

Юлія ТАРЧИНСЬКА,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри гри на музичних інструментах
Інституту мистецтв Рівненського державного
гуманітарного університету

Юрій ДУБАН,
студент магістратури Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету

СУТНІСТЬ СУЧАСНИХ ПРИНЦИПІВ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ ПІАНІСТА

У статті обґрунтовано доцільність вибору методів формування виконавської техніки піаніста. Найважливіші принципи технічної підготовки розглянуто на основі історичного аналізу інструментально-педагогічних напрямів та досягнень наукової думки у сфері керування цілеспрямованими діями музикантів.

Ключові слова: виконавська техніка, принципи формування техніки гри, сенсомоторний образ.

В статтє обоснована целесообразность выбора методов формирования исполнительской техники пианиста. Наиболее важные принципы технической подготовки рассмотрены на основе исторического анализа инструментально-педагогических направлений и достижений научной мысли в сфере управления целенаправленными действиями музыкантов.

Ключевые слова: исполнительская техника, принципы формирования техники игры, сенсомоторный образ.

The article substantiates the expediency of choosing methods for the formation of pianist performing techniques. The basic principles of technical training are considered in support of the historical analysis of instrumental and pedagogical directions and the achievement of scientific thought in the field of management of purposeful action.

Key words: performing technique, principles of musical technique formation, sensorimotor image.

Постановка проблеми. Різноманітність навчальної роботи в інструментальному класі неодмінно пов'язана з таким важливим компонентом, як технічна підготовка музиканта, під якою розуміють цілеспрямовану постановку завдань у системі музично-інструментального навчання, що відбувається безпосередньо в процесі вивчення музичних творів. Питанню формування техніки гри надають вагомого значення не випадково. По-перше, – це засіб втілення всіх творчих намірів виконавця, а по-друге, якість технічного розвитку відповідно впливає на рівень подальшого виконавського зростання.

Зважаючи на вищеозначене, метою статті є з'ясування сутності сучасних принципів формування виконавської техніки піаніста для усвідомленого вибору викладачем інструментального класу методів розвитку техніки гри.

Для реалізації мети нами були поставлені такі завдання:

- обґрунтувати пріоритетність спрямування свідомості в процесі формування різних прийомів гри;
- з'ясувати зміст суттєвих особливостей тих інструментально-виконавських навичок, що є найбільш придатними до варіативного застосування в інтерпретації музичних творів;

- визначити зміст навчального матеріалу, на базі якого здійснюватиметься формування техніки інструменталіста.

Виклад основного матеріалу. Вибір оптимальних методів розвитку техніки виконавця посилює значення вивчення різноманітних інструментально-педагогічних напрямів, кожен з яких має не лише своє раціональне зерно, а й корисний для практичного застосування досвід.

Погляди на розвиток техніки гри, зокрема й на фортепіано, обумовлювалися особливостями механіки нового, порівнюючи зі старовинними клавірами, інструмента, уявленнями про особливості напрацювання прийомів гри, фактурними завданнями фортепіанної літератури. Так, притаманні для клавірної доби вимоги щодо легкості, швидкості та точності пальцевих рухів доповнювалися в процесі утвердження нового типу клавірних інструментів (фортепіано) розробкою доцільних для його механіки виконавських навичок. Означений інструмент клавірно-струнної групи допоміг виконавцям суттєво змінити якість та силу звука передусім унаслідок особливостей натискання клавіш. Якщо на клавірді та клавесині різноманітність тембрового і динамічного звучання досягалася насамперед завдяки механічним пристроям інструментів – збільшенню кількості клавіатур (що давало змогу чергувати тихіші епізоди з голоснішими або зіставляти динаміку гри двома руками на різних мануалах), струн, то на фортепіано при нюансуванні доводилося долати більший спротив клавіш.

Це вимагало пошуку нових прийомів гри, розробкою яких займалися в першій половині XIX ст. представники так званої «старої» або традиційної школи (М. Клементі, Л. Адам, Й. Гуммель, Ф. Калькбреннер, К. Черні, С. Тальберг, Дж. Фільд та ін.).

