



6. Валовой Д., Валовая М., Лапшина Г. Держновение. – М.: Молодая гвардия, 1989. – С. 194–206.

7. Витберг Ф. А., В. Я. Стоюнин как педагог и человек: речь Ф. А. Витберга. – СПб., 1899. – 20 с.

8. Занков Л. В. Обучение и развитие. – 1975.

9. Занков Л. В. Избранные педагогические труды. – 3-е изд., дополн. – М.: Дом педагогики, 1999. – 608 с.

10. Коджаспирова Г. М. История образования и педагогической мысли: таблицы, схемы, опорные конспекты. – М., 2003. – 224 с.

11. Константинов Н. А., Медынский Е. Н., Шабаева М. Ф. История педагогики. – М.: Просвещение, 1982. – 447 с.

12. Крупская Н. К. Отзыв на рукопись статьи «За чистоту марксистско-ленинской теории в работах по истории педагогики» // Педагогические сочинения в 10 томах. – Т. 10. – С. 450.

13. Медынский Е. Н. О диссертациях по педагогическим наукам // Советская педагогика. – 1941. – № 6. – С. 40–48.

14. Медынский Е. Н. Педагогические науки в СССР за 25 лет // Советская педагогика. – 1942. – № 11–12. – С. 12–17.

15. Медынский Е. Н. Критика немецкой педагогики в трудах русских педагогов // Советская педагогика. – 1944. – № 11–12. – С. 36–43.

16. Мыслители образования. – М.: Прогресс, 1994. – Т. 2. – 416 с.

17. Педагогический энциклопедический словарь / под ред. Б. М. Бим-Бада. – М., 2003. – 528 с.

18. Равкин З. И. Видный ученый и деятель народного образования (к 100-летию Медынского) // Советская педагогика. – 1985. – № 3. – С. 110–114.

19. Тушиков Н. М. Стоюнин, Владимир Яковлевич // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907.

20. Шабунин А. В. П. Ф. Лесгафт. – М.: Медицина, 1982. – 80 с.

**А. В. Глузман, М. Я. Коварская,
М. М. Перельштейн,
Л. Т. Файзрахманова**

УДК 378.147:78

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНО- ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Ф ортепианная школа России известна во всем мире. История ее становления связана с созданием Петербургской (1862 г.) и Московской (1866 г.) консерваторий. Их первыми директорами стали Антон Григорьевич и Николай Григорьевич Рубинштейны – выдающиеся просветители музыкальной культуры, пианисты, педагоги, основоположники системы профессионального музыкального образования в России второй половины XIX века. В Московской консерватории на протяжении многих лет директорский пост занимали композитор С. И. Танеев (1885–1889 гг.), известные, незаурядные личности в мире музыки и фортепианного исполнительства В. И. Сафронов (1889–1906 гг.), А. Б. Гольденвейзер (1922–1924 и в 1939–1942 гг.), К. Н. Игумнов (1929–1934 гг.), Г. Г. Нейгауз (1935–1937 гг.). Пианистами, которые прославили русскую фортепианную школу за рубежом в конце XIX и начале XX столетий, были А. Г. Рубинштейн, Н. Г. Рубинштейн, С. В. Рахманинов, В. И. Сафонов, А. Н. Скрябин, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, С. И. Танеев, Ф. М. Блуменфельд. Родоначальником ленинградской фортепианной школы стал Л. В. Николаев, который подготовил блестящую плеяду музыкантов: Д. Д. Шостакович, В. В. Софроницкий, М. В. Юдина, С. И. Савшинский, Н. Е. Перельман, П. А. Серебряков.

Несомненно, интересен феномен выдающихся педагогов, которые воспитали весомых по значимости их таланта учеников.





