*О. И. Передерий*

# ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ МЕТОДИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКЕ В ПРЕДДВЕРИИ «КЛАССИЧЕСКОГО» СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА (по материалам методических исследований 20-х гг. XX в.)

*В статье анализируются воззрения наиболее ярких методистов 20-х гг. XX в., чьи имена, к сожалению, были незаслуженно забыты в период окончательного становления советской фортепианной педагогики. Наиболее существенные достижения в области методологии музыкального образования анализируются с позиций общеисторического контекста развития отечественной фортепианной педагогики данного периода. Определяются наиболее значимые методологические положения, дается общая характеристика состояния отечественной фортепианной педагогики в указанный период.*

***O. Peredery***

# FEATURES OF METHODIC VIEWS' DEVELOPMENT IN RUSSIAN PIANO PEDAGOGY ON THE THRESHOLD OF THE CLASSICAL SOVIET PIANO TEACHING (by the materials of methodic researches of the 1920s)

*The article analyses views of the most prominent methodologists of the 1920s, whose names were undeservingly forgotten in the period of final establishment of the Soviet piano pedagogy. The most significant achievements in the field of musical methodology are analysed from the position of a general historical context of the Russian piano pedagogy development during the above-mentioned period. The most essential methodological positions are determined, as well as a general characteristic of the Russian piano pedagogy condition in the 1920s is given.*

Особенностью данного периода в истории отечественной методики является смешение нескольких направлений научной и педагогической мысли, обусловленное заметным снижением интенсивности распространения в отечественной методике современных ей общеевропейских научных направлений. Если в первой половине 1920-х гг. на долю исследований, обращенных к проблемам научного толкования процессов исполнительской техники с позиций современных изысканий, касающихся изучения особенностей нервно-двигательного процесса, приходилась основная часть известных на сегодняшний день работ, то во второй половине – речь может идти скорее об ассимиляции наиболее существенных установок на уровне массового профессионального сознания. Кроме того, особенно важным с точки зрения определения траектории дальнейшего развития отечественной методики является изучение работ, отражающих абсолютно противоположные тенденции, связанные с разграничением художественно-творческих и технологических установок. Там же впервые проявляются тенденции к умышленному преувеличению отдельных положений наиболее распространенных анатомо-физиологических воззрений с целью их окончательной дискредитации. Особый исследовательский интерес представляет процесс изучения акустических параметров звучания с целью конкретизации концептуальных положений, касающихся развития исполнительских приемов, связанных с техникой звукоизвлечения, при этом необходимо констатировать определенную общность позиций в работах, принадлежащих к различным полюсам исследовательского знания (В. Г. Ивановский, Гр. Прокофьев). Наиболее существенным элементом педагогических воззрений отечественных методистов, предопределивших основные доминанты последующего развития, являются тенденции к смешению признаков исполнительских и педагогических отечественных концепций рубежа XIX–XX вв. с современным видением путей развития отечественной методики, отличающимся большей категоричностью в разграничении художественной и технической составляющих.

В середине 1920-х гг. особое распространение получают издания, в которых преобладают тенденции к универсализации принципов и приемов начального обучения (М. В. Лорек, Н. Н. Загорный, А. А. Войтоловская, Р. В. Каспарова). Особенно примечательным с точки зрения совмещения указанных выше характеристик является учебник «Пятиклав» М. В. Лорека[1].

В отличие от работ предшествующего периода (Л. Затель, А. И. Попереков), в которых применялись цифровые способы изображения звука, содержание народного самоучителя М. В. Лорека далеко не исчерпывается обучением первоначальным основам нотной грамоты. Большинство упражнений, направленных на развитие слуха, предполагает не написание, т. е. отождествление слышимого звука с соответствующим графическим символом, а называние его. Таким образом, в сознании устанавливается определенная взаимосвязь между названием звука и его реальной высотой, поскольку, как известно, музыкальный слух есть память на исходный звук (абсолютная или относительная).

