза. Не обладая в данной работе возможностью самостоятельного подбора и систематизации практического материала для занятий на фортепиано, А. Алмазова ссылается, в основном, на несколько источников<sup>28</sup>: упражнения Беренса опус 70, этюды Лемуана опус 37 (69 урок), упражнения Ганона. В качестве альтернативы для более слабых учеников даны этюды Лекуппе опус 20 и Беренса опус 61.

Педализации посвящено несколько занятий третьего года обучения. Не вдаваясь в подробности относительно характера и свойств ее применения, автор рекомендует следующие пособия: «Фортепианная педаль, ее сущность, значение, применение на практике с примерами» Л. Хосроева<sup>29</sup>, «Руководство к употреблению фортепианной педали» А. Н. Бу-

ховцева<sup>30</sup>, а также — недавно появившаяся на русском языке книга Иосифа Гофмана «Фортепианная игра. Вопросы и ответы»<sup>31</sup>. В заключение А. Алмазова определяет основные методические ориентиры, побудившие ее к созданию данной работы. Среди них, как можно было заключить из приводимых способов постановки, — работа Р. Брейтгаупта «Die Grundlage der Klaviertechnik», а также — мало известная в отечественных музыкальных кругах книга профессора Женевской консерватории мадам Шоссе-ван<sup>32</sup>, значение которой определяется введением подготовительного периода обучения — периода общего музыкального развития. К сожалению, вопреки своей популярности среди современников, именно данная книга не получила из указанных источников широкой огласки в отечественных изданиях, так и оставшись непереведенной.

Одной из наиболее своеобразных работ в области методики обучения фортепианной игре является работа основателя крупнейшей Петербургской музыкальной школы, Игнатия Альбертовича Гляссера. Среди многообразия методик, избирающих в качестве основы определенный отдел фортепианной техники, рассматриваемый как ключ к достижению желаемого результата, работа И. А. Гляссера все же занимает особое место. Указывая на то, что «трелевые упражнения представляют собою самую примитивную техническую и ритмическую задачу для руки и слуха играющего, дают ему возможность уследить за точностью воспроизведения звука и его качеством, рукам — постепенно инстинктивно найти и установить свое естественное положение на клавиатуре, а правильные формы, симметрически повторяющиеся две ноты, механически устанавливаются и укрепляют понятие о группах нот, тактов и их периодичности»<sup>33</sup>, автор заключает, что приспособление рук играющего является

основой обретения элементов техники, не преодолевая при этом с помощью трелей никаких технических трудностей. Таким образом, трель является как бы способом адаптации к фортепианной технике, не представляя собой специфическую техническую трудность. Это, казалось бы, чрезвычайно жесткое ограничение возможностей технического развития путем вычленения одного из составных элементов фортепианной техники, тем не менее, является чрезвычайно показательным и, в некоторой степени, определяет полемическое отношение к известным ранее способам начального обучения. Подчеркивается, что привитие «каких-либо приемов, то есть способов добывания звука, должно производиться преподавателем лишь в случаях крайней необходимости и с величайшей осторожностью, имея в виду, что только тот способ не затруднит дальнейшей работы, который окажется подходящим в данное время для каждого отдельного лица»<sup>34</sup>.

Наряду с весьма широким применением рекомендаций относительно постановки руки, а также вследствие значения индивидуальной исполнительской техники, основанием которой служит, по мнению автора, тот уровень музыкального развития учащегося, который позволяет «...найти свой собственный способ воспроизведения звука, который единственно может облегчить ему дальнейшее движение вперед»<sup>35</sup>, индивидуальная техническая сторона, тем не менее, оказывается подчиненной безусловной точности исполнения, находящейся в соответствии с уровнем художественных запросов учащегося. Естественное развитие дарования учащегося зависит от умелого подбора технического репертуара и музыкального восприятия на основе постоянного изучения индивидуальных свойств рук учащегося. Для устранения нецелесообразных и неточных движений необходимо осуществлять подбор музы-

кального материала. Именно изучение гамм и кадансов, где учащемуся более всего дается возможность самостоятельно сопоставить имеющиеся варианты, — гаммы же практически всегда облечены в некоторую ритмическую форму, — дает возможность считать их не просто технической задачей, а основой «нашей тональной системы»<sup>36</sup>. Несоблюдение данных рекомендаций ведет, по мнению автора, к необратимым последствиям. Многие музыканты полностью уходят в педагогическую науку в связи с невозможностью продолжать дальнейшую концертную деятельность вследствие навязанных ранее приемов и методов игры.