Суть удосконалення виконавських навичок у вищеозначеній школі зводилася до виховання не лише спритності, точності, а й сили та самостійності «ізолюваних» пальців. Так, Й. Гуммель пропонував застосовувати в навчанні серію вправ для розвитку сили та незалежності пальців, коли рука є нерухомою. Такі погляди стосувалися насамперед «методу розучування» і відрізнялися від поглядів щодо використання під час гри руки [3, с. 229]. С. Тальберг зі свого боку вказував на те, що «...звільнення від будь-якого напруження – одна з найважливіших умов для досягнення повноти звучання, красивого та різноманітного звуку. Отже, необхідно, щоб у передпліччі, зап'ясті та пальцях було стільки ж гнучкості та рухливості, як у голосі майстерного співака» [1, с. 127].

Суперечливість такої позиції, очевидно, можна пояснити пануючим на той час переконанням, що «... рухова тренованість локалізувалася в периферичному скелетно-руховому апараті. Унаслідок такого погляду педагоги мистецтва звертали увагу насамперед на тренування периферичного м'язово-зв'язкового апарату» [4, с. 226]. Уявлення про периферичну локалізацію піаністичних навичок спричинювало в тогочасній педагогіці тенденцію до розмежування у формуванні рухової культури виконавця та його художнього мислення. Зразком механічного тренування ігрового апарату за інструментом може бути методична порада Ф. Калькбреннера: «...грати доти, доки пальці отримуватимуть свою щоденну «поживу»» [1, с. 91].

Поглибленню означеної тенденції сприяв і вплив інструментального навчання початку XIX століття на виховання виконавця-віртуоза, що відповідало вимогам пануючого на той час у концертній естраді «блискучого стилю». Прагнення молодих музикантів досягнути вершин цього мистецтва та здобути визнання публіки спонукало їх до багатогодинних виснажливих тренувань, а також використання модних на той час «штучних» пристроїв для гімнастичної розробки піаністичного апарату на зразок «дактиліона» А. Герца або «хірогімнаста» К. Мартіна. Критичні зауваження щодо механічності надто тривалих занять були досить поодинокими (Л. Адам, Й. Гуммель).

Нова романтична фортепіанна література, зокрема твори Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, висувала до піаністів нові виконавські вимоги, що відзначалися значною природністю рухів. Однак багатьом піаністам, вихованих на традиційних методах, опанувати непрості технічні завдання цього стилю не вдавалося. При цьому причину виникнення означеної проблеми вбачали в несумлінності виконавців. Водночас посилені тренування призводили до сумних наслідків: наприкінці століття професійні захворювання рук набули масового поширення.

Реакцією фортепіанної педагогіки на подібні негативні процеси стало зародження у другій половині XIX ст. нового напрямку, мета якого полягала в протиставленні емпіричним методам «старої» школи науково обґрунтованих, обумовлених усебічним вивченням процесу гри на фортепіано. Музичні педагоги й теоретики піанізму (Л. Демпе, Р. Брейтгаупт, Ф. Штейнгаузен та ін.), шукаючи шляхи раціоналізації способів піаністичної роботи,

звертаються до природничих наук, зокрема анатомії та фізіології людини. Вони прагнуть знайти найдосконаліші форми ігрових рухів, що дали б змогу полегшити процес виконання, а як наслідок – вирішити проблему багатогодинних виснажливих тренувань.

На противагу догматичним обмеженням традиційної педагогіки у формуванні виконавських прийомів анатома-фізіологи звертають увагу піаністів на природність та взаємодію під час гри всіх частин руки. На їх переконання, кращою формою фортепіанної техніки є та, у процесі якої активна діяльність передається групам м'язів, які за своєю силою здатні відтворити певний рух із більшою легкістю та меншою втомою [5, с. 27].

Розглядаючи виконавські рухи з погляду економічного використання м'язової енергії, Р. Брейтгаупт пропонує ідею «вагової» гри, що стає «революцією» у фортепіанній педагогіці. Одночасно із руховими прийомами значно розширюються і виконавські можливості піаніста: «Ізолювані рухи пальців змінилися природним використанням всієї руки, що допомагає слабким пальцям зрівнятися за силою з усіма іншими її складовими. Новий метод допомагає руці та пальцям швидко пристосовуватися до клавіатури відповідно до музичної фрази або технічної фігури. Ваговий метод покращує витримку виконавця, сприяє досконалості legato та звука, надає фразуванню природності та наочності» [13, с. 24].

