

Zhu Jing,

*PhD; Belarusian State Pedagogical University
named after Maxim Tank
(Belarus)*

Elena Poliakova,

*Doctor of Sciences, Professor;
Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank
(Belarus)*

THE ESSENCE OF THE PRINCIPLES OF THE RUSSIAN PIANO SCHOOL AND THEIR CLASSIFICATION

Based on the leading functions of the Russian piano school, the article has developed three groups of methods that ensure its successful and effective formation and development, as well as a practice-oriented orientation for a long period from the end of the 18th century to the present. The rational use of the principles of the Russian piano school allows you to form the personality of the student at a faster pace and with a guaranteed highly artistic result.

Keywords: Russian piano school; functions; principles; performing activities; student's personal development.

朱静，

波利亚科娃·叶莲娜

俄罗斯钢琴学校的本质原则及其分类

本文从俄罗斯钢琴学校的主导作用出发，提出了保证其成功、有效形成和发展的三组方法，以及从 18 世纪末至今的长期实践导向。合理运用俄罗斯钢琴学校的原则，让你以更快的速度形成学生的个性，并保证高度的艺术效果。

关键词：俄罗斯钢琴学校；功能；原则；表演活动；学生的个人发展。

СУЩНОСТЬ ПРИНЦИПОВ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ И ИХ КЛАССИФИКАЦИЯ

В статье на основе ведущих функций русской фортепианной школы разработаны три группы методов, обеспечивающих её успешное и эффективное становление и развитие, а также практикоориентированную направленность на протяжении длительного периода с конца XVIII века по настоящее время. Рациональное использование принципов русской фортепианной школы позволяет формировать личность обучающегося более быстрыми темпами и с гарантированным высокохудожественным результатом.

Ключевые слова: русская фортепианная школа; функции; принципы; исполнительская деятельность; личностное развитие обучающегося.

Русская фортепианная школа является одной из ведущих мировых фортепианных школ. Её принято рассматривать как научную категорию, представляющую собой конкретный вид культурной традиции, а последние исследования определяют её сущность через специфические функции: всестороннее личностное развитие обучающегося, продуктивность музыкально-образовательного процесса, эффективность полисубъектного личностно ориентированного взаимодействия педагога с обучающимся [2; 3; 7; 11].

Система принципов русской фортепианной школы складывалась в XVIII – начале XIX веков на основе консолидации принципов европейских школ – итальянской, немецкой и английской, которые были в это время уже вполне сложившимися. Русская фортепианная школа привнесла в фортепианное исполнительство православные певческие традиции (требование певучести инструмента, глубины звучания, жизненной правдивости, тонкости тембрального туше). Сущностными позициями русского пианизма являются: соответствие творческих задач исполнителя его духовному миру, внутренней культуре и индивидуальности; верность реалистическим традициям; повышенная требовательность к образности исполнения и качеству звукоизвлечения [1; 4; 5; 11; 12].

Основанием для классификации принципов РФШ являются перечисленные выше специфические функции, отражающие её сущностные характеристики, обеспечивающие эффективность и выявляющие уникальность на фоне других школ.

В первую группу вошли *принципы, обуславливающие всестороннее личностное развитие исполнителя* или педагога-пианиста.

Принцип самостоятельности учащегося-пианиста в учебно-музыкальной деятельности. Основа этого принципа в русской фортепианной школе была заложена ещё в XIX века. Особое внимание на реализацию этого принципа в реальном процессе обучения игре на фортепиано обращали Ф. М. Blumenfeld, А. Гензельт, С. И. Зверев, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, Л. В. Николаев, А. Г. Рубинштейн, И. Н. Цветаева (ученица Л. Н. Оборина, представитель белорусской фортепианной школы), А. А. Шмидт-Шкловская и др. [1; 5; 10; 11; 12].

