

20. Hui Nie Chun (2002) *Arkhitektura perioda pravleniya imperatorov dinastiy Min i Tsing na primere dvortsovykh sooruzheniy* [Architecture during the reign of the emperors of the Ming and Qing dynasties on the example of palace buildings]. Moscow: Izdatel'stvo MGKhpU.
21. Zong-mi, Hong-Ren (2016) *Filosofiya kitayskogo buddizma* [Philosophy of Chinese Buddhism]. Saint Petersburg: Azbuka.
22. Chattopadhyaya, D. (1981) *Zhivoe i mertvoe v indiyской filosofii* [Living and Dead in Indian Philosophy]. Moscow: Progress.
23. Zhu Changzhui (1959) *Kharakternye cherty kitayskoy arkitektury* [Characteristic features of Chinese architecture]. Moscow: Nauka.
24. Yangutov, L.E. (1995) *Edinstvo, tozhdestvo i garmoniya v filosofii kitayskogo buddizma* [Unity, identity and harmony in the philosophy of Chinese Buddhism]. Novosibirsk: Nauka.
25. Yangshina, E.M. (1984) *Formirovanie i razvitie drevnekitayskoy mifologii* [Formation and development of ancient Chinese mythology]. Moscow: Nauka.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-1-126-133

Бай Фанкунь

АВТОРСКИЕ МЕТОДИКИ НАЧАЛЬНОГО ПЕРИОДА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО РУССКОЙ ШКОЛЫ XX ВЕКА

Предметом исследования является развитие и становление авторских методик начального периода обучения игре на фортепиано. С помощью таких теоретических методов исследования, как анализ, синтез, обобщение, автор выделяет наиболее значимые авторские методики XX века в русской фортепианной школе. Аргументирована целесообразность изучения данной проблематики вопроса в силу возможности внедрения профессионального опыта в современные педагогические реалии.

Ключевые слова: музыка, фортепиано, начальный период, образование, авторские методики.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что российское образование достаточно часто находится на стадии реформирования. Долгий этап советского образования сменился Болонской системой. Изменение образовательных стандартов, внедрение термина «компетенции» вместо знаний, умений и навыков – вот лишь немногий перечень нововведений за последние десятилетия. 24 мая 2022 года министр науки и высшего образования В.Н. Фальков заявил о выходе России из Болонской системы образования [1]. По мнению российских ученых, отечественная педагогика должна опираться на собственные пути развития. Несомненно, это повлечет за собой новое реформирование в системе высшего образования. Главной целью исследования является изучить влияние авторских методик начального периода обучения на развитие фортепианного искусства XX века в целом. Наша задача заключается в том, чтобы сконцентрироваться на положительном опыте педагогов-новаторов прошлого с целью внедрения его в настоящее.

В 30-е годы XX века в СССР уже была организована большая работа по формированию высокого уровня музыкального воспитания. Музыкальная педагогика того времени создавалась при помощи синтеза традиционных и инновационных процессов. В новых методиках появилось стремление сочетать эффективные традиционные постулаты и новые авторские подходы, за счет чего происходит поиск новых видов и форм обучения детей музыке. В этот период происходило разделение по группам будущих педагогов по музыке: одни группы готовились для преподавания музыки в обычных общеобразовательных школах, а вторые – для работы в средних и высших учебных заведениях. К педагогу-музыканту

предъявлялись высокие требования, что обусловило открытие музыкально-педагогических институтов. Первым высшим музыкальным учебным заведением стал Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. Его открытие состоялось в 1944 году [2].

В 50–60-е годы XX века, благодаря молодым педагогам-новаторам, были пересмотрены привычные программы музыкального образования. Успешной стала методика новой организации музыкальных уроков, предложенная и реализованная знаменитым впоследствии педагогом В.Н. Шацкой. Она ощутимо обогатила теорию и методику музыкального воспитания.