Распространение способов удара, обусловленных анатомическим строением руки, в отечественной фортепианной педагогике 1920-х гг. было столь велико, что даже в таком, казалось бы, скромном по значимости, издании, как «Пятиклав», указывается на различие старого и нового способа удара, и даются рекомендации по его применению в различных технических комбинациях. В русле последних научных изысканий в области физиологии в самоучителе указано нормальное положение руки и наиболее употребительные способы удара, сопровождающиеся соответствующими упражнениями. Упражнения подразделяются на два вида: а) размаховое,

б) вращательное движение. В предписаниях, относящихся к посадке за инструментом, сказывается влияние работы М. Н. Бариновой[2]; так, в комментариях, относящихся к положению локтя, заметно прямое воздействие указанного источника: «Если локоть находится ниже клавиатуры, то мы напрягаем пальцы, вынуждая их подниматься выше, чем следует»[3]. В упражнениях, связываемых с ударом размаха (движение от плеча), подчеркивается, что он осуществляется путем падения всей руки, «но никак не активным движением сравнительно маленького мускула пальца»[4]. Таким образом, именно размаховое движение является наиболее естественным в структуре движений. При кажущемся увеличении амплитуды, создающей реальные предпосылки к исчезновению мышечных напряжений, проблема их наличия остается попрежнему актуальной, поскольку фиксация кисти и пальца сохраняется и после удара.

Подразделяя размаховые движения на движения предплечьем и движения кистью, М. В. Лорек подчеркивает, что именно кистевые движения определяют характер мелких пальцевых движений, что может иметь различную интерпретацию, поскольку постоянное движение кисти, особенно при пассивном состоянии руки в клавиатуре, не всегда способствует формированию качественного удара. Кроме того, представление о движении пальца как продолжении пясти с переносом тяжести удара на кисть, т. е. запястье, может расцениваться лишь как один из способов преодоления дробности движения пальца по отношению к более крупным рычагам исполнительского аппарата. Другим, не менее убедительным возражением может служить апелляция к методике А. Шарона (кистевой способ, при котором глубина и полнота туше достигается посредством подъема и опускания кисти)[5].

Именно на страницах данной работы впервые появляются сведения, относящиеся к описанию приемов, связанных с ощущением глубины клавиатуры, впервые в отечественных источниках по этой тематике реабилитировано положение пясти с использованием радиальной абдукции кисти.

У М. В. Лорека указанная взаимосвязь выражается следующим образом: «Отчетливые полные звуки, имеющие известную продолжительность и производимые **не машинально** (механически), дают в мозгу более сильный отпечаток. Вся тяжесть удара, которая переносится на кончик пальца, не ложится на **кисть** руки (запястье)»[6]. Особого внимания заслуживает упражнение, связанное с вращательными движениями предплечья и плеча вокруг некоей воображаемой оси – в данном случае такой осью является третий палец: «Придержите черную клавишу 4/фа диез (1-е упражнение) 3-м пальцем и двигайте рукой вправо и влево вокруг кончика («оси») 3-го пальца. Первый палец при таком движении руки играет (так же, как и при других упражнениях) более или менее пассивную роль. Рука переносит его куда надо и падением (у кисти) дает ему возможность взять или (точнее выражаясь) упасть на клавишу. Повторяйте движение от каждого пальца на первый палец»[7]. Тем самым автор еще раз подтверждает приверженность к методике М. Н. Бариновой. Сходство с «Очерками методики фортепиано» обнаруживается также в разделе «Пятиклава» – «Предварительное положение руки для игры гамм», где в игре гамм особое внимание уделено положению первого пальца, которое определяется посредством поворота кисти и отведения локтя.

Особенно актуальными в процессе формирования игровых движений являются так называемые параллельные (пункт 4 седьмого отдела) движения (раздел «Параллельные движения и упражнения без инструмента»). Если последнее, т. е. упражнения без инструмента, может вызвать определенную дискуссию, то необходимость формирования параллельных движений

является одной из ключевых проблем формирования фортепианной техники.