Сущность принципа выражается в стремлении преподавателя передоверить функции обучения ученику-пианисту, сформировать самостоятельность мышления, воли, проявления инициативы. По меткому высказыванию Г. Г. Нейгауза, стать как можно скорее ненужным своему ученику. Конкретизация этого принципа такова: преподаватель должен, прежде всего, развить в обучающихся любовь к серьёзной вдумчивой работе; воспитать самостоятельность музыкально-исполнительского мышления ученика; стимулировать самостоятельные творческие поиски молодых пианистов в исполнительской деятельности; поощрять творческую активность и самостоятельность студентов. Большую пользу ученикам-пианистам может принести «сочинительский подход» к музыкальному материалу (Л. В. Николаев), предполагающий опору на выработку собственного умения и навыков оперирования музыкальным материалом. Представители русской фортепианной школы развивали самостоятельность мышления учащихся и формирование их индивидуальности на прочном фундаменте музыкального знания, на осмыслении связей и зависимостей в искусстве, на развитии общей и музыкальной эрудиции. Культивируя индивидуальность молодых музыкантов, развивая их творческую инициативу и осознанное отношение к работе, К. Н. Игумнов, например, предоставлял обучающемуся самостоятельно «доделывать» программу, доводя её до совершенства.

Этот принцип важен также в процессе осуществления домашних занятий; индивидуализация обучения и самостоятельность ученика развивают умение грамотно работать с нотным текстом и содержанием произведения, рационально организовывать домашние занятия.

Принцип интеллектуализации процесса обучения пианиста разрабатывался Ф. О. Лешетицким, К. Н. Игумновым, Г. Г. Нейгаузом, Л. В. Николаевым, Н. Г. Рубинштейном, С. И. Танеевым и др. Главную задачу педагога они видели не в обучении игре на инструменте, а в воспитании широко образованных музыкантов с передовым мировоззрением [1; 4; 5; 11].

Развитие интеллекта обучающегося, критического осмысления им собственного исполнения ставилась педагогами-музыкантами во главу угла фортепианного обучения. Первостепенное значение придавалось теоретической подготовке учеников, их умению анализировать исполняемое сочинение. Реализация принципа интеллектуализации процесса обучения осуществлялась на основе познания композиторской логики и целостного охвата формы музыкального произведения. Этот метод «композиторского анализа» заключался в следующем: привлекалось внимание ученика, студента к стилистическим особенностям произведения, его форме, гармоническому языку, развитию тематического материала и т. д. Много внимания уделялось детализированному освоению текста, когда исполнитель становится как бы «соавтором» произведения (представив себя композитором).

Принцип свободы пианистического аппарата как основы адекватного воплощения музыкального образа. А. Н. Есипова, С. И. Зверев, Ф. О. Лешетицкий, Н. Г. Рубинштейн, В. И. Сафонов, В. И. Семашко (ученица В. И. Сафонова, профессиональная деятельность которой связана с РБ), С. И. Танеев, С. Е. Фейнберг и др. обращали особое внимание на реализацию этого принципа в процессе занятий с учениками [1; 3; 4; 9; 10; 12].

При этом ими подчёркивались следующие позиции инструментального обучения: использование двигательных приёмов, соответствующих характеру исполняемой музыки; требование прививать незаторможенные свободные двигательные навыки (свобода исполнения); игровые движения пианиста определяются звуковой целью и отражают художественную образность музыкального произведения; требование изменения постановки руки в зависимости от механики инструмента и глубины клавиатуры; позиционная игра, при которой рука занимает новую позицию не в последний момент, а заранее, чтобы иметь

возможность наилучшим образом подготовить её; указание, что путь к преодолению технических трудностей лежит через их художественное постижение; сочетание «пальцевой техники» с новейшими достижениями «натуральной школы»; тренировка не столько пальцев, сколько ума обучающихся.

Принцип ассоциативных связей как способ расширения общего кругозора обучающегося и достижения точности воплощения авторского замысла. Представители русской фортепианной школы Л. А. Баренбойм, Ф. М. Blumenfeld, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, Л. В. Николаев, С. В. Рахманинов и др. одной из главных задач исполнителя считали разгадку интонационного содержания музыкального произведения, в которой воплощается авторский замысел [1; 5; 8; 11].