Ярким представителем русской фортепианной школы явился К. Н. Игумнов, который за 50 лет работы в Московской консерватории (с 1899 по 1948 гг.) воспитал свыше 500 учеников. Среди них такие выдающиеся пианисты разных поколений, как Л. Н. Оборин, Я. В. Флиер, М. И. Гринберг, Я. И. Мильштейн, Б. М. Давидович, А. А. Бабаджанян, Н. Л. Штаркман. Л. Н. Оборин и Я. В. Флиер были известными концертирующими пианистами, воспитав плеяду музыкантов-исполнителей, известных за рубежом во многих странах мира, – Л. Н. Власенко, М. С. Воскресенский, ставших впоследствии профессорами Московской консерватории.

В течение XX века русская фортепианная школа стала известной во всем мире. С. Т. Рихтер, Э. Г. Гилельс, В. В. Софроницкий по праву считались одними из крупнейших пианистов столетия. Советские пианисты второй половины прошлого столетия – Л. Н. Власенко, В. К. Мержанов, Д. А. Башкиров – вели активную концертную деятельность, играя в лучших филармонических залах страны и гастролируя по разным странам. Их исполнение отличалось безукоризненным техническим совершенством, чувством времени и стиля, свидетельствующим об их незаурядном мастерстве и глубокой индивидуальности исполнения.

Большую роль в развитии *методологии музыкального искусства и исполнительства* в XX веке сыграли Б. В. Асафьев, Л. С. Выготский, Ю. А. Кремлев, Л. Н. Мазель, В. В. Медушевский, В. В. Назайкинский, А. Н. Сохор, Б. М. Теплов, В. А. Цуккерман, Б. Л. Яворский. В их работах были обоснованы философские основы музыкального искусства как художественно-творческого феномена, отражающего особенности эстетической среды человека, индивида, личности, индивидуальности. Б. В. Асафьев справедливо подчеркивал, что «музыка как искусство не существует вне процесса социальной коммуникации, поскольку она – прежде всего искусство человеческого общения» [2, с. 63].

Одной из первых фундаментальных работ, раскрывающих психологическую сущ-

ность музыкальной одаренности, слуховых представлений и музыкальных способностей, явилось исследование Б. Т. Теплова [20]. Говоря о том, что музыкальные способности не существуют независимо друг от друга и образуют органическую систему музыкальных способностей, он называл способность к эмоциональной отзывчивости на музыку центром музыкальности, на основе которого строится вся художественно-творческая профессиональная направленность будущего профессионала.

Л. А. Мазель [9; 10] и В. А. Цуккерман [11] исследовали проблемы музыкального развития, формирования культуры музыкального восприятия. В своих работах они рассматривали вопросы анализа и строения музыкальных произведений, постижения идейно-образного содержания произведений с позиций «целостного общепознавательного анализа» (Л. А. Мазель). Именно такой анализ стимулирует поиски и пробы, направленные на максимальное выяснение интонационно-выразительных особенностей произведения, его интерпретации в соответствии с возможностями и опытом обучающегося.

В работах Е. В. Назайкинского [14; 15] рассмотрены особенности психологии музыкального восприятия и логики музыкальной композиции. Исследуя различные аспекты формирования культуры музыкального восприятия, автор подчеркивал, что под этим феноменом понимается особая структурно-функциональная организация комплекса музыкальных способностей.

В. В. Медушевский [12] обосновал закономерности и средства художественного воздействия музыки, стилей и жанров. Его работы посвящены духовно-нравственным основам музыкального искусства.

В контексте *педагогического и методического* осмысления феномена обучения фортепианной игре представляют интерес труды выдающихся пианистов-педагогов – А. Д. Алексеева, Л. А. Баренбойма, Г. Г. Нейгауза, Г. М. Когана, С. И. Савшинского, С. Е. Фейнберга, посвященные истории и теории пианизма, психолого-педагогическим и методическим ас-