В.Н. Шацкая начала заниматься вопросами музыкального образования еще до революции 1917 года. Исследуя вопросы слушания музыки, она считала этот процесс очень важным в музыкальном воспитании и комплексном развитии учащихся старших классов школ.

Педагог предложила не делить урок на части, кроме того, она считала, что для каждого музыкального занятия должна быть определена тема – по ее мнению, занятия по слушанию музыки в этом случае имеют большую практическую ценность. Еще В.Н. Шацкая создала комплекс советов о выборе методов работы на уроке и о принципах построения отдельного занятия. Преимущество она отдавала объяснительно-иллюстративному и лекционному способу подачи нового материала. В ее методике фигурируют материалы на темы о музыке, различные семинары, которые ученики должны готовить самостоятельно. Благодаря такому виду занятий учащиеся могли показать свои знания по теории и истории музыки и к тому же развивали способность анализировать услышанные музыкальные материалы, а затем имели возможность составить и высказать свое мнение о данных произведениях.

Уроки по методике В.Н. Шацкой были похожи на «лекцию внутри концерта» – необычное сочетание теории и практики в одном занятии. Кроме работы над методикой учебного процесса, В.Н. Шацкая стала инициатором создания детского радиовещания, в программе которого были утверждены придуманные ею рубрики «Концерт-загадка» и «Музыкальная шкатулка». Это заметно благоприятствовало процессу популяризации изучения музыки среди детей [3].

Большой вклад в развитие методической работы на занятиях по музыкальному воспитанию внесла Н.Л. Гродзенская. Ее деятельность была нацелена на создание целостного урока, пристальное внимание при этом уделялось формированию правильного музыкального восприятия у учеников. Ее научный труд «Школьники слушают музыку» заслуживает особого внимания. В данной работе Н.Л. Гродзенская показывает, как сочетать изучение различных видов музыкальной деятельности с успешным усвоением средств музыкальной выразительности. При этом дифференцируется возраст учеников и степень их индивидуального восприятия. В предложенной Н.Л. Гродзенской методике предусматривается, что комплекс упражнений, связанных с прослушиванием музыки и обсуждением произведений, а также разучиванием песен, способствует увеличению музыкальных знаний. Важно также и поэтапное изучение музыкальной грамоты. Например, в 1-м классе положено изучить виды регистров, темп и характер музыки, понятие о динамике; во 2-м классе происходит изучение двух-трехдольных размеров; а в 3-м классе – лады – мажорный и минорный, а также пунктирный ритм. Каждый урок должен быть обозначен определенной темой, например, тема природы, тема русских народных сказок, тема стихотворений Серебряного века и т.п. Характер занятий, придуманный Н.Л. Гродзенской, можно определить как сюжетное построение урока [4].

Методика, созданная Н.Л. Гродзенской, дала толчок для нового вектора развития русской музыкальной школы. Она считала эффективной придуманную ей практику последовательного слушания музыки. Эта практика включает в себя следующие этапы: вступительное слово учителя, затем собственно слушание, после этого проводится анализ произведения, и в финале урока – повторное слушание произведения. В процессе такого обучения ученики овладевают богатым спектром музыкальных навыков, особенно слушанием музыки и пением в хоре [4].

В ту же эпоху, в 50–60-е годы XX века в России создавалась методика еще одним талантливым педагогом-новатором – М.А. Румер (1888–1981). Она разработала совершенно иную систему музыкального образования, учитывая точки зрения музыкальной науки, психологии и общей дидактики.

Еще одним вектором музыкального образования является методика педагога О.А. Апраксиной (1910–1990) – она работала над научными вопросами о соотношении воспитания и обучения в процессе музыкального образования [2].

Огромный вклад в становление и расцвет детского музыкального обучения в СССР внес знаменитый педагог С.И. Савшинский (1891–1968), который руководил фортепианным отделением Ленинградской специальной музыкальной школы. Самарий Ильич написал научный труд в четырех томах по теории пианизма. В нем он описал свой опыт как исполнителя, так и преподавателя. Вклад Самария Ильича в детское музыкальное образование тем более значителен, что он создал инновационную методику детского слухового воспитания [5].