Сущность этого принципа можно конкретизировать в следующих позициях: развитие самостоятельности мышления учащихся и формирование индивидуальности должно базироваться на прочном фундаменте музыкального знания, на осмыслении связей и зависимостей в искусстве, на развитии общей и музыкальной эрудиции; проникновение в замысел автора может осуществляться посредством обращения к другим видам искусства (использование ассоциативных связей, установление их между изучаемыми произведениями и широким кругом явлений искусства); признание зависимости исполнительских достижений от круга интересов, содержательности и богатства общей культуры музыканта; тесная связь остроты музыкального мышления, прекрасной пианистической подготовки, глубины и дисциплинированности научного мышления, всеобъемлющей эрудиции.

Принцип репертуарного отбора как способ раскрытия индивидуальных особенностей обучающихся и развития их исполнительских навыков. Этот принцип отстаивали Г. Г. Нейгауз, В. И. Семашко, С. И. Танеев, С. Е. Фейнберг, И. Н. Цветаева и др. педагоги-музыканты [5; 9; 10; 11; 12].

Сущность принципа репертуарного отбора конкретизируется в вытеснении малохудожественных пьес крупными произведениями композиторов-классиков, полифоническими сочинениям, современной высокохудожественной фортепианной литературой. Большое значение в развитии пианиста придаётся обширному репертуару: прохождению большого количества произведений для обретения музыкально-исполнительского кругозора и укрепления памяти. Особую роль играет подбор фортепианного репертуара для решения задач пианистического и общемusicalного развития и формирования высокого уровня эрудиции. Обновлению репертуара, например,

белорусские педагоги-пианисты В. И. Семашко, И. Н. Цветаева уделяли большое внимание, так как насыщение учебного и концертного репертуара произведениями белорусских композиторов обеспечивало воспитание патриотизма и любви к белорусской музыке [10].

Принцип точной и адекватной передачи замысла композитора (Ф. М. Blumenfeld, К. Н. Игумнов, Л. В. Николаев, С. В. Рахманинов, А. Г. Рубинштейн, В. И. Сафонов, А. Шмид-Шкловская и др.) [1; 6; 8].

Многие представители русского пианизма большое значение придавали разгадке интонационного содержания музыкального произведения, конкретизированного в требовании понимания того, что исполняет ученик (смысла исполняемого). Для этого необходима тщательность прочтения авторского текста для точного осмысления, как содержания, так и идеи произведения. Сформированное у ученика-пианиста уважительное отношение к авторским указаниям позволяет точнее решить художественные и пианистические задачи для адекватного воплощения композиторского замысла. Необходимо искать значение и художественное воплощение каждого авторского знака для раскрытия содержания музыкального произведения, видения подтекста авторского замысла, понимания композиторской логики и достижения целостного охвата формы музыкального произведения.

Принцип стилевого подхода к воплощению авторского замысла. Особое внимание этому принципу уделяли Л. В. Николаев, С. И. Танеев и др. Основным требованием выступает изучение стиля автора, рассматриваемого как система выразительных средств, характерных черт творческого проявления, включая и психику автора как элемент стиля. Современное музыковедение придерживается концепции, определяющей стиль носителем содержания, проникновение в которое необходимо исполнителю для адекватного воплощения авторской мысли. Отсюда нормативное требование обращать внимание на стилистические особенности музыкального произведения, необходимость изучения стилей различных композиторов, чему может помочь эскизное разучивание ряда произведений одного и того же автора, внимание к форме, гармоническому языку, развитию тематического материала и т. д. Пристальное внимание к тексту, детальное освоение нотного материала позволяет обучающемуся полноценно овладеть авторским стилем исполняемого произведения, сохранив интонационную составляющую личного стиля композитора и особенности его музыкального языка [1; 11].

Вторая группа – **принципы, обеспечивающие продуктивность музыкально-образовательного процесса.**

Принцип движения от внутреннего представления о художественном образе к внешнему его практическому воплощению. Ф. М. Blumenfeld, Г. Г. Нейгауз, С. И. Танеев, А. А. Шмидт-Шкловская и другие представители фортепианной педагогики обращали большое внимание на реализацию этого принципа в фортепианной педагогической практике [5; 11].