Внедрение методики А. И. Гляссера, изложенной в первом издании, вышедшем в 1914 году, осуществлялось также в качестве обязательного руководства на курсах А. И. Гляссера. Причем, наиболее заметным его результатом стала техническая, а точнее, ритмическая сознательность, появившаяся у учащихся различных ступеней музыкальной подготовки. В основе предлагаемой методики лежит следующее утверждение: «точность воспроизведения звука, эластичность, сила, независимость рук и пальцев, ловкость в передвижениях, ритмическая выдержка и владение динамикой могут приобретаться вполне точно обоснованными прямыми и кратчайшими путями. Этими кратчайшими путями являются не *преодоление* каких-либо непосильных трудностей, а *приспособление* играющего и его рук к посильному исполнению этих задач посредством работы над основными элементами техники пианиста»<sup>37</sup>. Выделяя в качестве основных критериев технического развития точность воспроизведения звука, эластичность и силу пальцев (все три понятия имеют достаточно широкое употребление на страницах большого числа изданий), А. И. Гляссер подчеркивает, что точность воспроизведения звука и сила пальцев есть понятия взаи-

мообусловленные. Для приобретения же эластичности рекомендуется работать над растяжениями «при наличности некоторой выработки точности воспроизведения звука»<sup>38</sup>. В качестве основных расширений признано растяжение двух смежных пальцев на терцию, более того, в работе над незначительными растяжениями рекомендуется трель терциями при «нормальном положении пальцев»<sup>39</sup>. Наивысшим критерием качества производимой работы является так называемая ритмическая сознательность, или ритмический слух, который «упражняет и вырабатывает волю как необходимый двигатель всякой сознательной техники»<sup>40</sup>.

Имеющееся нотное приложение в шести отделах, судя по авторским ссылкам, представляет собой значительную трудность для изучения: приведенные в работе начальные упражнения — в частности, трель терциями, могут рекомендоваться уже достаточно развитому в физическом отношении ученику, поскольку предполагают более сложно организованную работу мышц ладони (погружение пальцев в клавиатуру попарно возможно при значительной прочности мышц запястья). В то же время нельзя не согласиться с тем, что именно трели интервалами определяют развитие такого необходимого исполнительского качества, как умение слышать вертикаль, хотя достигается это в данной работе скорее посредством чередования равномерных по времени движений, чем сознательным стремлением к распределению регистров.

Две работы Матвея Иосифовича Николаевского: «Консерваторская постановка рук на фортепиано в 77 фотографиях и рисунках»<sup>41</sup> и «Необходимые советы и сведения всем учащимся на фортепиано в консерваториях, музыкальных школах и у частных преподавателей»<sup>42</sup> во многом обобщают бытовавшие ранее в академических кругах представления. В частности, в работе «Консерваторская

постановка рук» определяется степень владения различными частями руки от пальцев до плеча. Развитие независимости пальцев как бы отходит на второй план — в качестве сравнения можно привести близкие по некоторым положениям работы А. А. Алмазовой<sup>43</sup> и В. В. Демянского<sup>44</sup>. Итак, независимость движения всех частей руки определяется: «первое — независимостью рук по отношению к корпусу, второе — одной руки по отношению к другой, третье — пальцев по отношению к кисти, четвертое — пальцев между собой, пятое — кисти по отношению к локтю и плечу. Как только все пальцы и части рук будут готовы действовать всегда одинаково самостоятельно, независимо друг от друга путем применения простых приемов, тогда можно считать, что работа дала возможность достичь требуемых результатов, благодаря которым представляется возможность без излишней траты энергии и силы извлекать звуки произвольной степени силы. Что же касается беглости пальцев, то при независимости и правильной постановке рук она является сама собой»<sup>45</sup>. Взаимосвязь между независимостью игрового аппарата и беглостью, правда, посредством достижения максимальной глубины нажатия, была выявлена также в работе А. Шарона<sup>46</sup>. Отводя определенное место проблеме приспособляемости рук в связи с их изначально данным анатомическим строением, М. И. Николаевский оставляет весьма значительные особенности строения как допустимые в фортепианной игре, тем не менее, к «нефортепианным» рукам, помимо ставших традиционными перегибистостей в ногтевой и средней фалангах, причисляются также руки, обладающие, по весьма приблизительному определению, «огрубевшей мускулатурой», а также — из малоподвижных — выделяется определение, по которому не пригодными для фортепианной игры