Принципово нове формування виконавських прийомів сприяло появі розкутості, свободи піаністичного апарату та ігрових дій. Однак, як стверджує С. Вартанов, результати, отримані внаслідок анатомо-фізіологічного аналізу виконавських рухів (звичай позитивні), були абстраговані від самої музики [7, с. 26]. Фактично м'язовий апарат (його будова та функціонування) вважався єдиною характеристикою «правильної» форми руху. Звичайно, зв'язок між особливостями звукового завдання та формою руху визнавався, але прагнення встановити «еталонні» вказівки щодо раціональної форми відповідних виконавських дій свідчить про недооцінку анатома-фізіологами неабиякого впливу музично-слухових уявлень на техніку гри.

Представники анатома-фізіологічного напрямку звертали увагу піаністів на доцільність аналізу власних виконавських рухів, спостереження за ними під час гри, що закономірно призводило до порушення координації м'язової роботи, а отже, – відволікало свідомість музикантів від вирішення інтерпретаторських завдань. Одностороннє сприйняття роботи над технікою як пошук «правильної» форми прийомів гри викликало в прихильників цієї школи абсолютизацію «політно-розмахової» та «обертової» форм рухів і недооцінювання ролі пальцевої техніки [11, с. 32].

Водночас надзвичайно важливим досягненням теоретиків нового напрямку було те, що вони вперше в інструментальній педагогіці звернули увагу на роль свідомості в оволодінні технічною майстерністю. Традиційному розумінню виховання навичок гри на інструменті шляхом посиленого фізичного тренування виконавського апарату анатома-фізіологи протиставили аналітичну роботу: «Незначна зміна в мозку, – стверджував Ф. Штейнгаузен, – має набагато важливіше значення, ніж неабияке збільшення м'язів. У грі на фортепіано початківцеві не допоможуть сумлінні фізичні тренування м'язів: він повинен навчитися працювати розумово.

Незважаючи на те, що початківець, на відміну від майстерного піаніста, може мати сильніші м'язи, однак йому ще не притаманні «ланцюжок нервових шляхів» у мозку, психічне володіння технікою, накопичений у центральній нервовій системі психофізичний досвід та набутий розумовою діяльністю автоматизм» [11, с. 37-38]. Отже, німецький теоретик наголошує, що розвиток навичок гри – це не стільки фізичний, скільки психічний процес. Однак варто зазначити, що в означеній школі функції свідомості піаніста розглядалися поза образно-символічним та стильовим контекстом виконання музичного твору. Розумова робота інструменталіста спрямовувалася насамперед на визначення та напрацювання фізіологічно доцільних рухових прийомів.

Оптимізувати процес оволодіння навичками гри, скеровуючи при цьому увагу виконавців саме на втілення яскравих музично-слухових уявлень, прагнули представники психотехнічного напрямку, який сформувався на початку XX століття. «Досягніть того, щоб уявна звукова картина стала чіткою, а пальці повинні та будуть їй підкорятися», – радив І. Гофман [10, с. 58]. Засновниками нової школи та прихильниками її ідей були такі видатні педагоги і виконавці, як І. Гофман, Ф. Бузоні, В. Бардас, К. Леймер, М. Варро, К. Мартінсен та ін. Головним завданням виховання виконавця в цій школі стає розвиток його музично-образного мислення, музичних здібностей, емоційності. Щодо інтерпретації, то основна увага спрямовувалася на глибоке осягнення та донесення ідей твору, а доцільність ігрових рухів визначалася з огляду на досягнення звукового результату.

Відтепер суть роботи над технікою зводилася до налагодження слухо-рухових зв'язків, зокрема до узгодження уявлення (звукового образу) із дійсним відтворенням (реальним звучанням). Таке узгодження буде доречним доти, доки при кожному русі, що більш-менш наближує до поставленої мети, не утворюватиметься легко вгадуване м'язове відчуття і між звуковим образом та означеним відчуттям не буде досягнуто тісного зв'язку. Надалі лише одного уявлення про звук буде достатньо, аби виникло відповідне м'язове відчуття» [2, с. 53]. Подібні думки психотехніків свідчать про їх віру в прямий зв'язок слухової сфери та моторики виконавця, у те, що процес зародження його рухових прийомів відбувається підсвідомо, за допомогою втілення звукового образу.