Сущность этого принципа конкретизируется в следующих позициях: основное требование – изучение стиля автора, проникновение в его замысел; предлагается трансфер от познания художественной сути музыкального произведения к её практическому воплощению через осмысление общих закономерностей искусства; подчёркивается необходимость точного решения художественной и пианистической задач для адекватного воплощения композиторского замысла.

Принцип многокрасочности звукоизвлечения – глубокий, певучий, декламационный, речитативный, нервно-утончённый, полётный, ударный – в зависимости от художественных задач исполнительства. Этот принцип нашел наиболее полное воплощение в педагогических системах, разработанных ведущими педагогами и исполнителями русской фортепианной школы: М. И. Глинкой, К. Н. Игумновым, М. П. Мусоргским, С. С. Прокофьевым, С. В. Рахманиновым, А. Н. Скрябиным, С. И. Танеевым, А. А. Шмидт-Шкловской и др. [1; 8; 11].

Традиционным для русского пианизма стало требование певучей, легатной игры, близкой музыкальной природе русского распева. При этом, в зависимости от художественного образа, мелодическая напевность могла сменяться на принцип декламационного, речитативного интонирования или «ударной игры» в русском её варианте, так как игровые движения пианиста определяются звуковой целью и должны отражать художественную образность музыкального произведения.

Сущность достижения многокрасочности исполнения опирается на соотношения качества звука со способом прикосновения, касания (туше) к клавише. Поиск новых, индивидуализированных форм интонирования, тяготеющих к особой нервной утончённости, полётности позволяет добиться у учеников поэтичного и певучего звука, полностью

преодолевающего «ударность» фортепианного звукоизвлечения. Всё это требовало формирования у студентов особой звуковой культуры, являющейся главным смысловым носителем художественного образа музыкального произведения и владения разнообразными приемами звукоизвлечения и педализации.

Отличительной особенностью многих педагогических систем было требование преувеличенных приемов звукоизвлечения. «Полётные» движения вырабатывали ощущение лёгкости, автономности пальцев; упражнения на растяжения помогали найти меру погружения в клавиатуру и меру усилий для извлечения звука любой интенсивности и окраски.

Принцип ритмообразования как элемент воплощения художественного образа. Владение свободным высокохудожественным ритмом – один из важнейших принципов профессионализма исполнителя. Этот принцип наиболее ярко воплотился в педагогических системах Ф. О. Лешетицкого, Н. К. Метнера, С. В. Рахманинова [4; 8]. Требования к исполнительству, основанные на этом принципе, тесно связаны с непреклонностью исполнительского замысла. Они воплощены в чётком (властном) ритме, мужестве, твёрдости, убеждённости, уверенности каждого удара.

Принцип осознания динамических характеристик исполняемого произведения. Н. К. Метнер, С. Е. Фейнберг и другие представители русской фортепианной школы большое значение придавали динамическим характеристикам исполняемого фортепианного репертуара. С. Е. Фейнберг, например, советовал при первом знакомстве с произведением проиграть пьесу целиком, чтобы сразу добиваться реального воплощения нужного звучания. Важным было требование использовать крайние степени звучности (большие динамические градации) при адекватном воплощении авторского замысла. Даже при изначально небольшой динамической градации необходимо так владеть приёмами звукоизвлечения, чтобы музыкальный образ оставался многокрасочным [9].

Принцип искренности, правдивости, ощущения спонтанности и сиюминутности рождения интерпретации. На этом принципе основывалась исполнительская и педагогическая деятельность Э. Г. Альтерман (ученица С. Е. Фейнберга, белорусский педагог-пианистка), Ф. М. Blumenфельда, С. В. Рахманинова, В. И. Сафонова и др. [1; 8; 9; 10].

Требование искренности исполнения произведения, убедительности игры предполагает активизацию интонационного слуха, как средства, позволяющего «сделать музыку понятной», то есть доступной и убедительной для слушателей. Глубина и правдивость музыкального образа обеспечивают не только передачу конкретного содержания музыкального образа, но и возможность выхода на уровень метакатегорий в передаче жизни человеческого духа.