пектам формирования и развития обучающихся игре на фортепиано, овладения основами технического и эмоционально-личностного мастерства. Так, Г. Г. Нейгауз [16], Г. М. Коган [7], С. И. Савшинский [18], С. Е. Фейнберг [22] в своих многолетних педагогических опытах раскрывали содержание методик и технологий освоения форм, приемов и способов работы в классе фортепиано. Подчеркивая основной смысл музыкально-познавательной деятельности, Г. Г. Нейгауз обращал внимание на достижение конкретной исполнительской цели в процессе работы над музыкальным произведением. Он справедливо отмечал: «...чем яснее цель, тем яснее она диктует средства для ее достижения. Метод моих занятий вкратце сводится к тому, чтобы играющий как можно раньше уяснил себе то, что мы называем «художественным образом», то есть содержание, смысл, поэтическую сущность музыки, и досконально сумел бы разобраться (назвать, объяснить) с музыкально-теоретических позиций в том, с чем он имеет дело. Эта ясно осознанная цель и дает играющему возможность стремиться к ней, достигая ее, воплотить в своем исполнении...» [16, с. 14]. Г. М. Коган особое внимание обучающихся фортепианной игре обращал на работу над звуком, его певучестью, в основе которого лежит «способ сочетания звуков, слияния их в интонацию, предложения, периоды, способы фразировки» [7, с. 21].

Л. А. Баренбойм подробно останавливался на проблемах формирования музыкального мышления, направленного на «развивающее обучение» как основы становления музыканта-исполнителя и будущего педагога. В своих работах Л. А. Баренбойм опирался на общедидактические принципы сознательности, творческой активности и самостоятельности, рассматривая систему «косвенных дидактических приемов», которая включала приемы специальной группировки и организации музыкального материала, оперирование текстом (его изменение, дополнение, корректировка, сочинение). Таким приемами, предусматривающие индивидуальный подход к изучаемому материалу, оказывают существенное влияние

на совершенствование общей музыкальности обучающегося и требуют от него определенной организации интеллектуальной деятельности. Л. А. Баренбойм справедливо отмечал, что и «при оперировании простейшим музыкальным материалом воспитываются умения анализировать, абстрагировать, обобщать и гибко мыслить» [3, с. 66].

В контексте темы статьи отметим, что развитие музыкально-педагогического образования в СССР в 50–60 годах XX столетия связано с организацией в педагогических институтах факультетов и кафедр музыкальной направленности. Это было обусловлено необходимостью формирования общей и художественно-эстетической культуры у детей дошкольного и подросткового возраста. В те годы особое внимание начали уделять подготовке учителя музыки, стала воплощаться позиция Б. В. Асафьева о том, что учитель музыки – это музыкант-универсал: педагог и лектор, историк музыки и исполнитель [2].

В системе музыкально-педагогического образования второй половины XX столетия сыграла особую роль О. А. Апраксина, Э. Б. Абдуллин, Ю. Б. Алиев, Л. Г. Арчажникова, Т. Л. Берман, Н. А. Ветлугина, Г. М. Цыпин. Методы работы, направленные на совершенствование фортепианного обучения студентов музыкально-педагогических факультетов, нашли отражение в работах Г. С. Дидыч, Е. Ф. Карповой, Т. Г. Мариупольской, К. П. Матвеева, В. И. Муцмахера, А. Ф. Назарова, И. Н. Немыкиной, М. М. Перельштейна, А. В. Глузмана, К. А. Цатурян, Л. Т. Файзрахмановой, Г. В. Яковлевой.

Одной из самых важных проблем фортепианной подготовки, которая исследуется на протяжении последних лет, является формирование и развитие *профессионального мышления* будущих учителей музыки. Известно, что данный процесс осуществляется в ходе изучения всех музыкально-исторических, музыкально-теоретических и специальных дисциплин. Их освоение направлено на познание музыкальной мысли, постижение законов музыкального искусства, закономерностей музыкального творчества и осмысленное вопло-



шение художественно-образного содержания музыкальных произведений. Этой проблеме посвящены многие исследования ученых, педагогов-практиков и методистов. Так, Г. М. Цыпин [23] раскрыл содержание системы фортепианной подготовки будущего учителя музыки, направленной на формирование музыкального слуха, музыкально-ритмического сознания, памяти, двигательного-моторных умений. По его мнению, подготовка студентов к реализации принципа развивающего обучения при обучении игре на фортепиано предполагает интегрирование всех знаний и умений, полученных по общей и музыкальной педагогике и психологии, теории и методике музыкального воспитания. Таким образом, главной целью фортепианной подготовки будущего учителя музыки является не подготовка музыканта-исполнителя, а специалиста, имеющего богатый опыт в различных областях музыкальной науки и практики, и самое главное – способного свободно оперировать этими знаниями, актуализировать их при решении возникающих в процессе работы педагогических задач.