Работа М. В. Лорека в определенном смысле лишена той самостоятельности и самобытности, которую характеризуют сочинения его некоторых музыкантов-современников. Следует, однако, подчеркнуть, что принципы постановки, оправданные с точки зрения физиологии, встречаются не только в методиках, ориентированных на профессиональное обучение, но также и в пособиях для самостоятельной работы, что свидетельствует об их чрезвычайной популярности.

Среди исследований конца 1920-х гг. выделяется огромный по своим историко-теоретическим задачам труд В. Г. Ивановского «Теория пианизма»[8]. Следуя новейшим течениям «натуральной школы», В. Г. Ивановский расценивает достижения предшественников с позиции развития вращательных движений, а также свободы и независимости действий предплечья, т. е. характерных для 1920-х гг. принципов.

Все известные двигательные функции подробно освещаются в разделе «Анатомия и физиология пианизма» применительно к пианистическим движениям. При этом в русле следования наиболее ярким достижениям «натуральной школы», В. Г. Ивановский особенно подробно определяет функции вращательных движений – вращения лучевой кости и локтевой. Кроме того, следуя учению Р. Брейтгаупта, определяются естественные движения, т. е. сгибание и разгибание (фронтальные движения), а также приведение и отведение (пронация и супинация) – виды саггитального движения – «перегиб руки к большому пальцу и обратно к пятому»[9].

Первичным движением, необходимым для атаки, является, по мнению Ивановского, движение в тазобедренных сочленениях, направленное на поиски нужного центра тяжести, определяющее необходимую степень нагрузки руки, передающей энергию веса клавиатуре. В связи с этим делается вывод о бессмысленности удержания корпуса в статичном состоянии, поскольку движение вперед и назад признается в качестве необходимого условия физиологически обоснованной игры на фортепиано. Путем приведения полученных данных в определенную систему, основанную на подробном изучении основных законов физиологии, В. Г. Ивановский рассчитывает среднее применение силы тяжести при игре на фортепиано[10] и делает вывод о наличии глубоких мышц сгибателей и разгибателей, которые определяют движения пальцевых фаланг (мышцы предплечья), опровергая полностью системы, основанные на «молоточности» в пальцах, подчеркивая, что в задачи исполнителя может входить лишь усовершенствование природных особенностей игрового аппарата без применения специфических приборов, призванных к достижению уравнивающего эффекта вне игрового движения. Основным тормозом технического развития, по мнению В. Г. Ивановского, явилось искусственное выключение из игрового процесса кистевых движений и вращательных движений предплечья, в связи с чем в соответствующем подразделе определяется несколько осей движения. Под «плоскостью глубины» подразумевается плоскость проникновения в длину клавиш, т. е. сфера движений корпуса, почти вовсе исключающая движения рук на клавиатуре. Все три плоскости имеют основанием для своего появления наличие одноосных или многоосных движений – сгибания и разгибания, приведения и отведения, вращательных движений, определяющих функции мышц и связок во время движения. Под первой плоскостью («плоскостью высоты») подразумеваются движения сверху-вниз и обратно»[11], под второй – «плоскостью ширины» – боковые движения от тела и к телу и прямые движения от тела и обратно. При этом, по наблюдению В. Г. Ивановского, первая плоскость определяет выработку певучего тона, вторая отвечает за связность игры, тогда как третья – «плоскость глубины» –

является исключительно способом приспособления на инструменте и не имеет существенного значения для художественной техники. В данной связи, вероятно, не следует разграничивать такие плоскости движения, как плоскость глубины и высоты, поскольку связность игры и глубина вертикальных движений вступают в известное взаимопроникновение при технике глубокого легато, отличающего сочинения поздних композиторов-романтиков, т. е. преодоление изолированности двух этих типов движения служит основой для создания новых форм вращательных движений, основанных не только на подъеме и погружении на поверхности клавиатуры, но также и на перемещении в глубине клавиатуры.