Самарий Ильич считал очень важным прежде всего воспитание молодого музыканта, а техника игры – дело тренировки. Также педагог считал, что «музыкальный текст должен стать для ребенка родным языком» [6. С. 56], важно научить его читать нотную запись как обычный текст. В процессе начального обучения нужно постараться, прежде всего, открыть к музыке не только уши, но и душу ученика. С.И. Савшинский полагал, что зачатки музыкального развития происходят еще в младенчестве и самом раннем детстве. Потому что за период от рождения ребенка до начала первого музыкального обучения человек уже имеет внушительный запас звуковых впечатлений. Начинать обучение нужно в форме игры. Педагог должен внимательно и тщательно подбирать песни, выискивать подходящие музыкальные импровизации, и в форме игры познакомить маленького ученика с такими терминами, как темп, ритм, тон. Именно в этом случае в начальном обучении возможно образование гармонии восприятия [6].

Самарий Ильич создал конкретные методы воспитания будущего музыканта, который в будущем должен уметь самостоятельно решать любую поставленную перед ним задачу. Главное в его методике – это развить активно-творческое отношение к исполняемому произведению [7].

Крайне важным знаменитый педагог считал внутренний анализ природы техники пианизма. Для этого нужно специально изучать строение руки и устройство фортепиано, первое и второе – основные инструменты музыканта [6. С. 62].

Педагог С.И. Савшинский полагал, что именно детальный подход к обучению помогает становлению творческого мышления еще несформированного музыканта, раскрывает его потенциал и не возбуждает желание сделать исполнение проще, легче, а также данный подход предохраняет от «штампов» в фортепианной игре [5].

Самарий Ильич считал, что при равных исходных данных успешным становится тот музыкант, у которого «настоящим и единственно верным учителем является его собственная голова» [6. С. 64]. В связи с этим, по его мнению, нельзя преподавать по строго утвержденным протоколам, где расписано, как играть какое-либо произведение. Работа педагога заключается в первую очередь в том, чтобы воспитывать у ученика вкус, помогать формировать его взгляды, учить его усердно работать. С.И. Савшинский считал для педагога путеводной следующей мыслью: «Искусство работать – самое ценное, чему педагог может научить ученика» [6. С. 69].

Значимой деталью для успешного обучения молодого музыканта Самарий Ильич считал эмоциональную связь между учеником и учителем. Ведь именно при этом условии получается наилучший творческий контакт. Кроме того, это повышает интерес к урокам, вследствие чего происходит более успешное усвоение любого материала. Примечательно, что этот педагог был очень строг в вопросах профессионализма как к себе, так и к своим коллегам. Учитель должен не только обучать ученика технически – игре на музыкальном инструменте, но необходимо воспитывать в молодом человеке ценные

человеческие качества: силу воли, терпение, ответственность, самостоятельность. В процессе обучения будущего музыканта должна быть гармония поощрения индивидуальности с одновременным воспитанием высоких моральных качеств личности [7].

Несомненной величиной в фортепианной педагогике является профессор Г.Г. Нейгауз. Он был представителем течения «личностная педагогика». Генрих Густавович разработал систему музыкального образования и воспитания, которая оказала огромное влияние на развитие и преобразование фортепианной педагогики. Эта методическая система есть единство цели, подходов, содержания и форм. Педагог-новатор считал изучение музыки необходимым для любого культурного человека. Иметь достойное музыкальное образование – это естественно в той же степени, что и изучение языка, естественных наук, обществоведения, математики, истории и прочего. В своем знаменитом труде «Об искусстве фортепианной игры» Г.Г. Нейгауз писал: «Музыка является таким же продуктом человеческой мысли, как и все созданное человеком, здесь властвуют те же законы, как и в любой области духовной жизни; диалектика искусства, значит, и музыки есть продолжение и развитие диалектики природы» [8. С. 59]. Музыкальное образование для этого педагога было подобно познанию самой жизни.