считаются руки, имеющие «мясисто-мускульную связь между первым и вторым пальцами»<sup>47</sup>. Действительно, слабое отведение первого пальца представляет весьма серьезную проблему в овладении техникой фортепианной игры. Однако показательно, что данный дефект считается автором врожденным и не подлежащим коррекции. Кроме этого недостатка, длина, толщина и величина рук и пальцев, по мнению автора, не определяет, в конечном итоге, успехов в занятиях на фортепиано. Исходя из признания многообразия физиологических свойств исполнителя, соответственно, и рекомендации к традиционным положениям обучения фортепианной технике, как то: к посадке, к положению корпуса, плеч, локтей, рук и кисти, не имеют столь категорического характера. Подчеркивая достоинства правильной посадки как единственного способа приобрести навык точной ориентации на клавиатуре и развития пальцевой памяти, автор ставит задачу правильного положения корпуса и посадки, определяя ее в следующем: необходимо «предвидеть все условия, в которые попадет играющий при исполнении данного произведения, настолько, чтобы равномерность и стройность игры была во всех случаях независима от корпуса и чтобы корпус никогда не принимал бы в игре существенного участия»<sup>48</sup>. О положении корпуса отсутствуют сколько-нибудь определенные рекомендации, поскольку прямое положение корпуса признано автором ошибочным. Таким образом, удобство того или иного положения определяется, в зависимости от исполняемого технического приема, относительно положения локтя и корпуса играющего. Здесь М. И. Николаевский придерживается весьма умеренных взглядов, обходя стороной те крайности, которые были присущи некоторым педагогам 70-х — 80-х годов — Г. Эрлиху и К. Таузигу. Характерно, что имя Генриха Эрлиха не



было включено М. И. Николаевским в список имен выдающихся педагогов-пианистов и композиторов для фортепиано XIX столетия. Данный список содержится в «Необходимых советах всем учащимся на фортепиано»<sup>49</sup> 1915 года издания.

Положение локтя и кисти определяется, по мнению М. И. Николаевского, наличием между ними прямой линии, что косвенно обуславливает его отношение к новейшим методикам, таким, как «Теория техники» Р. Брейтгаупта<sup>50</sup>, а также — методика Дeppe в изложении Е. Каланд<sup>51</sup>. Чрезмерное опускание кисти способствует обременению играющих пальцев, тогда как высокое положение кисти лишает их самостоятельности. Настаивая на необходимости правильной постановки рук и корпуса, автор, тем не менее, не отрицает ее индивидуальных особенностей: «у каждого от рождения, если его руки физически нормальны, имеется готовая правильная постановка...»<sup>52</sup>. Впервые идея свободной постановки рук посредством перенесения руки из свободно-свешенного положения на твердую поверхность присутствовала в работе В. В. Демянского «О первоначальном преподавании игры на фортепиано в семье»<sup>53</sup>. Однако индивидуальные различия постановки рук и корпуса не влияют на столь значимую для Николаевского область, как постановка пятого и первого пальца: легкий наклон кисти к первому пальцу признается «в высшей степени ошибочным»<sup>54</sup>, хотя в некоторых методиках такой наклон настоятельно рекомендовался. Порицается также наклон ладони по направлению к пятому пальцу — согнутое положение пальцев признается необходимым во всех случаях, за исключением удара на черных клавишах. Степень их закругленности определяется так: «они должны быть закруглены и подогнуты настолько, чтобы ни одному из них не пришлось тянуться к клави-

шам»<sup>55</sup>. Вопреки наиболее ярким достижениям в области анализа условий, необходимых для развития наиболее целесообразного удара (туше), во многих работах начала XX столетия скорость удара не признавались в качестве определяющего показателя его эффективности. В большинстве случаев сила удара зависела от степени развитости пястно-фалангового сочленения (В. В. Демянский). В разделе «Подъем и движение пальцев»<sup>56</sup> прослеживаются явные параллели с работами Г. Римана и Г. Гермера: «пункт два: палец поднимать кверху, быстро отделяя его от клавиш. Падение его на клавишу должно происходить так же быстро и эластично, таким образом, весь процесс поднятия пальца, производство удара и занятие прежнего положения до удара совершается быстро и энергично, а не лениво или вяло»<sup>57</sup>, хотя при этом высота подъема пальца вовсе не является определенной величиной: «Высота подъема имеет свои определенные границы; высота подъема пальцев зависит от строения руки и точно она не может быть указана, но он всегда должен быть для нея (руки) естественным»<sup>58</sup>. Тем не менее, чрезмерный подъем пальцев весьма затруднителен в случае, если требуется достаточно быстрое движение рук. Используется же он лишь для проверки независимости пальцев с целью преодоления их неподвижности. Высокий подъем пальцев допустим только «...в первоначальном периоде и лишь при медленном темпе...»<sup>59</sup>. Весьма подробно касаясь необходимости подъема каждого из пяти пальцев, особое внимание автор уделяет пятому пальцу, а также — его положению при подъеме: «Пятый палец имеет склонность при подъеме своем вытягиваться и при движении своем вверх и вниз менять свою форму. Во время падения на клавишу он ударяется вытянутым, он имеет даже склонность, как и первый палец, ударяться боком, то есть, ребром, и двигаться с