Вероятно, нет необходимости отождествлять данный тип движения со способами перемещения на клавиатуре, определяя их значения исключительно анатомическими возможностями игрового аппарата. Перенося плоскости движения пианиста в плоскости звучания, сам В. Г. Ивановский определяет разность окрасок в этих трех различных плоскостях движения следующим образом: «Первая плоскость должна дать круглый певучий тон кантиленного свойства на портаменто и легкий металлический звук на staccato, вторая плоскость должна дать органную окраску при пользовании обеими педалями и характер обычной фортепианной «беседы» при умеренном пользовании правой педалью. По крайней мере, эти 4 краски: 1) обычная, 2) органная, 3) глубокая певучая и 4) стеклянная (прозрачная) должны быть у каждого пианиста. Если же он сумеет выявить большее количество звуковых плоскостей, то тем лучше для него»[12].

В приведенном перечне любопытна тенденция, отчасти сближающая определения В. Г. Ивановского с высказываниями М. Н. Бариновой. Характерно, что для пианиста данного периода гораздо большее значение приобретали некие унифицированные формы звучания, плоскости звучаний, определяющие, в целом, характер построения пианизма, нежели разнообразие звучания, которое вменялось в обязанность пианистам середины XIX в. (вспомним знаменитое высказывание К. Черни о ста возможных оттенках звучания).

Ввиду того, что механика движений теснейшим образом связана с акустическими условиями, которые определяют особенности слуховых восприятий, вопреки мнению Ф. Штейнхаузена, который отрицает возможность влияния на тембровую окраску звука, В. Г. Ивановский настаивает на том, что «одно лишь время нахождения молоточка в соприкосновении со струной уже влияет на тембр звука. Для нас имеет решающее значение при формировании туше исполнителя, поскольку первые два момента, т. е. характеристика струны и место удара – отсечение определенного числа колебаний – предопределены уже самим механизмом фортепиано»[13].

В качестве апологета теории акустической изменчивости звучания фортепиано в зависимости от характера соприкосновения В. Г. Ивановский обращается к трудам не только Г. Гельмгольца, но также и к более поздним – К. Штумпфа, Цельнера и Эйхенвальда, которые ввели понятие «характера удара» и зависимости тембра от такового. В частности, приводится данное Штумпфом определение цветового ряда – tonfarbe – окраски звука, т. е. его светлости, зависящей от созвучия и включающей в себя простые звуки различной высоты. К педагогической практике эта теория имеет самое непосредственное отношение, поскольку споры о том, возможно ли дальнейшее воздействие на струну после первой атаки, являются вполне актуальными и поныне. Весьма уместным было бы отождествить состояние после атаки с так называемым состоянием «пассива» по М. Н. Бариновой, которое определяет не только структуру мышечной работы, направленной на последующее взятие звука, но также, во многом – длительность воздействия аппарата исполнителя на механизм форте-

пиано. В. Г. Ивановский настаивает на возможности сообщения импульса инородного тела клавише в состоянии «после удара», определяя эффективность предложенного опыта конструкцией фортепиано и быстротой последующего нажатия. При известном условии слияние двух нажатий может дать единое движение, мерой своей интенсивности определяющее качество извлекаемого звука.