Генрих Густавович считал необходимым сразу после обучения ребенка нотной грамоте попытаться написать с помощью традиционной нотной азбуки какую-либо простую, но знакомую ему мелодию. После этого нужно попытаться воспроизвести эту музыку, и, если это удастся, то затем уже нужно отточить ее исполнение до совершенства, насколько это получится на данном этапе обучения. Исполнение произведения нужно постараться сделать максимально выразительным, важно приложить для этого все старания. Важно, чтобы ученик старался довести свой творческий замысел до полноценного финала [9].

Крайне важным Г.Г. Нейгауз считал и то, что будущему молодому музыканту необходимо четко представлять себе то, что ему предстоит исполнить. Для этого и педагог, и ученик-исполнитель должны иметь широкий кругозор, а лучше всего – стремиться стать знатоками, экспертами искусства [9].

Ученики Г.Г. Нейгауза показывали великолепные результаты. Это происходило благодаря тому, педагог гармонично сочетал практику и теорию в обучении. Всестороннее изучение произведения – вот ключ к успешному музыкальному образованию. Ребенок должен понимать, что «происходит с точки зрения музыкально-теоретического анализа» [8. С. 26–27]. Обучение было основано также на эмоционально-слуховом переживании образов музыкальных произведений. Понимание эмоции произведения – это важнейшая особенность в развитии художественного мышления.

Работа Г.Г. Нейгауза с учащимися в классе была во многом импровизационна, казалась навеянной мимолетным настроением и фантазией педагога. Однако «перформансы» учителя не были случайными. Он специально использовал на уроках соответствующие изучаемому произведению материалы литературы, поэзии, живописи. Он тонко иллюстрировал психологическое состояние, выражаемое изучаемой музыкой, вызывал у учеников соответствующие ассоциации, связанные с картинами природы, примерами из окружающей жизни, описывал исторические события – все это было логически обосновано и направлено на пробуждение фантазии и творческого потенциала у учеников с целью создания художественного образа [8].

При работе над пассажами он считал основным осознание строения и структуры пассажа, а затем прилаживание к нему рук. Он не следовал признанным канонам обучения, отрицая ритмические пометки в учебном материале, однако все же признавал пользу транспонирования и специальных упражнений, называя их «полуфабрикатами». Самым существенным в процессе воспитания будущего музыканта-исполнителя Г.Г. Нейгауз считал умение педагога показать ученику художественное содержание произведения и научить его этому видению, разъяснить пути воплощения в исполнении данных художественных образов. Этой основной цели подчиняется вся работа над техникой, фразировкой, звуком, постоянным

слуховым контролем. Огромное значение он придавал развитию работоспособности у талантливых музыкантов. Этапы обучения у Нейгауза развивали учеников не только в музыкальном плане, но и в интеллектуальном, артистическом, и в совокупности с этим, – пианистическом [10].

Одним из выдающихся педагогов был исполнитель С.Е. Фейнберг – автор работ по теории исполнительства и методике фортепианной игры. Он уделял особое значение формированию основ исполнительской культуры на начальном этапе обучения. С.Е. Фейнберг считал необходимым, чтобы ребенок понимал смысл произведения, его образы, драму, мог представить возможную интерпретацию и в целом мог охватить в понимании общий художественный замысел произведения. Для этого хорошо подходит формат урока в виде творческой беседы. Педагог учил своих подопечных доверять собственному эстетическому чутью и всячески поощрял проявления индивидуальности в исполнении. Эффективным приемом на начальном этапе обучения С.Е. Фейнберг считал и прослушивание записи собственной игры. Когда ребенок слышит со стороны то, как он играет, это позволит ему увидеть все достоинства и недостатки собственного исполнения и неизбежно приведет к усовершенствованию навыка игры [11].