У середині XX століття з'являється значна кількість методичних праць (Л. Баренбойма, С. Савшинського, Я. Мільштейна, Г. Нейгауза, С. Фейнберга та ін.), в яких питання гри на інструменті не обґрунтовувалися на основі наукових даних та не розроблялися універсальні прийоми гри. Проте в цих працях були представлені й аналізувалися творчі педагогічні принципи видатних педагогів (композиторів, виконавців), зокрема питання методики виховання інструменталіста, його технічної майстерності висвітлювалися відповідно до контексту стилю та характеру музичних творів.

У вітчизняній інструментально-методичній думці цього періоду був поширений усталений погляд на виконавські прийоми як на органічний зв'язок техніки гри та художніх прагнень інструменталіста. Орієнтація на глибоке й достовірне передання композиторського задуму призвело до усвідомлення необхідності використання у ході гри найрізноманітніших виконавських прийомів (залежних від музичних завдань) та відповідно до зміни безпосередньої участі різних частин руки у процесі гри.

Останні десятиріччя XX століття відзначилися інтенсивним розвитком теорії виконавства у зв'язку з неабиякими досягненнями у галузі фізіології, психології та психофізіології. Початком цього процесу стало звернення у 80-х роках лєнінградського дослідника О. Шульпякова [15] до наукової спадщини видатного фізіолога М. Бернштейна. На основі теорії останнього про вплив центральної нервової системи на процес побудови рухів О. Шульпяков розглядає закономірності взаємовідношення психічної та фізичної сфер у творчості виконавця, визначає роль свідомості у формуванні прийомів гри. Учений зауважує, що в процесі музично-виконавського пошуку слухові та моторні компоненти зазвичай взаємодіють на ірраціональній основі, оскільки «між м'язовим напруженням та кінцевим рухом немає і не може бути однозначної залежності» [4, с. 35]. Вищі рівні центральної нервової системи, тобто ті, що впливають на координацію рухових процесів за допомогою слухових відчуттів, одночасно впливають і на їх характер, виявляючи при цьому індиферентність до рухового складу прийомів гри. Підпорядковані рівні центральної нервової системи без втручання свідомості не здатні створити ґрунтовної бази для складних виконавських рухів. У зв'язку з цим, формуючись унаслідок взаємодії слухових уявлень з індивідуальним ігровим апаратом виконавця, прийоми гри можуть набувати форми, яка не найкращим чином (із погляду фізичної зручності) відповідатиме поставленим музичним завданням. Таким чином, аби встановити оптимальну відповідність між руховим засобом і художньою метою, виконавська техніка потребує додаткового свідомого корегування.

Сучасна методична думка визначає принципові напрями формування техніки виконавця, що в широкому розумінні розглядається як система психомоторних навичок, спрямована на художньо-повноцінне втілення музичного твору за допомогою інструмента. Згідно з поглядами психотехніків пріоритетним завданням щодо напрацювання виконавських прийомів є **створення яскравих музично-слухових уявлень та підпорядкування моторики музично-художнім цілям**. Зважаючи на останні дослідження психофізіології та прогресивні пошуки анатома-фізіологів, **процес удосконалення виконавських прийомів повинен підпорядковуватися не лише смислової лінії, а й суто руховій**. Сучасна педагогіка не заперечує поглядів традиційної школи щодо **необхідності розвитку фізичних якостей ігрового апарату**, однак при цьому не підтримує суто механічних тренувань та наполягає на **постійному вдосконаленні процесів автоматизації ігрових рухів** як принципової організації вправи [14]. Щодо розвитку фізичних якостей ігрового апарату розширюються вимоги до принципів організації ігрових рухів, що передбачають: активність пальців при пластичності рухів руки; зв'язок та взаємодію всіх ланок виконавського апарату, вміле чергування його м'язових напружень і розслаблень; доцільність та економію рухів.

У визначенні оптимальних підходів до процесу напрацювання прийомів гри неабияку допомогу надають досягнення у психофізіології [8] щодо принципів рухової активності людини. Розуміння того, як відбувається певна цілеспрямована діяльність, сприяє ефективному напрацюванню не лише певного виконавського прийому, а й розвитку техніки гри загалом.