помощью руки также вследствие его слабости от природы. Пятый палец весьма часто употребляется для эффектного окончания блестящих пассажей в октавах и там, где крайняя нота должна быть особенно ясно выделяема, а это требует сильного упругого удара, который возможен лишь при правильно согнутых пальцах. Для большей чистоты, ясности, красоты и точности удара можно допустить закругление пятого пальца до пределов возможного»<sup>60</sup>. Возможно, что в момент окончания пассажей в верхнем регистре — к данным случаям можно приравнять также и случаи начала пассажа в басовом регистре с пятого пальца, особенно если оно выделено какими-либо агогическими знаками, — эффективность звукообразования обусловлена не столько положением пальца, сколько умением распределить массу руки посредством постепенного перемещения к вершине пассажа. В отношении приемов, применяющихся для достижения полноты звучания басовой ноты, можно сказать следующее: если воспользоваться не только горизонтальной, но и вертикальной координатой движения на клавиатуре — то есть координатой глубины погружения в нее, то качество атаки будет во многом определяться умением исполнителя ощутить глубину погруженности в клавиатуру в начале пассажа, нежели формой постановки пятого пальца. В данном случае интенсивное прониравание является не единственным способом достижения состояния погруженности.

Особый интерес в указанной работе представляют фотоснимки, на которых запечатлена нецелесообразная постановка рук<sup>61</sup>. Есть основания полагать, что впервые в подобных исследованиях автор прибегает к изображению не только исполняемых им принципов, но также обращает такое пристальное внимание на имеющийся уже негативный опыт постановки. Среди подобных изображений —

как случаи, представляющие собой крайне тяжелые формы, определяемые природными изгибами рук исполнителя, так и способы постановки, которые в иных условиях можно было бы считать вполне целесообразными; приведение последних еще более отчетливо отражает авторскую позицию, в которой, несмотря на ряд качественно новых подходов, прослеживаются черты определенного догматизма, особенно относительно положения кисти.

В отечественных изданиях начала 1910-х годов необходимо выделить две работы, оказавшие значительное влияние на состояние передовых технологий в области фортепианной техники на протяжении последующих нескольких десятилетий — исследования отечественной фортепианной педагогической традиции, относящиеся к периоду утверждения так называемой советской методической школы. К сожалению, несмотря на ярчайшие достижения отечественной фортепианной исполнительской школы, а также весьма значимые в процессе развития среднего музыкального образования методические работы, начиная с тридцатых годов, методисты постепенно избегают использовать накопленный ранее опыт, а именно — развивать и пропагандировать достижения наиболее репрезентативных работ рубежа XIX–XX века и, в частности, — работ анатомо-физиологического направления. Более того, в работах начала пятидесятых годов (А. Николаев)<sup>62</sup> открыто осуждается искусственность данного направления. Кроме того, признается его недееспособность в условиях современной отечественной фортепианной педагогики. Приоритетными становятся направления фортепианной педагогики, ориентированные на создание художественного образа, что само по себе является весьма значимой, если не основополагающей, целью. В вопросах же постановки и развития игрового аппарата предпочтение все еще отда-

ется более ранним исследованиям, что можно определить, исходя из анализа наиболее крупных работ отечественных методистов советского периода. Это несколько снижает их практическую ценность, поскольку указанные еще в начале XX века проблемы до сих пор не теряют своей актуальности.

Две рассматриваемые работы являются далеко не равнозначными как в отношении качества проработки теоретического материала, так и в отношении глубины проникновения в предмет. Речь идет о двух переводах работы Ф. Штейнхаузена «Физиологические ошибки в технике фортепианной игры»<sup>63</sup>, а также об «Учении Деппе», изложенном одной из его учениц, Елизаветой Каланд<sup>64</sup>. Если в издании 1909 года авторская версия сохранена практически полностью, то в издании 1926 года удельный вес комментариев переводчика порой заметно превышает по объему цитируемый материал.

В предисловии Ст. Ф. Шлезингера труд Ф. Штейнхаузена получает максимально высокую оценку: «Труд доктора Штейнхаузена заслуживает самого широкого распространения и притом серьезного внимания как со стороны учителей и учащейся музыки молодежи, так и со стороны всей музыкальной публики. Достоинств в нем очень и очень много, и если приходится говорить попутно и о недостатках, то разве только об одном, а именно — изложение слишком теоретическое, научное, к которому обучающиеся музыке еще не привыкли. Не достает практического применения к обучению, не достает столь дорогих для пианиста нот»<sup>65</sup>.

Действительно, труд Ф. Штейнхаузена поражает своей доскональностью исследования поставленной проблемы. Впервые в истории фортепианной педагогики процесс звукоизвлечения рассматривается с точки зрения анатома-физиолога. Уподобляя движения при игре на форте-

пиано иным видам движений, Штейнхаузен подчеркивает, что «удар в клавишу является таким же движением, как и другие движения, и подлечит тем же законам»<sup>66</sup>.