Работая над произведением, Е.С. Фейнберг считал основополагающим моментом нотный текст. Педагог не воспринимал внесение различных нюансов типа интерпретаций. Е.С. Фейнберг придерживался мнения, что от того, в каком стиле работает композитор, каков замысел произведения и его основная мысль, такое звучание и исполнение должен выбирать пианист [12].

По мнению Е.С. Фейнберга, владение педалью при игре на фортепиано является важной составляющей для качественного звучания. Педагог классифицировал произведения следующим образом: в одних произведениях педаль играла роль фона, в других произведениях педаль являлась ресурсом фактурного обогащения. Немаловажным фактом педагог считал интенсификацию аппликатуры, чтобы каждый палец мог максимально реализовать свое использование. Для учеников начальных классов педагог выбирал несложные гаммы, арпеджио, инструктивные этюды. Постепенно обучающие задачи усложнялись. При возникновении трудности педагог считал необходимым разложить ее на составные элементы и преодолевать постепенно.

Большое значение С.Е. Фейнберг придавал умению исполнителя сыграть виртуозное произведение в медленном темпе. Он считал важным разучивать именно медленные по своей природе произведения для воспитания виртуозности [12].

Говоря об авторских методиках, стоит упомянуть и такого педагога фортепианного искусства, как А.П. Щапов. Он создал не один труд по обучению технике фортепианной игры, в том числе книгу «Первоначальное обучение игре на фортепиано» [13], которая была написана в 1935 г. в соавторстве с педагогами Е.В. Крыжановской, Д.Р. Нелидовой, А.М. Немировской и Л.В. Пирадовым. В этом труде поднимаются вопросы первоначального музыкального образования, игры по слуху, организации игрового процесса обучения, усвоения нотной грамоты, свободы исполнения, развития внутреннего слуха. В данной методике делается упор на технику исполнения, и элементы занятий в форме игры регламентированы в соответствии с тем, какую пользу это принесет технике исполнения. Однако на практике эта система была направлена на устранение движений, которые, по мнению Щапова, могли мешать идеальному исполнению. Педагог считал важным «слитность в исполнении». Огромное внимание в данной методике отводится положению каждого пальца, пясти, локтей, плеч, спины – подробно описываются желательные и нежелательные положения тела пианиста.

Некоторые из описанных в методике упражнений являются объективно сложными, если говорить о начальном периоде обучения. Однако особенности некоторых приемов исполнения стали впоследствии неотъемлемой частью многих трудов по технике фортепианного исполнения в области начального периода обучения. На сегодняшний день методика А.П. Щапова критикуется, поскольку она повлекла за собой множество заблуждений в

образовании. В частности, предлагаемая Щаповым методика создания «текучести» мелодии предполагала сложный механизм построения движений и внимание к извлечению отдельного звука, но современные трактовки его сложной методики пренебрегают нюансами, что влечет за собой ошибки в исполнении [13].

На наш взгляд, элементы методики Щапова не следует использовать для создания современных методических разработок для начального периода обучения игре на фортепиано, поскольку они весьма сложны для восприятия и в целом неактуальны на сегодняшний день.

Таким образом, можно сказать, что рассмотренные методики начального периода обучения игре на фортепиано XX века являются сокровищем русской музыкальной педагогики. Большинство из них можно смело брать на вооружение и в наши дни, потому что они являются кладом методических знаний и позитивной философии в музыкальном образовании. Описанные в статье методики за исключением последней – это, на наш взгляд, тот фундамент, на котором должно строиться современное обучение.