По некоторым положениям с работой В. Г. Ивановского сближаются лекции профессора Гр. Прокофьева, читанные 21 и 28 марта 1926 г. (изданы в Москве в 1927 г.)[14], хотя налицо и некоторые различия, определившие впоследствии ход развития отечественной фортепианной педагогики не на одно десятилетие вперед. В предисловии к этому изданию Гр. Прокофьев подчеркивает, что одной из основных целей своего труда он ставит воспитание осознанного отношения к процессу исполнительской техники, тем не менее, отказывается в настоящем докладе говорить о том, каким же образом необходимо учиться играть на фортепиано и как нужно усовершенствоваться в игре на этом инструменте[15]. Одним из главных вопросов, требующих незамедлительного решения, по мнению Гр. Прокофьева, является вопрос о том, что же представляет собой именно художественная игра на фортепиано. В этом отношении работа Гр. Прокофьева является прямым наследником сочинений, имеющих глубокие исторические традиции на русской почве – М. Курбатова[16], И. Крыжановского[17] и др. В то же время увлечение отечественных педагогов многими, глубоко вскрывающими технологический процесс построения движений при игре на фортепиано, работами зарубежных авторов в лекциях подвергается определенной критике вследствие некоторой односторонности в раскрытии избранного ими вопроса. В связи с понятием «художественное исполнение» возникает и следующий, логически обусловленный первым понятием, вопрос, а именно – вопрос о стилистическом соответствии исполнения задачам художественного произведения. В связи с индивидуальностью исполнительского претворения рассматривается вопрос о национальной природе творчества. Проблема стиля в исполнительстве, породившая большое количество концепций во второй половине XX в., впервые затрагивается именно в работе Гр. Прокофьева. Здесь с наибольшей очевидностью проступает ее связь с исследованиями последующего периода: «Я уверен, что не только так называемый стиль того или иного композитора есть нечто условное, но и замысел, и понимание исполнителя являются текучими и непостоянными. Все это настолько условно, что можно было бы произвести – и рано или поздно в Государственном Институте Музыкальной Науки мы проведем такой опыт. Надо записать на граммофонную пластинку исполнение каким-нибудь пианистом, не встречающим упрека в новаторстве и нарушении традиций, того или иного произведения в юности, а затем записывать таким же образом исполнение тем же пианистом того же произведения через каждые пять лет. Надо полагать, что при виде разности в интерпретации и скептики смогут убедиться, как и стиль художественного произведения, и понимание исполнителем этого стиля являются чем-то текучим и меняющимся с годами. Этот стиль оказывается почти ничем на связанным с самой талантливой словесной характеристикой того или иного композитора в целом»[18].

Расценивая игру на фортепиано как сложнейший психофизиологический процесс, Гр. Прокофьев, однако, настаивает на том, что художественное обаяние личности музыканта-исполнителя может, по существу, полностью закрыть перед слушателем те особенности игрового аппарата, которые являются в условиях менее крупного дарования весьма ощутимыми. Основной приметой целесообразного двигательного процесса Гр. Прокофьев считает условную жестикуляцию, которая, по его

мнению, способна повредить исполнению, поскольку воздействует на зрительную реакцию, отвлекая внимание от слухового восприятия.

Наличие жестикуляции, обусловленной внутренним содержанием музыки, есть, по мнению Гр. Прокофьева, высший художественно-творческий акт, тогда как современная педагогическая наука идет по ложному пути, воспитывая в подрастающих пианистах зачатки внешней виртуозности, вопреки тому, что основной целью большого художника во все времена являлась борьба «против засилья бесплодной механики и гимнастики...»[19].

Не оспаривая огромных технических трудностей, предъявляемых самим механизмом фортепиано, автор, тем не менее, считает нецелесообразными версии, основанные на преодолении технических трудностей посредством единого выбора методики, и приводит наиболее распространенные формы таких суждений: «Игра на фортепиано не так уж трудна; только неудачники, теоретики и практики осложнили вопрос, затемнили его и всех сбили с толку; нижеследующие правила должны спасти положение»[20]. Считая процесс развития фортепианной механики глубоко осознанным и логически обусловленным процессом, Гр. Прокофьев отрицает подобные версии, основанные на преодолении существующих в педагогической теории и практике заблуждений. Анализируя современные исследования в области методики, он выступает ярым противником весовой теории Брейтгаупта вследствие несостоятельности сделанного этим автором конечного вывода: «Процесс художественного исполнения в его конечном идеале есть *преодоление действия тяжести*; от действия тяжести не остается ничего, кроме утонченного чувства равновесия»[21].