В научных и методических трудах В. И. Муцмахера нашли отражение технологии творческого развития будущего учителя – музыканта в классе фортепиано. В его авторской методике рассматривались приемы «смысловой группировки и смыслового соотнесения» текста, направленного на интеллектуально-эмоциональное осмысление информации, заложенной в музыкальных произведениях. Основная идея ученого и практика заключалась в том, что музыкальное произведение является основным содержательным учебным материалом в музыкально-познавательной деятельности обучающегося. В практике музыкального обучения выработана закономерность изучения произведения, определяющая целый комплекс приемов учебной работы, целесообразно используемый в той или иной стадии с целью совершенствования технического исполнения [13].

В трудах Л. Г. Арчажниковой представлена система обобщенных приемов учебной работы, используемых учителем музыки как

в процессе организации самостоятельной работы обучающихся, так и при разучивании музыкальных произведений в фортепианном классе. По мнению исследовательницы, в систему обобщенных приемов входят следующие:

- организация работы над музыкальным произведением (чтение с листа, ознакомление, всесторонний анализ, внутренний план действий, работа с фрагментами, целостное представление исполнения, создание исполнительской интерпретации);

- развитие музыкального мышления (целостный анализ, мысленное представление художественного образа, взаимосвязь музыкально-слуховых и двигательных представлений, слуховой самоконтроль);

- управление учебной деятельностью (планирование учебной работы, организация самостоятельной работы, подготовка к публичному исполнению) [1, с. 31–34].

Методику преподавания фортепиано активно и целенаправленно разрабатывал М. М. Перельштейн, который установил, что необходимым условием успешной музыкальной деятельности обучающегося, и обосновал методику полусамостоятельной работы как формы управления процессом обучения. В его работах приведены данные по психофизическому развитию индивида в период юности и взрослости. Ученый призывал педагогов учитывать потребности, интересы и «музыкальную биографию» каждого обучающегося, стремиться к воспитанию «настроенного на самопознание и самосовершенствование мыслящего слушателя и грамотного, эмоционального, интеллектуального исполнителя, умеющего прочесть с листа доступное музыкальное произведение как книгу, охватывая его в целом, а не читая «по слогам» [17, с. 160].

В работах А. В. Глузмана раскрываются особенности формирования системы обобщенных приемов учебной работы в классе фортепиано у будущих учителей музыки [5]. По его мнению, основной целью подготовки музыканта-профессионала является формирование исполнителя-интерпретатора, просве-



тителя, исследователя на основе интеграции дисциплин, ориентированных на осознанное отношение к образно-выразительному миру музыкального искусства.

Научные труды Л. Т. Файзрахмановой посвящены формированию художественно-творческих умений будущих учителей музыки в классе фортепиано, а также рассмотрению функциональной структуры педагогической деятельности учителя-музыканта [21].

Проведенный обзор научной и методической литературы показывает, что анализ различных аспектов подготовки будущего учителя музыки в фортепианном классе актуален и сегодня для системы музыкально-педагогического образования. Остановимся на некоторых из них.

Одним из главных аспектов профессионально-педагогической подготовки учителя музыки является *профессиональное владение инструментом*, поскольку живое исполнение учителя, сопровождаемое образной и выразительной речью, вызывает наиболее активный эмоциональный отклик на музыку. Инструментальная музыка, исполненная на фортепиано, выполняет эстетическую, познавательную и воспитательную роль. Известно, что фортепиано – полифункциональный инструмент, позволяющий исполнять на нем музыку любых видов, жанров, стилей – от небольшой вокальной или инструментальной пьесы до монументальной партитуры.