Использование педали как принцип реализации художественного образа. Особое внимание на педализацию обращали К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, А. Н. Скрябин и другие представители русской фортепианной школы [1; 5; 11]. Точная, тонкая и многокрасочная педализация всегда была требованием русского пианизма: сравнение и поиск приёмов воплощения педализации в исполнительской деятельности обучающихся связывался с конкретной художественной целью, причём реализация этой цели варьировалась в зависимости от приемов звукоизвлечения, конкретной аппликатуры и т. п. Без владения разнообразными приемами педализации не мог состояться ни концертирующий исполнитель, ни квалифицированный педагог.

Третья группа – ***принципы, детерминирующие эффективность полисубъектного личностно-ориентированного взаимодействия преподавателя-пианиста с обучающимися.***

Формирование индивидуального стиля музыкального мышления учащихся-пианистов на основе бережного отношения к индивидуальности ученика – индивидуализация процесса обучения. Этот принцип нашёл своё воплощение в педагогических системах Ф. М. Blumenfelda, А. Гензельта, А. Н. Есиповой, К. Н. Игумнова, Л. В. Николаева, А. Г. Рубинштейна, Н. Г. Рубинштейна, А. Н. Скрябина, белорусских последователей РФШ Г. Н. Петрова, В. И. Семашко, В. М. Эпштейна и др. [1; 10; 11].

Конкретизировался этот принцип в следующих требованиях: педагог должен раскрыть индивидуальность ученика; стимулировать развитие его художественной индивидуальности; развитие самостоятельности мышления учащихся и формирование их индивидуальности должно базироваться на прочном фундаменте музыкального знания, на осмыслении связей и зависимостей в искусстве, на развитии общей и музыкальной эрудиции; исполнительскую индивидуальность любого музыканта обогащает творческая деятельность в сфере музыкальной композиции, собственное сочинение музыкального произведения; индивидуализация обучения и самостоятельность студента в учебно-воспитательном процессе культивируют индивидуальность молодых музыкантов и предоставляют

обучающемуся возможность самостоятельно «доделывать» программу; индивидуализация музыкально-педагогического процесса позволяет ставить «диагноз» и развивать сильные стороны ученика и параллельно ликвидировать слабые; особое значение может иметь поиск новых, индивидуализированных форм интонирования, тяготеющих к особой нервной утонченности, полётности.

Принцип свободного волеизъявления ученика как основа фортепианного исполнительства (звукотворческая воля). А. Гензельт, Н. К. Метнер, С. В. Рахманинов, С. И. Савшинский, В. И. Сафонов, А. Н. Скрябин, И. Н. Цветаева и другие представители русской фортепианной школы придавали большое значение волевым проявлениям молодых исполнителей [1; 8; 10; 12].

Это конкретизировалось в следующих требованиях: необходимость мужественно-волевого пианизма (от трепетной взволнованности и нервного напряжения до экстаза); непреклонность исполнительского замысла: мужество, твёрдость, убеждённость, уверенность каждого удара; чёткий (властный) ритм; убедительность игры; свободное волеизъявление ученика (поиск и самостоятельное исправление ошибок, поиск собственной аппликатуры, свободный выбор репертуара); реализация звукотворческой воли ученика; воспитание в ансамблевой игре: ученик становится смелее, инициативнее, укрепляется воля музыканта.

Принцип исполнительского анализа и показа в зависимости от индивидуальности обучающегося. Этот принцип очень ярко проявлялся в педагогических системах Н. Г. Рубинштейна, С. И. Танеева, В. М. Эпштейна (представителя русской фортепианной школы, связавшего свою профессиональную деятельность с белорусской фортепианной педагогикой) и др. Эти педагоги-музыканты были блестящими исполнителями и раскрывали содержание музыки через исполнительский, музыковедческий анализ и показ, причём для каждого ученика исполнение одного и того же произведения осуществлялось по-разному, в зависимости от его индивидуальности и исполнительских возможностей. Таким образом каждому обучающемуся предъявлялся тот вариант произведения, который соответствовал уровню его пианистического развития. Главную задачу педагога они видели не в обучении игре на инструменте, а в воспитании широко образованных музыкантов с передовым мировоззрением. Умению анализировать музыкальное произведение придавалось особое значение, что потребовало большего внимания к теоретической подготовке обучающихся.