Литература

1. Воробьева Ю.А. Россия выходит из Болонской системы: кого и как это коснется. URL: https://www.rbc.ru/spb_sz/28/05/2022/628e29749a794747a1ee085d (дата обращения: 10.02.2023).
2. Передерий О.И. Становление принципов начального обучения игре на фортепиано в отечественной методике советского периода. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-principov-nachalnogo-obucheniya-igre-na-fortepiano-v-otechestvennoy-metodike-sovetskogo-perioda> (дата обращения: 10.02.2023).
3. Дорошенко С.И. Прогностический потенциал музыкально-педагогического наследия В.Н. Шацкой // Музыкальное искусство и образование. 2022. № 2. С. 140–151.
4. Гродзенская Н.Л. Школьники слушают музыку. М.: Просвещение, 1969. 77 с.
5. Воротной М.В. Исполнительские и педагогические принципы С.И. Савшинского: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 190 с.
6. Савшинский С.И. Пианист и его работа. Л.: Советский композитор, 1961. 271 с.
7. Воротной М.В. Методические рекомендации С.И. Савшинского в сфере психологии исполнительского творчества. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodicheskie-rekomendatsii-s-i-savshinskogo-v-sfere-psihologii-ispolnitelskogo-tvorchestva> (дата обращения: 10.02.2023).
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.
9. Янь Кай. Значение педагогического наследия Г.Г. Нейгауза // E-Scio. 2021. № 4. С. 696–702.
10. Рутковская О.С. Основные принципы фортепианной педагогики Г.Г. Нейгауза. URL: <https://elib.bspu.by/bitstream/doc/7191/1/Подголина%2C%20Рутковская.pdf> (дата обращения: 10.02.2023).
11. Фейнберг С.Е. Мастерство пианиста. М.: Музыка, 1978. 208 с.
12. Гребенюк Е.В. Претворение идей отечественной послевоенной музыкальной педагогики в культурном поле современного социума // Общество. Среда. Развитие. 2019. № 2. С. 55–59.
13. Рашковский А.А. А.П. Щапов – выдающийся педагог, методолог и теоретик пианизма. URL: <https://nabludatel.online/2012/11/01/i-teoretik-pianizma/> (дата обращения: 10.02.2023).

Author’s Methods of the Initial Period of Piano Playing in the Russian School of the 20th Century

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2023, 1 (88), 126–133.

DOI: 10.24412/2070-075X-2023-1-126-133

Bai Fangkun, Herzen State Pedagogical University (Saint Petersburg, Russian Federation).

E-mail: 116047846@qq.com

Keywords: music, piano, initial period, education, author's methods.

The main subject of the research is the development and formation of the author's methods of the initial period of learning to play the piano in the XX century. The relevance of the research is due to the reform of the education system, within which the focus is on using, first of all, their own pedagogical experience. The innovative teachers in the field of piano teaching are N.L. Grodzenskaya, G.G. Neuhaus, S.I. Savshinsky, S.E. Feinberg, A.P. Shchapov. The study of the problem of the author's methods of the initial period of piano training in the XX century was carried out by O.I. Perederiy, Yan Kai, O.S. Rutkovskaya, M.V. Vorotnoy, E.V. Grebenyuk, A.A. Rashkovsky. With the help of such theoretical research methods as analysis, synthesis and generalization, the author tried to identify the most significant author's methods of the XX century in the Russian piano school. The novelty of the research lies in the fact that the expediency of studying this issue is reasoned due to the possibility of introducing professional experience into modern pedagogical realities. The analysis of the author's methods of teachers-innovators allowed us to draw the following conclusion. The methodology of V.N. Shatskaya allows you to combine theory and practice into a single whole. Thus, the student learns to analyze and put into practice the learned theory. The technique of N.L. Grodzenskaya allows combining the study of various types of musical activity with the successful assimilation of the means of musical expression. M.A. Rumer's methodology offers a system of music education, taking into account the points of view of music science, psychology and general didactics. The methodology of O.A. Apraksina makes it possible to correlate education and training in the process of musical education. Methodology of S.I. Savshinsky suggests the development of an active and creative attitude to the performed work. The method of G.G. Neuhaus allows the development of students musically, intellectually, artistically, and collectively, in the pianistic plan. Feinberg's methodology offers the study of material from simple to complex. As a result of the theoretical research, it was concluded that all the author's methods, except for the methods of A.P. Shchapov, can be introduced into the modern pedagogical system. The method of A.P. Shchapov is the most difficult for children's perception and has lost its relevance in the conditions of modern pedagogy of teaching at the initial stage of piano playing.