Поскольку состояние статики и движения стало предметом физиологических исследований в 70-х годах XIX столетия, постепенно открытия в данной области начали применяться и в области фортепианной игры, оказывая тем самым неоценимую помощь развитию фортепианной техники. Одной из основных ошибок фортепианной техники Штейнхаузен видит технику пальцев, базирующуюся на изолированном ударе. Увеличение интереса к свободному падению пальцев прослеживалось в трудах многих отечественных методистов начала 10-х годов XX века. Не обошлось среди них и без известных преувеличений. В частности, свободное падение пальца и предплечья использовалось в значении обременения, но при этом собственно пальцевая техника игнорировалась (А. Шарон)<sup>67</sup>. Известное противоречие данным методикам представляла собой методика В. В. Демьянского<sup>68</sup>, в которой, наряду с важнейшими знаниями из области физиологии, достаточное внимание уделялось проблемам пальцевой атаки. В труде Штейнхаузена данные методики (анализируются, преимущественно, методики немецких авторов) также порицаются. Определяя основной недостаток фортепианной методики в зависимости от предшествующих видов инструментария (предшественников молоточного рояля, *chunetta*, и клавиноидов), автор справедливо замечает, что пестрящие на страницах методических изданий эпитеты, применяемые к звучанию, касающиеся преимущественно его полноты и силы, не были бы употребляемы так часто, если бы пальцевая техника позволяла использовать максимально возможности игрового аппарата в процессе звукоизвлече-

ния<sup>69</sup>. Неоднозначную оценку на страницах данной работы получают и гимнастические упражнения — «односторонняя гимнастика, направленная на развитие всего двигательного аппарата»<sup>70</sup>. Определяя технику как «бессознательное повиновение, строгую зависимость действующих органов от воли, от художественного намерения»<sup>71</sup>, Штейнхаузен подчеркивает, что в педагогической практике тесно слились два понятия — техники и упражнения. Ошибки, по его мнению, «сводятся к тому, что стремятся движения, руководимые духовными силами, превратить в лишенную духа гимнастику мышц и суставов, низвести упражнения к чисто механическим движениям и этим отделить технику от искусства, превращая ее в самоцель»<sup>72</sup>.

В ряде отечественных работ определялось также значение художественного намерения в вопросе образования техники исполнителя. Наиболее крупными из них можно считать работу М. Курбатова «Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано»<sup>73</sup>, а также — комментарии А. Н. Буховцева к работам Г. Гермера<sup>74</sup> и Г. Эрлиха<sup>75</sup>, в которых прослеживается сходная позиция. Касаясь более детально физиологических процессов, связанных с атакой звука, Ф. Штейнхаузен подчеркивает, что «эластическое действие клавишной механики на ударяющий палец представляется большинству... весьма различным. Так, например, будто бы обратная сила удара молоточка устремляется назад к клавише и рука снова отскакивает от последней. Это просто плод досужей фантазии. Обратное стремление клавиши (*zurück federn*) к первоначальному положению так минимально, что нельзя это считать вспомогательной силой, способствующей движению удара»<sup>76</sup>. Среди авторов, обвиняемых в исповедовании подобного способа, встречаются такие, как Г. Гермер (что, в целом, весьма справедливо с

точки зрения истории методической науки) и Р. Брейтгаупт, чьи воззрения, в целом, гораздо более сложны: культивируемый Брейтгауптом весовой способ игры на фортепиано не может предполагать серьезной зависимости от обратной силы, выталкивающей руку, тогда как рациональная фортепианная техника Эрвина Баха<sup>77</sup> в определенном смысле подходит под данное определение. Указывая на заблуждения, свойственные как методистам 70-х годов XIX века, особенно Г. Гермеру, так и, по многим положениям, ученикам и последователям Л. Дeppe, Штейнхаузен определяет следующие затруднения в образовании звука: «Результат предлагаемого рассмотрения можно резюмировать так: до сих пор не понята мгновенность образования звука и то, что влиять на фортепианный тон можно исключительно силой удара. Итак, инструмент требует такого движения удара, которое лучше всего подходило бы к ментальному воздействию на клавишу, но при этом не тратило ненужных сил; можно было бы использовать всю звучность инструмента при возможно большей степени силы от минимума до допускаемого художественным вкусом максимума»<sup>78</sup>.