Широкими развивающими возможностями обладает *концертно-исполнительский и учебно-педагогический репертуар для фортепиано*, охватывающий множество самых различных художественно-эмоциональных феноменов, когда-либо имеющих место в истории музыкальной культуры. Обучение игре на фортепиано в музыкально-педагогических высших образовательных учреждениях предполагает ознакомление и приобщение обучающихся к лучшим образцам европейской и национальной музыкальной культуры. Освоение классических фортепианных произведений, музыки представителей импрессионизма, современной зарубежной музыки XX века, произведений русских и советских композиторов состав-

ляет основу репертуара, обязательного для обучения в классе фортепиано. Внимательно изучая произведения композиторов-классиков, глубоко постигая их содержание и эмоциональную суть, каждый обучающийся обязательно почувствует себя сопричастным этому великому искусству.

Вместе с тем развивающим фактором является постижение произведений композиторов, проживающих в определенном регионе многонациональной страны, в которых отражается интонационная составляющая музыки любого народа. Опыт показывает, что планомерная работа по освоению народных мелодий и сочинений композиторов, создающих образцы национальной, в том числе и фортепианной музыки, влияет на результаты в музыкально-эстетическом развитии, способствует патриотическому и гражданскому воспитанию подрастающего поколения.

Одним из широко обсуждаемых педагогическим сообществом в последнее время является вопрос об *исполнительской практике*, которая является одной из важных форм подготовки учителя музыки на музыкально-педагогических факультетах университетов. В свете новых требований федеральных государственных образовательных стандартов огромное значение приобретает умение учителя музицировать высокопрофессионально, образно, ярко. И хотя педагогические вузы не призваны готовить концертующих исполнителей, в то же время они обязаны выпускать музыкантов-педагогов, способных концерттировать в школьной аудитории. Это, в свою очередь, влечет за собой необходимость формирования у учителя музыки основ исполнительской деятельности, включающих профессионально-исполнительские знания, навыки, а также приемы методической работы над произведениями различных форм, стилей и жанров. Известными формами исполнительской практики являются концерт с аннотациями исполняемых произведений, музыкальная беседа у рояля, тематическая лекция-концерт, музыкальные утренники и вечера, музыкальная «экскурсия», музыкальная викторина. Названные формы органично сочетают



в себе возможность выступления как в концертных условиях общеобразовательных учреждений, так и в процессе индивидуально-коллективной работы с отдельными воспитанниками. Таким образом, в процессе просветительно-исполнительской деятельности будущий учитель музыки является носителем и воспитателем эстетических вкусов и нравственных убеждений учащихся дошкольных и средних образовательных учреждений.

Одним из важнейших направлений подготовки современных учителей музыки является формирование у них системы *научно-методических* компетенций. Магистранты, окончившие ранее музыкальные училища, наряду с основной квалификацией «Учитель музыки» получают методическую подготовку в области избранной специализации – фортепиано, вокал, дирижирование, теория музыки. Формирование системы теоретических знаний и методических умений по фортепиано у выпускников музыкально-педагогических факультетов является основным условием их эффективной профессиональной работы в качестве преподавателей музыкальных школ и колледжей. Содержание методики обучения игре на фортепиано должно включать методологию научного исследования, музыкальную эстетику, музыкальную психологию, историю и теорию исполнительства, историю пианизма, теорию и технологию обучения игре на инструменте, концертно-исполнительскую практику. Несомненно, предложенные выше дисциплины в процессе их освоения интегрируются и взаимодействуют друг с другом. Итогом такой интеграции является освоение обучающимися теоретических положений и ведущих принципов теории и методики фортепианного обучения, конструирование системы обобщенных приемов деятельности на основе выработанных исполнительских концепций, построение индивидуальной модели обучения и реализация ее в практике общего музыкального образования.