Воспитание же на исполнительском показе позволяло формировать у обучающихся культуру звукоизвлечения (туше).

Принцип организации творческой, благожелательной атмосферы в классе. Этот принцип стоял во главе угла многих педагогических систем известных исполнителей и педагогов: Л. А. Баренбойма, Ф. М. Блуменфельда, К. Н. Игумнова, Г. Г. Нейгауза, А. Г. Рубинштейна, В. И. Семашко, А. А. Шмидт-Шкловской и др. [1; 6; 7; 10; 11].

Создание на уроке «эмоционально-заразительной атмосферы влюблённости в музыку», активизация не только музыкально-педагогического процесса, но и общения с преподавателем на основе гуманистического отношения к обучающемуся – вот сущность этого принципа при его реализации в музыкально-образовательном процессе. Развитие творческого воображения учащихся-пианистов, стимулирование самостоятельных творческих поисков молодых пианистов в исполнительской деятельности, развитие творческой инициативы и осознанного отношения к работе опирается на глубокое понимание взаимосвязи эстетического и этического в музыкальной коммуникации. Творческая атмосфера в классе опирается на любовь к музыке, радость открытия красоты, поэзию бытия.

Принцип рационального использования времени и сил ученика. Н. Г. Рубинштейн, В. И. Сафонов, С. Е. Фейнберг и многие другие использовали этот принцип для экономии сил и времени инструментальной подготовки [1; 9; 11]. Прежде всего, они требовали отказаться от механической «долбёжки» (пальцы и голова должны идти рука об руку). Как говорил Н. Г. Рубинштейн, 4 часа занятий в день – достаточно, всё, что больше, – от лукавого. При первом знакомстве с произведением ученику предлагалось прочитать произведение с листа целиком, чтобы ощутить необходимое качество звука и в дальнейшем добиваться его воплощения. Слишком короткий период игры по нотам – раннее выучивание наизусть – не поощрялось, так как не давало возможности вжиться в круг музыкальных идей автора. Многими использовалась инновационная система подготовки к экзаменам: постоянные интенсивные занятия прекращались за 2 дня до экзамена, совершалась поездка за город всем классом, за день до экзамена проводилась одна репетиция (последняя) вечером.

Итак, на основе ведущих функций русской фортепианной школы разработаны три группы методов, обеспечивающих её успешное и эффективное становление и развитие, а также практикоориентированную направленность на протяжении длительного периода с конца XVIII века по настоящее время. Рациональное использование принципов русской фортепианной школы позволяет формировать личность обучающегося более быстрыми

темпами, с наименьшими энергетическими затратами преподавателей и обучающихся, а также с гарантированным высокохудожественным результатом в музыкально-исполнительской деятельности.

Список использованных источников

1. Алексеев, А. Д. Русские пианисты / А. Д. Алексеев ; под ред. А. Николаева. – М. ; Л. : Музгиз, 1948. – 315 с. – (Труды Кафедры истории пианизма и методики обучения игре на фортепиано. Очерки и материалы по истории пианизма / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; вып. 2).
2. Варламов, Д. И. Теоретические и методологические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве» / Д. И. Варламов, Е. С. Виноградова // Фундам. исслед. – 2013. – № 11, ч. 7. – С. 1407–1411.
3. Гуральник, Н. П. Развитие украинской фортепианной школы в XX ст. Музыкально-просветительские традиции и методические ориентиры / Н. П. Гуральник // Arg Inter Culturas. – 2013. – № 2. – С. 43–59.
4. Мальцев, С. М. Метод Лешетицкого / С. М. Мальцев. – СПб. : ВВМ, 2005. – 222 с. – (Серия «Путь к виртуозности» ; вып. 2).
5. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : зап. педагога / Г. Г. Нейгауз. – 5-е изд. – М. : Музыка, 1987. – 240 с.
6. Полякова, Е. С. Обучение игре на фортепиано как педагогическая проблема / Е. С. Полякова // Работа студента в фортепианном классе : пособие / [Е. С. Полякова и др.]. – Минск, 2010. – С. 4–31.
7. Полякова, Е. С. Педагогические закономерности становления и развития личностно-профессиональных качеств учителя музыки / Е. С. Полякова. – Минск : ИВЦ Минфина, 2009. – 541 с.
8. Соколова, О. И. Сергей Васильевич Рахманинов / О. И. Соколова. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1987. – 160 с.
9. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М. : Классика-XXI, 2003. – 335 с.