У дослідженнях, де обґрунтовуються проблеми руху (П. Анохін, М. Бернштейн, Н. Гордєєва, В. Зінченко, Л. Чхайдзе та ін.), зазначається, що в момент появи спрямованої на досягнення певної мети дії в мозку формується «образ передбачуваного майбутнього» (далі – образ дії). Вищі рівні центральної нервової системи відповідають за досягнення цієї мети (в інструментальному мистецтві – досягнення звукового результату) та руховий склад необхідних прийомів гри. Як уже зазначалося вище, при побудові руху у свідомості виникає його так званий вищий регулятор – слуховий образ. Водночас при впорядкуванні способів його виконавського втілення (ігрових рухів) відбір технічних прийомів здійснюється під впливом «замкнутого кола» управління: передача через органи відчуттів сигналів про хід виконання дії. Ці сигнали зіставляються з образом дії (музично-слуховим уявленням) і закріплюються за руховими імпульсами (зважаючи на умови їх відповідності звуковому завданню) або ж гальмуються як такі, що не відповідають їм. Таким чином, поступово формується сенсомоторна система, в якій точно скоординовано сенсорні корекції різноманітних елементів рухової активності. Унаслідок ірраціональної взаємодії слухових та моторних компонентів імовірніше можуть закріпитися рухи, що призвели до бажаного звучання, проте не стали найоптимальнішими з погляду фізичної зручності. У зв'язку з цим у процесі формування інструментально-виконавських навичок необхідне досягнення не лише якомога чіткішого *слухового образу*, а й *образу зручних цілеспрямованих виконавських рухів*.

Ефективному пошуку оптимальних прийомів гри сприяє також знання такої властивості сформованого сенсомоторного образу, що виявляється у придатності цього образу для регуляції нових дій. Він може виконувати роль ефективного регулятора щодо того чи іншого класу рухів, обсяг яких, звичайно, є обмеженим, адже певний образ не завжди доречний для конкретних життєвих випадків, але сформований одного разу він виявляється інваріантним стосовно певних виконуваних дій.

У зв'язку з вищеозначеним при напрацюванні фізично зручних виконавських прийомів варто зважати на *руховий досвід* учня із різних сфер його життя. Рухи, що суттєво відрізнятимуться за своїми зовнішніми проявами, можуть бути подібними за основними характеристиками отриманих через органи відчуттів сигналів (сенсорних) про хід виконання дії. Подібність сенсорних корекцій властива, наприклад, таким діям, як удар кінчиками пальців по м'ячу чи репетиція на фортепіано інтервалів або акордів штрихом *staccato*. В основу цих рухів покладено використання інерційних ударів руки. Така ж подібність рухових корекцій – зберігання рівноваги на хиткій опорі – простежується і в таких різних за своєю суттю діях, як катання на ковзанах, керування велосипедом, ходіння по канату тощо. Випробовуючи різноманітні варіанти виконавських дій, варто використовувати досвід найбільш характерних при цьому рухів, що полегшують процес гри. Наприклад, якщо говорити про організацію пальцевих рухів на фортепіано, В. Петрушин [12] пропонує застосовувати природний та звичний для людини рух пальця «у долоню» або «на себе» (зрозуміло, за необхідності досягнення тембрової різноманітності використовуватимуться й інші прийоми пальцевих рухів).

Інваріантність інтегрального образу діяльності щодо певної множини виконуваних рухів дає змогу, окрім оптимального напрацювання окремого виконавського прийому, ефективно впливати на розвиток техніки гри загалом. Розуміння можливості застосування фонових корекцій напрацьованого прийому гри в наступному виконавському завданні спонукає до визначення тих характеристик виконавської техніки, що завжди виявлятимуться в процесі гри.

Історико-теоретичний аналіз становлення методики інструментального навчання доводить пріоритетність звукового виховання в інструментальному класі, однак не ізольовано, а в поєднанні рухо-моторного втілення внутрішньо-слухових уявлень музиканта із корегуючою слуховою роботою виконавця (С. Савшинський, Г. Нейгауз, Л. Баренбойм, І. Браудо, Є. Тімакін, В. Сраджев, О. Шульпяков, Я. Мільштейн, А. Малінковська, О. Ніколаєв, В. Чинаєва, І. Розанов, Н. Кашкадамова).