Весовая теория игры Брейтгаупта подвергается критике не только с позиции художественной этики, но также и опровергается Гр. Прокофьевым по своей сути, определяющей технологический процесс звукоизвлечения как систему распределения веса: «Не сдавая своей позиции, теоретики весовой игры хотят научить учеников “распределять вес”, как-будто человек автоматически не умеет распределять этот вес. Можно подумать, что когда-нибудь какой-нибудь пианист умел играть невесомой рукой, преодолев этим все законы природы. ... Можно подумать, что человек, не учившийся играть на фортепиано и, благодаря этому, не научившийся «распределять вес», убивая у себя на лице комара, ставит себе шишки, а протягивая руки к рюмке, давит ее будто бы известной ему массой своей руки. Любопытно, что внимание “весовиков” не обратил на себя факт полного разлада управления рукой у их учеников. Нормальный человек не чувствует никогда свою руку, так как поддержка ее тяжести распределена между многими к тому приспособленными мышцами»[22]. Более того, Гр. Прокофьевым отвергаются зоны активности и пассивности при организации звучности, поскольку, по выражению Гальстона (пианиста, снискавшего значительную популярность в 20-е гг. XX в.), пианист, играя на фортепиано, всегда активен, тогда как зоны пассивности «наступают лишь в моменты окончившегося звукодобывания»[23]. Исходя из приведенной цитаты, довольно сложно судить о том, что представляют собой так называемые моменты окончившегося «звукодобывания» и не отождествимы ли они с моментами снятия звука. В предпринимаемом в качестве возможного аргумента предыдущему высказыванию историческом экскурсе в историю фортепианной методики Гр. Прокофьев подчеркивает, что фиксация определенных участков игрового аппарата, имевшая место в учениях теоретиков фортепианной игры, генетически связанная с инструментами – предшественниками фортепиано, была опровергнута лишь Ф. Шопеном. Таким образом, в сравнении с исследованием В. Г. Ивановского, автором исключается целый пласт проме-

жуточного этапа развития фортепианной техники в лице Мошелеса, Черни и других. К достижениям Ф. Шопена Гр. Прокофьев относит лишь постановку руки, максимально использующую рельеф клавиатуры в позиции на пяти нотах, что как бы изначально уравнивает физические и потенциальные возможности разных по своему физиологическому строению пальцев. Шопеновские принципы пианизма, по мнению Гр. Прокофьева, не нашли отражения в деятельности последующих поколений музыкантов, в том числе, и в трудах или теоретических установках последователей Деппе (в частности, Е. Каланд), которые, по мнению Гр. Прокофьева, «уперлись опять же в фиксацию, только на этот раз – лопатки, или (подобно Зёхтингу) довели идею Деппе о непринужденном, подобном падению руки, до учения о пассивном действии на клавиши тяжелых частей руки»[24]. Следуя по пути практически полного отрицания результатов исследований, направленных на достижение наибольшей целесообразности движений и поиск коэффициента полезного действия в процессе упражняемости, Гр. Прокофьев приходит к выводу, что «никакая наилучшим образом поставленная работа, по согласному мнению физиологов, гигиенистов и практических работников в деле организации труда, не может происходить без утомления.<...> Уклонения от оптимального темпа и силы немедленно ведут к появлению утомления, а утомление это, если оно перешло известные границы, не проходит у человека даже во время отдыха и во время сна. Утомление при рабочих движениях является большим злом, и для борьбы с утомлением изыскиваются учеными всех стран всякие способы, вводятся паузы в работе, изучаются условия труда, форма трудовых движений и т. п.»[25]. Слуховые притязания, а также стремление к художественной значимости исполняемого произведения требуют от исполнителя «специальной природной двигательной одаренности, далеко превышающей двигательный уровень среднего человека»[26]. Последний аргумент является решающим в деле борьбы со сторонниками теории весовой игры, которая построена на поисках зоны отдыха мышечной системы при пассивном действии на клавишу тяжелых частей руки. Такой принцип полностью отрицается Гр. Прокофьевым.