Будучи врагом применения гимнастики мышц и сочленений в фортепианной технике, поскольку основной целью гимнастики является изолированная работа отдельных членов и независимость игрового аппарата, а также — выравнивания различий между пальцами, автор предлагает развитие основных физиологических форм удара посредством использования различных форм обременения. По классификации Ф. Штейнхаузена, определяются следующие виды обременения: специфический вид техники удара, представляющий, по его мнению, «исходную точку во всей системе, как ось вращения смычка в игре на струнных инструментах»): нулевое обременение, пассивное

или специфическое обременение<sup>79</sup>. Именно изучение последнего вида обременений (весовой игры) определяет физиологически необходимую форму ладони и пальцев, которая характеризуется, как «слегка согнутое положение всех пальцевых сочленений, сочленений руки и пясти, образующих род свода, который в состоянии противостоять самому сильному давлению. И при специфическом обременении мы ощущаем самопроизвольную естественную склонность к подобной форме руки, являющуюся самой подходящей для всякого рода обременения, для удара, переносящую самым надежным способом энергию, сверху исходящую на клавишу»<sup>80</sup>.

Наибольшее значение в фортепианной технике имеет свод, образующийся не в пястно-фаланговом, как нередко можно наблюдать у начинающих, а в лучезапястном сочленении; в частности, для определения прочности пясти необходимо использовать несколько условных видов давления как сверху вниз, на пясть, так и снизу, поддерживая при этом пясть в спокойном положении.

Несмотря на ряд преувеличений, собственных работам, открывающим новые пути в доселе не изведанных областях науки и искусства, и определенную категоричность в оценке всех имеющихся на момент создания работы достижений в данной области, значение работы

Ф. Штейнхаузена все же чрезвычайно велико. Но, вопреки восторженной оценке современников, в том числе, и в России, работа Ф. Штейнхаузена не получила, к сожалению, достаточно широкого распространения и к середине 20-х годов XX века сделалась раритетом, что потребовало повторного ее переиздания, которое было осуществлено с методическими комментариями Гр. Прокофьева<sup>81</sup>. В версии Гр. Прокофьева можно говорить уже о создании новой работы, которая лишь отчасти соприкасается с оригиналом: «Не вполне безупречная, с методологической точки зрения, классификация игровых нагрузок доктора Штейнхаузена была взята доктором Л. Риманом за основу многих добавлений как безупречная и без надлежащей критики, что повело к многочисленным логическим и методическим недоразумениям и смешениям понятий. Простой перевод второго немецкого издания мог бы поэтому иметь до некоторой степени отрицательное значение»<sup>82</sup>, о чем можно говорить уже в связи с историей советской фортепианной педагогики и началом деятельности Государственного института музыкальной науки, а также — становлением педагогических воззрений Григория Прокофьева, относящихся к периоду формирования отечественной фортепианной педагогической традиции 20-х — 50-х годов XX века.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Черкас Н. Н. Школа техники фортепиано по системе Н. Н. Черкас. Петроград: Типограф. управления уделов, 1915.

<sup>2</sup> Там же. С. 3.

<sup>3</sup> Там же. С. 3.

<sup>4</sup> Там же. С. 5.

<sup>5</sup> Там же. С. 5–6.

<sup>6</sup> Там же. С. 8.

<sup>7</sup> Там же. С. 10.

<sup>8</sup> Там же. С. 6–7.

<sup>9</sup> Черкас Н. Н. Курс введения в методику фортепианной игры. СПб., 1913.

<sup>10</sup> Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Пер. с нем. М. Петухова. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1875. — XVI, 595 с.