10. Шевченко, О. Г. Фортепианная культура Беларуси XX столетия : автореф. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / О. Г. Шевченко ; Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2000. – 22 с.

11. Чжу, Цзин. Преемственность в реализации принципов русской фортепианной школы в современной музыкальной педагогике Китая / Цзин Чжу ; УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка». – Минск : ИВЦ Минфина, 2019. – 155 с.

12. Яконюк, В. Л. Белорусская фортепианная школа: опыт исторической преемственности (о методологии генерализации творческого опыта в сфере исполнительского искусства) / В. Л. Яконюк // Вес. Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2015. – № 26. – С. 110–114.

References

1. Alekseev, A. D. Russkie pianisty / A. D. Alekseev ; pod red. A. Nikolaeva. – M. ; L. : Muzgiz, 1948. – 315 s. – (Trudy Kafedry istorii pianizma i metodiki obucheniya igre na fortepiano. Ocherki i materialy po istorii pianizma / Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chaikovskogo ; vyp. 2).

2. Varlamov, D. I. Teoreticheskie i metodologicheskie osnovy issledovaniya ispolnitel'skoi shkoly v muzykal'nom iskusstve» / D. I. Varlamov, E. S. Vinogradova // Fundam. issled. – 2013. – № 11, ch. 7. – S. 1407–1411.

3. Gural'nik, N. P. Razvitie ukrainskoi fortepiannoi shkoly v KhKh st. Muzykal'no-prosvetitel'skie traditsii i metodicheskie orientiry / N. P. Gural'nik // Ars Inter Culturas. – 2013. – № 2. – S. 43–59.

4. Mal'tsev, S. M. Metod Leshetitskogo / S. M. Mal'tsev. – SPb. : VVM, 2005. – 222 s. – (Seriya «Put' k virtuoznosti» ; vyp. 2).

5. Neigauz, G. G. Ob iskusstve fortepiannoi igry : zap. pedagoga / G. G. Neigauz. – 5-e izd. – M. : Muzyka, 1987. – 240 s.

6. Polyakova, E. S. Obuchenie igre na fortepiano kak pedagogicheskaya problema / E. S. Polyakova // Rabota studenta v fortepiannom klasse : posobie / [E. S. Polyakova i dr.]. – Minsk, 2010. – S. 4–31.

7. Polyakova, E. S. Pedagogicheskie zakonomernosti stanovleniya i razvitiya lichnostno-professional'nykh kachestv uchitelya muzyki / E. S. Polyakova. – Minsk : IVTs Minfina, 2009. – 541 s.
8. Sokolova, O. I. Sergei Vasil'evich Rakhmaninov / O. I. Sokolova. – 3-e izd. – M. : Muzyka, 1987. – 160 s.
9. Feinberg, S. E. Pianizm kak iskusstvo / S. E. Feinberg. – M. : Klassika-XXI, 2003. – 335 s.
10. Shevchenko, O. G. Fortepiannaya kul'tura Belarusi XX stoletiya : avtoref. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 / O. G. Shevchenko ; Belorus. gos. akad. muzyki. – Minsk, 2000. – 22 s.
11. Chzhu, Tszin. Preemstvennost' v realizatsii printsipov russkoi fortepiannoi shkoly v sovremennoi muzyka'noi pedagogike Kitaya / Tszin Chzhu ; UO «Belorusskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet imeni Maksima Tanki». – Minsk : IVTs Minfina, 2019. – 155 s.
12. Yakonyuk, V. L. Belorusskaya fortepiannaya shkola: opyt istoricheskoi preemstvennosti (o metodologii generalizatsii tvorcheskogo opyta v sfere ispolnitel'skogo iskusstva) / V. L. Yakonyuk // Ves. Belarus. dzyarzh. akad. muzyki. – 2015. – № 26. – S. 110–114.