Не прибегая к дальнейшему анализу этого, весьма обширного по своему масштабу, труда, необходимо подчеркнуть, что именно в нем наметились характерные тенденции, оказавшие впоследствии решающее влияние на развитие отечественной фортепианной педагогики и методики фортепианной игры, особенно применительно к средним учебным заведениям и начальной системе обучения игре на фортепиано: 1 – физиологически оправданное естественное движение на инструменте признается отныне не целью, а средством достижения емкости художественного образа; 2 – возможные попытки усовершенствования системы организации двигательного аппарата исполнителя признаются несостоятельными вследствие непреодолимых препятствий, определяющих характер работы на инструменте, что подтверждено многочисленными исследованиями, связанными с высшей нервной деятельностью человека, в других специальностях; 3 – область двигательного контроля является закрытой зоной для описания в методических трудах. Идея создания художественного образа, минуя физиологически обусловленные способы приспособления к инструменту, рождает ряд методических работ, основанных на описании образно-смысловой структуры произведения без конкретизации специфических исполнительских задач – исследования А. Д. Алексеева по работе с учениками средних и начальных заведений[27] (в которых, несмотря на их неоспоримую ценность, также присутствуют тенденции, наметившиеся в работе Гр. Прокофьева) и многие другие, менее значительные работы.

С позиций современной методики данный период интересен в первую очередь тем, каким образом осуществлялась кристаллизация методических представлений, каковы последствия ограничения зоны распространения методических концепций, доминирующих в отечественной методике в предыдущий период, носившие в советский период выражено централизованный характер. Неоднородность и в определенной степени неравноценность исследовательского материала весьма показательны для данного периода, что представляет особенно ценную возможность определения исторического облика эпохи.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Лорек М. В.* Первый народный самоучитель и учебник игры на фортепиано (с клавиатурой) «Пятиклав», к учебнику прилагается отдельно сборник «Пятиклав». – Л., 1926.

[2] *Баринова М. Н.* Очерки методики фортепиано. Ч. 1: Введение – Инструмент – Механизм пианиста – Движение пассажей. – Л.: Тритон, 1925; Ч. 2: Динамика звука – Ритм – Педализация – Фразировка – Форма – Стиль. – Л.: Тритон, 1926.

[3] *Лорек М. В.* Указ. соч. С. 58.

[4] Там же. С. 59.

[5] *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.

[6] *Лорек М. В.* Указ. соч. С. 62.

[7] Там же. С. 62–63.

[8] *Ивановский В. Г.* Теория пианизма. Опыт научных предпосылок. Методика обучения игре на фортепиано. – Издание Киевского музыкального предприятия, 1927.

[9] Там же. С. 87.

[10] Там же. С. 102.

[11] Там же. С. 106.

[12] Там же. С. 107.

[13] Там же. С. 132.

[14] *Прокофьев Гр.* Игра на фортепиано. – М.: Госмузсектор, 1927.

[15] Там же. С. 13.

[16] *Курбатов М.* Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. – М.: Тип. Вальде, 1899.

[17] *Крыжановский И.* Физиологические основы фортепианной техники. – СПб.: Гос. Акад. Филармония, 1922.

[18] *Прокофьев Гр.* Указ. соч. С. 16.

[19] Там же. С. 33.

[20] Там же. С. 33.

[21] *Прокофьев Гр.* Указ. соч. С. 48.

[22] Там же. С. 49.

[23] Там же. С. 50.

[24] Там же. С. 51.

[25] Там же. С. 52.

[26] Там же. С. 56.

[27] *Алексеев А. Д.* Методика обучения игре на фортепиано: Учебник для очных, заочных и вечерних отделений высших музыкально-учебных заведений. – М.: Музгиз, 1961.