Інструментально-виконавське інтонування піаніста в сучасній вітчизняній методичній думці [8, с. 73] умовно виокремлюють у два способи гри: компактний та пластичний. Якщо компактному способу гри притаманна наявність економних рухів, уникання переміщень ліктя, бокових рухів кисті та значних рухів корпусу, то пластичному властиві безперервна рухливість кисті, рухи ліктів та корпусу. Водночас техніка звукотворення може типологізуватися на рівні окремих прийомів гри, в яких поєднано артикуляцію, динаміку, агогіку та тембр. Ці прийоми відповідають мобільним ознакам нотного тексту (штрихи, динамічні й агогічні вказівки, педалізація) та разом зі стабільними ознаками музичного твору (музичний тематизм, музична мова, музична форма) становлять структуру музичного стилю. Тому, з огляду на органічний зв'язок усіх стильових елементів, узагальнення щодо прийомів звуковидобування мають стосуватися історично усталених особливостей інструментального інтонування, тобто характерних ознак певного музично-стильового середовища.

Висновки. Усвідомлене засвоєння взаємопов'язаних та взаємозалежних компонентів *прийомів стилевідповідного звуковидобування* сприятиме прискоренню процесу подальшого втілення конкретних інтерпретаційних рішень, оскільки, по-перше, завдяки відносній «другорядності» таких стильових компонентів, як, наприклад, способи звуковидобування, збільшується їх «універсальність» та придатність до варіативного застосування в контексті певного музичного твору, а, по-друге, усвідомлений пошук зв'язку між звуковим завданням та цілеспрямованим виконавським прийомом і, як наслідок – доцільним (з погляду фізичної зручності) типом туше, позитивно впливатиме як на якість звучання, так і на рівень володіння так званою «руховою технікою».

Конкретизація методів опанування навичками стилевідповідного звуковидобування зумовлюватиметься змістом роботи в тому чи іншому інструментальному класі: читання з аркуша, ескізне опрацювання якомога більшої кількості музичних творів, детальне вивчення творів навчальної програми зі зверненням до багатьох аналогій та порівнянь тощо. У будь-якому випадку технічна підготовка учня інструментального класу в означеному напрямі відбуватиметься як безпосередньо в процесі вивчення музичних творів, так і під впливом спеціально написаного інструктивного матеріалу (етюдів, гам, вправ).

Для того, щоб технічна підготовка учня у ході роботи над музичним твором була для нього не лише цікавою, а й максимально корисною, під час опанування інструктивним матеріалом бажано урізноманітнювати звукові завдання, наприклад, у гамах звертатися до різних штрихів, динаміки, стилістично обумовлених піаністичних прийомів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики: хрестоматия / А. Д. Алексеев. – К. : Музична Україна, 1974. – 163 с.
2. Бардас В. Психология техники игры на фортепиано / В. Бардас. – М., 1928. – 113 с.
3. Баренбойм Л. А. За полвека: очерки, статьи, материалы / Л. А. Баренбойм. – Л. : Сов. композитор, 1989. – 365 с.
4. Бернштейн Н. А. Биомеханика и физиология движений: избранные психологические труды / Н. А. Бернштейн. – Москва = Воронеж, 1977. – 604 с.
5. Брейтгаупт Р. М. Естественная фортепианная техника. Учение о движении / Р. М. Брейтгаупт. – М. : МОНО, 1927. – 105 с.
6. Буцяк В. І. Розвиток фортепіанної техніки на початковому етапі навчання : навчально-методичний посіб. / В. І. Буцяк, Н. С. Турко. – Рівне : РДГУ, 2017. – 56 с.

7. Вартанов С. Аппликатура, движение и позиция в фортепианной игре / С. Вартанов // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. – М. : ГМПИ, 1976. – Вып. 24. – С. 23–67.

8. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано : підручник / Т. П. Воробкевич. – Львів : ЛДМА, 2001. – 224 с.

9. Гордеева Н. Д. Функциональная структура действия / Н. Д. Гордеева, В. П. Зинченко. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 208 с.

10. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М. : Музгиз, 1961. – 224 с.

11. Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи / Г. М. Коган. – М. : Сов. композитор, 1968. – 462 с.

12. Петрушин В. И. Музыкальная психология : учеб. пособие / В. И. Петрушин. – М. : Гуманит. изд. центр «ВЛАДОС», 1997. – 384 с.

13. Стоянов А. Искусство пианизма / А. Стоянов. – М. : Музгиз, 1958. – 147 с.

14. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.

15. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О. Ф. Шульпяков. – Л. : Музыка, 1986. – 124 с.

Дата надходження до редакції: 27.06.2018 р.