References

1. Vorob'eva, Yu.A. (2022) *Rossiya vykhodit iz Bolonskoy sistemy: kogo i kak eto kosnetsya* [Russia exits the Bologna system: who and how will it affect]. [Online] Available from: https://www.rbc.ru/spb_sz/28/05/2022/628e29749a794747a1ee085d (Accessed: 10.02.2023).
2. Perederiy, O.I. (2023) *Stanovlenie printsipov nachal'nogo obuchenie igre na fortepiano v otechestvennoy metodike sovetskogo perioda* [The Formation of the Principles of Primary Piano Teaching in the Domestic Methodology of the Soviet Period]. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-printsipov-nachalnogo-obucheniya-igre-na-forteplano-v-otechestvennoy-metodike-sovetskogo-perioda> (Accessed: 10.02.2023).
3. Doroshenko, S.I. (2022) Prognosticheskiy potentsial muzykal'no-pedagogicheskogo naslediya V.N. Shatskoy [The predictive potential of the musical and pedagogical heritage of V.N. Shatskaya]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie – Musical arts and education*. 2. pp.140–151.
4. Grodzenskaya, N.L. (1969) *Shkol'niki slushayut muzyku* [Schoolchildren listening to music]. Moscow: Prosveshchenie.
5. Vorotnoy, M.V. (2008) *Ispolnitel'skie i pedagogicheskie printsipy S.I. Savshinskogo* [Performing and pedagogical principles of S.I. Savshinsky]. Art History Cand. Diss. Saint Petersburg.
6. Savshinskiy, S.I. (1961) *Pianist i ego rabota* [The pianist and his work]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor.

7. Vorotnoy, M.V. (2007) *Metodicheskie rekomendatsii S.I. Savshinskogo v sfere psikhologii ispolnitel'skogo tvorchestva* [Methodological recommendations S.I. Savshinsky in the field of psychology of performing arts]. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodicheskie-rekomendatsii-s-i-savshinskogo-v-sfere-psihologii-ispolnitelskogo-tvorchestva> (Accessed: 10.02.2023).
8. Neygauz, G.G. (1988) *Ob iskusstve fortepiannoy igry. Zapiski pedagoga* [On the art of piano playing. Notes of the teacher]. Moscow: Muzyka.
9. Kay, Y. (2021) *Znachenie pedagogicheskogo naslediya G.G. Neygauza* [The value of the pedagogical heritage of G.G. Neuhaus]. *E-Scio*. 4. pp. 696–702.
10. Rutkovskaya, O.S. (2023) *Osnovnye printsipy fortepiannoy pedagogiki G.G. Neygauza* [Basic principles of piano pedagogy G.G. Neuhaus]. [Online] Available from: <https://elib.bspu.by/bitstream/doc/7191/1/Podgolina%2C%20Rutkovskaya.pdf> (Accessed: 10.02.2023).
11. Feynberg, S.E. (1978) *Masterstvo pianista* [The skill of the pianist]. Moscow: Muzyka.
12. Grebenyuk, E.V. (2019) *Pretvorenie idey otechestvennoy poslevoennoy muzykal'noy pedagogiki v kul'turnom pole sovremennogo sotsiuma* [Implementation of the ideas of Russian post-war musical pedagogy in the cultural field of modern society]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie – Society. Wednesday. Development*. 2. pp. 55–59.
13. Rashkovskiy, A.A. (2012) *A.P. Shchapov – vydayushchiysya pedagog, metodolog i teoretik pianizma* [Shchapov – an outstanding teacher, methodologist and theorist of pianism]. [Online] Available from: <https://nabludatel.online/2012/11/01/i-teoretik-pianizma/> (Accessed: 10.02.2023).