Обобщая некоторые идеи, изложенные в теоретических исследованиях, а также учитывая многолетний опыт работы авторов статьи, которые начинали свой педагогический

путь с должности ассистента и впоследствии заняли должности доцентов и профессоров музыкально-педагогических факультетов Казани, Москвы, Уфы, Симферополя и Ялты, подчеркнем, что основной задачей подготовки учителя музыки является формирование личности и индивидуальности обучающегося в классе фортепиано. Реализация данной задачи предполагает, прежде всего, непосредственное взаимодействие обучающегося с преподавателем по классу фортепиано, поскольку именно так возможно раскрытие индивидуальных мотивов, целей, возможностей, особенностей темперамента, развивающихся в процессе всего периода обучения. В процессе взаимодействия субъектов педагогического процесса по классу фортепиано происходит становление и развитие художественно-педагогического общения, которое впоследствии является самым важным фактором профессиональной деятельности воспитателя и учителя музыки в дошкольном образовательном учреждении и средней школе.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются исторические и теоретические аспекты профессиональной подготовки будущих учителей музыки в фортепианном классе. Представлены взгляды ученых и практиков на выбор методики обучения игре на фортепиано в педагогическом вузе. Рассматриваются основные положения технологии художественно-эмоционального развития обучающихся музыкально-педагогических высших учебных заведений в процессе освоения музыкальных произведений.

Ключевые слова: история и теория музыкального образования, обучение игре на фортепиано, профессионально-педагогическая подготовка, будущие учителя музыки.

SUMMARY

The article reveals the historical and theoretical aspects of the professional training of future music teachers at the Piano Class. The views of scientists and practitioners on the choice of teaching methods to play the piano in a pedagogical University are presented. The main provisions of the technology of artistic and emotional development of students of musical and pedagogical higher educational institutions



in the process of mastering musical works are considered.

Key words: history and theory of music education, learning to play the piano, professional pedagogical training, future music teachers.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арчажникова Л. Г. Формирование обобщенных приемов и действий в музыкально-исполнительской подготовке учителя // Профессиональная направленность музыкального образования в педвузе. – Саратов: Саратов. гос. пед. ин-т, 1985. – С. 62–69.
2. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л.: Музыка, 1973. – 144 с.
3. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. – М.: Советский композитор, 1973. – 352 с.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 331 с.
5. Глузман А. В. Совершенствование самостоятельной деятельности будущих учителей музыки в процессе освоения системы обобщенных приемов учебной работы: метод. рекомендации. – Ялта: ГПА КФУ им. В. И. Вернадского, 2019. – 32 с.
6. Коварская М. Я., Перельштейн М. М. Проблема изучения передового педагогического опыта учителя музыки // Профессиональная подготовка учителя музыки. – Казань: КГПИ, 1990. – С. 91–113.
7. Коган Г. М. Работа пианиста. – М.: Музыка, 1979. – 182 с.
8. Кремлев Ю. А. Очерки по эстетике музыки. – М.: Советский композитор, 1972. – 272 с.
9. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.
10. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк. – М.: Музыка, 1983. – 72 с.
11. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1967. – 752 с.
12. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 291 с.
13. Муцмакер В. И. Формирование профессионально значимых качеств личности будущего учителя музыки общеобразовательной школы в процессе его специальной подготовки: автореф. дисс. ... д-ра пед. наук. – М.: Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина, 1989. – 32 с.
14. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
15. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
16. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музгиз, 1961. – 319 с.
17. Перельштейн М. М. Роль приемов сольфеджирования и музыкально-исполнительского анализа в процессе начального обучения взрослых игре на фортепиано // Профессионально-педагогическая направленность преподавания специальных дисциплин на музыкальных факультетах. – Казань: КГПИ, 1984. – С. 150–158.
18. Савшинский С. И. Пианист и его работа. – М.: Классика-XXI, 2002. – 244 с.
19. Сохор А. Музыка как вид искусства // Вопросы социологии и эстетики музыки. – М., 1981. – 192 с.
20. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Избранные труды: В 2 т. – М.: Педагогика, 1985. – Т. 1. – С. 42–222.
21. Файзрахманова Л. Т. Формирование художественно-творческих умений будущих учителей музыки в классе фортепиано // Профессиональная подготовка учителя музыки. – Казань: КГПИ, 1990. – С. 7–18.
22. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1969. – 595 с.
23. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