- <sup>11</sup> Черкас Н. Н. Школа техники фортепиано по системе Н. Н. Черкас. Петроград: Типограф. управления уделов, 1915.
- <sup>12</sup> Каланд Е. Учение Дешпе как основа современной игры на фортепиано и технические советы пианистам / Перевод с третьего немецкого издания Л. Сушковой. Рига: Художественно-графические заведения А. Гроссет п/Ф. Дейтш, 1911. — [18], 50, [4].
- <sup>13</sup> Черкас Н. Н. Курс введения в методику фортепианной игры. СПб., 1913. С. 6.
- <sup>14</sup> Скляревский А. Ф. Справочная книга для преподавателей фортепианной игры, составлена старшим преподавателем Саратовской консерватории А. Скляревским. Выпуск первый. Саратов: М. Ф. Тидеман, 1913.
- <sup>15</sup> Буховцев А. Настольная справочная книжка для фортепианных преподавателей и всех занимающихся фортепианною игрою / Сост. А. Буховцев. М.: Издательство П. Юргенсона, 1882. — VII.
- <sup>16</sup> Вебер К. Эд. Путеводитель при обучении игре на фортепиано. Практическое руководство с планом обучения от первого начала до высшего усовершенствования, посвящает юношеству Карл Вебер, инспектор музыки Мариинского института в Москве. М.: Типография Д. Рис, 1876. — VIII.
- <sup>17</sup> Савренская А. Руководство к преподаванию фортепианной игры. Части первая, вторая. СПб.: Печ. у М. Бернарда, 1883.
- <sup>18</sup> Рох Гиль. Гаммы мажорные и минорные в октавах, в двойных терциях и двойных секстах с измененной аппликатурой, основанной на симметричном расположении клавишей / Сост. Рох Гиль. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1901.
- <sup>19</sup> Алмазова А. Систематический курс фортепианной игры. Руководство для преподавателей музыки применительно к программе консерватории с приложением репертуара пьес, этюдов и пособий. Нижний Новгород: Издание автора, 1912.
- <sup>20</sup> Брейтгаупт Р. М. Естественная фортепианная техника. Учение о движении, посадке, этюды Клементи «Gradus ad Parnassum» / Перевод и редакция Марка Мейчика с приложением статьи В. С. Марсовой «К главе об анатомии и психофизиологии фортепианной техники». М.: Музторг, типография МОНО при первом Московском институте глухонемых, 1927. — IX, [10], 105 с., с ил., черт., и нот. ил.
- <sup>21</sup> Брейтгаупт Р. Педализация. Одесса: Одессполиграф., 1927.
- <sup>22</sup> Алмазова А. Указ. изд. С. 3.
- <sup>23</sup> Там же. С. 4.
- <sup>24</sup> Там же. С. 5.
- <sup>25</sup> Там же. С. 9.
- <sup>26</sup> Черкас Н. Н. Техника игры на фортепиано... С. 5–6.
- <sup>27</sup> Алмазова А. Указ. изд. С. 10.
- <sup>28</sup> Там же. С. 67.
- <sup>29</sup> Хосроев Л. Фортепианная педаль, ее сущность, значение, применение на практике с примерами. Тифлис: Электротечпечатня «Эпоха», 1909.
- <sup>30</sup> Буховцев А. Руководство к употреблению фортепианной педали с примерами, взятыми из исторических концертов А. Г. Рубинштейна / Под редакцией С. И. Танеева. М.: Унив. тип. М. Каткова, 1886.
- <sup>31</sup> Гофман Джозеф. Фортепианная игра / Перевод с английского Э. Рожковской / Под редакцией профессора московской консерватории А. Ярошевского. М.: Товарищество тип. А. И. Мамонтова, 1911.
- <sup>32</sup> Алмазова А. Указ. изд. С. 67.
- <sup>33</sup> Гляссер И. А. Трели как основа фортепианной техники. Предисловие к дополненному и пересмотренному 4-му изданию фортепианной техники в девяти отделах. Пг: Типолит. и нотопечатная энергия, 1916. С. 3.
- <sup>34</sup> Там же. С. 4.
- <sup>35</sup> Там же. С. 4.
- <sup>36</sup> Там же. С. 4.
- <sup>37</sup> Там же. С. 8–9.
- <sup>38</sup> Там же. С. 9.

<sup>39</sup> Там же. С. 10.

<sup>40</sup> Там же. С. 10.

<sup>41</sup> *Николаевский М. И.* Консерваторская постановка рук на фортепиано в 77 фотографиях и рисунках (черт.) с подробным разбором отдельных приемов извлечения звука. М.: Товарищество скоропечатни А. А. Левинсон, 1917.

<sup>42</sup> *Николаевский М. И.* Необходимые советы и сведения всем учащимся на фортепиано в консерваториях, музыкальных школах и у частных преподавателей. М.: А. Гунн, 1915.

<sup>43</sup> *Алмазова А.* Указ. изд.

<sup>44</sup> *Демянский В. В.* Опыт методики игры на фортепиано профессора Санкт-Петербургской консерватории В. В. Демянского. — Б. о. м.: Издательство В. А. Брюллова, Б. о. г. — 80, 136 [2] с.

<sup>45</sup> *Николаевский М. И.* Консерваторская постановка рук на фортепиано в 77 фотографиях и рисунках... С. 6.

<sup>46</sup> *Шарон А.* О способе игры на фортепиано и о приобретении фортепианного механизма для пианиста при наименьшей потере времени и затрате сил. А. Шарон, действительный член Общества музыкантов-педагогов и других музыкальных деятелей. СПб.: Типография Ю. Эрлих, 1902.

<sup>47</sup> *Николаевский М. И.* Консерваторская постановка рук на фортепиано в 77 фотографиях и рисунках... С. 7.

<sup>48</sup> Там же. С. 8.

<sup>49</sup> *Николаевский М. И.* Необходимые советы и сведения всем учащимся на фортепиано в консерваториях, музыкальных школах и у частных преподавателей. М.: А. Гунн, 1915.

<sup>50</sup> *Брейтгаупт Р.* Естественная фортепианная техника. Учение о движении, посадке, этюды Клементи «Gradus ad Parnassum», перевод и редакция Марка Мейчика, с приложением статьи В. С. Марсовой «К главе об анатомии и психофизиологии фортепианной техники». М.: МОНО, типография МОНО при Первом Моск. институте глухонемых, 1927. — (10), 105 с. с ил. черт. и нотными ил. [5] вклад. мат. ил.

<sup>51</sup> *Каланд Е.* Учение Демпе как основа современной игры на фортепиано и технические советы пианистам. Перевод с третьего немецкого издания Л. Сушковой. Рига: Художественно-графические заведения А. Гроссет п/Ф. Дейтш, 1911. — [18], 50, [4], 26 с.

<sup>52</sup> *Николаевский М. И.* Консерваторская постановка рук на фортепиано в 77 фотографиях и рисунках... С. 13.

<sup>53</sup> *Демянский В. В.* О первоначальном преподавании игры на фортепиано в семье профессора Санкт-Петербургской консерватории В. В. Демянского. СПб.: Типолит. Ю. Я. Римана, 1896.

<sup>54</sup> *Николаевский М. И.* Консерваторская постановка рук на фортепиано в 77 фотографиях и рисунках... С. 14.

<sup>55</sup> Там же. С. 16.

<sup>56</sup> Там же. С. 18.

<sup>57</sup> Там же. С. 18.

<sup>58</sup> Там же. С. 18.

<sup>59</sup> Там же. С. 18–19.

<sup>60</sup> Там же. С. 23.

<sup>61</sup> Там же. С. 30.

<sup>62</sup> Очерки по методике обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов фортепианных факультетов консерваторий / Под. ред. А. А. Николаева. Вып. 1 М.; Л.: Музгиз, 1950.

<sup>63</sup> *Штейнхаузен Ф.* Физиологические ошибки в технике фортепианной игры» / Перевод с немецкого С. Малькиной / Под редакцией пианиста-методолога Е. Шольц. Предисловие директора курсов пианистов-методологов Ст. Ф. Шлезингера. СПб.: Типография «Печатный труд», издание Елены Шехтер, 1909.

<sup>64</sup> *Каланд Е.* Учение Демпе как основа современной игры на фортепиано и технические советы пианистам / Перевод с третьего немецкого издания Л. Сушковой. Рига: Худож. граф. заведения А. Гроссет, п. -ф. Ф. Дейтш, 1911. — 26с. ил. первая часть — 44 с., вторая — 26 с.

<sup>65</sup> *Штейнхаузен Ф.* Указ. изд. С. 4–5, предисловие.

<sup>66</sup> Там же. С. 11.

<sup>67</sup> Шарон А. О способе игры на фортепиано и о приобретении фортепианного механизма для пианиста при наименьшей потере времени и затрате сил. А. Шарон, действительный член Общества музыкантов-педагогов и других музыкальных деятелей. СПб.: Типография Ю. Эрлих, 1902.

<sup>68</sup> Демянский В. В. Опыт методики игры на фортепиано профессора Санкт-Петербургской консерватории В. В. Демянского. — Б. о. м.: Издательство В. А. Брюллова, Б. о. г. — 80, 136 [2] с.

<sup>69</sup> Штейнхаузен Ф. Указ. изд. С. 12.

<sup>70</sup> Там же. С. 14.

<sup>71</sup> Там же. С. 16.

<sup>72</sup> Там же. С. 17.

<sup>73</sup> Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М.: Тип. Вальде, 1899.

<sup>74</sup> Гермер Г. Как должно играть на фортепиано. 5 статей о произведении звука на фортепиано, об акцентуации, динамике, темпе и об исполнении с примерами для упражнений / Сост. Генрих Гермер / Перевод с нем. А. Буховцева, соч. 30-е. М.: П. Юргенсон, 1889.

<sup>75</sup> Эрлих Г. Как должно экзирсоваться на фортепиано. Наблюдения и советы с приложением подробных указаний для правильного использования к «Ежедневным упражнениям Таузига—Эрлиха» / Перевод с немецкого А. Буховцева. М.: Унив. тип., 1889. (ценз.). — 47 с., нот.

<sup>76</sup> Штейнхаузен Ф. Указ. изд. С. 26.

<sup>77</sup> Бах Э. Рациональная фортепианная техника / Пер. с нем. А. С. Замкова / Под ред. и с предисл. Б. Л. Вольмана. Л.: Тритон, 1934.

<sup>78</sup> Штейнхаузен Ф. Указ. изд. С. 27.

<sup>79</sup> Там же. С. 104.

<sup>80</sup> Там же. С. 107–108.

<sup>81</sup> Штейнхаузен Ф. Техника игры на фортепиано. Предисловие, дополнение и редакция Гр. Прокофьева, председателя фортепианно-методологической секции Государственного института муз. науки в Москве / Пер. со второго нем. изд. М.: Госмузсектор, 1926.

<sup>82</sup> Там же. С. 3.