

**«ПРЕЗРЕННЫЙ МЕТРОНОМ» И ТЕМПЫ ИСПОЛНЕНИЯ:
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Ивонина Людмила Фёдоровна
профессор
ФГБОУ ВО «Пермский государственный
институт культуры»

Аннотация: Автор анализирует вопрос о целесообразности применения метронома в занятиях, а также использования медленных темпов в ходе работы над сложными в техническом отношении эпизодами инструментальных сочинений. В русле методики работы над музыкальным произведением данный вопрос рассматривался ранее, но по-прежнему актуален в виду имеющихся противоречий во взглядах и подходах, которые находят отражение в педагогической практике.

Ключевые слова: инструментальная педагогика, музыкальное исполнительство, методика работы над музыкальным произведением, инструментальная техника.

**«THE DESPICABLE METRONOME» AND THE PERFORMANCE TEMPO:
THE PEDAGOGICAL ASPECT**

Ivonina Lyudmila Fedorovna

Abstract: The author analyzes the question of the efficiency of using the metronome in classes, as well as the use of slow tempos while working on technically difficult episodes of instrumental pieces. This issue has been considered in existing research on the methodology of working on a musical piece, but it is still relevant in view of the existing contradictions in views and approaches that are reflected in pedagogical practice.

Key words: instrumental pedagogy, musical performance, methods of working on a musical composition, instrumental technique.

«Кто долго учит в медленном темпе, тот очень хорошо играет в медленном темпе», – говорил Г. Г. Нейгауз [1, с. 137]. В этом остроумном замечании можно найти достаточно много направлений для творческих дискуссий. Например, что означает понятие «медленный темп» применимо к процессу работы над произведением? Что и сколько нужно учить в медленном темпе? Можно ли обойтись без медленной игры? На все эти вопросы достаточно сложно ответить однозначно, потому что каждый ответ зависит от контекста: очень многое зависит и от исполняемого, и от исполнителя.

Прежде всего, в работе над музыкальным произведением нам необходимо помнить о том, что темп является одним из важнейших средств выразительности. Меняя темп на рабочем этапе изучения произведения, мы естественным образом отступаем от задачи постижения и передачи слушателю «выразительно-смысловой сущности музыки» [2, с. 187].

Глубина эмоционального воздействия ритма, пишет И.А. Лесман, достигается разнообразными методами, но наиболее эффективны верно найденные темпы: «характерный общий темп и определенные его изменения в отдельных разделах формы, вплоть до самых небольших отклонений от основного движения, при которых смысл музыки чувствуется наиболее ярко». Все темповые обозначения, как считает Лесман, конечно, нужно хорошо знать, но они относительно и могут иметь только наводящее, вспомогательное значение. «Играющий должен сам находить художественно оправданное движение музыкальной мысли, исходя из своего понимания содержания, характера и формы произведения, из своего музыкального чувства» [3, с. 77].

Субъективность выбора темпа подтверждает Х. Беккер и отмечает, что «из избранной меры времени вытекает темп движения. На этом зиждется фундамент всего музыкального творчества – ритмическое овладение музыкальным произведением» [4, с. 162].

Наиболее показательным в отношении темпов можно считать подробнейшее исследование, осуществлённое Э. Лайнсдорфом. Трактовка темпов, считает Лайнсдорф, зависит от подхода ко всему сочинению и связана с проблемой их сбалансированности, ибо целое, как правило, состоит из нескольких взаимосотнесённых частей. То есть, при выборе темпа для одной части необходимо учитывать внутренние взаимосвязи её музыки с музыкой других частей и лежащим в основе всего произведения общим композиторским замыслом. При этом, по мнению Лайнсдорфа, «в любом более

или менее продолжительном отрывке есть эпизоды, своим характером недвусмысленно указывающие нам, в каком темпе они прозвучат лучше всего». Таким образом, ключ к решению вопроса о темпах ... следует искать в самой музыке [5, с. 117].

Кроме того, на основе тщательного анализа Э. Лайнсдорф делает вывод о том, что о характере задуманных композитором темпов истинное представление даёт только сравнительный метод. Так, фактические различия в скорости между *andantino* и *allegretto*, *allegro assai* и *presto*, по мнению Лайнсдорфа, невелики. Термины, обозначающие темпы, представляют собой чаще всего «лишь образные ориентирующие выражения» и не обязательно включают в себя указание на скорость движения. И только основательное знакомство со всем творчеством композитора помогает разрешить вопросы, связанные с темпом исполнения [5, с. 144].

Интересные и крайне полезные рассуждения о темпах мы находим и у К. Флеша. Для верного понимания значимости выбора «основного» темпа в той или иной интерпретации исполняемого сочинения Флеш вводит понятие «генерального» темпа: если этот темп неверен, «то музыкальные идеи, заложенные в произведении, не получают своего воплощения... Ведь даже незначительные отклонения в сторону ускорения или замедления темпа порождают различие музыкально-эстетических впечатлений» [6, с. 103].

Необходимо согласиться с тем, что «генеральный темп», установленный для какого-либо произведения, не может быть одинаково приемлем для всех исполнителей. Флеш считает, что «каждый концертирующий музыкант изберёт тот темп, который будет соответствовать сложившемуся в его сознании представлению об исполняемой им музыке», индивидуальным свойствам его темперамента и будет выражаться в «модификациях, обусловленных сиюминутным настроением или техническими факторами» [6, с. 107].

Возникает естественный вопрос: не лучше ли в вопросе определения темпа обратиться к проставленному автором указанию метронома?

Увы, на этот вопрос есть ответ, описанный Б.В. Асафьевым. Он цитирует Н.А. Римского-Корсакова: «Метрономические указания я ставлю для немусыкальных дирижеров, иначе они черт знает что наделают; дирижеру-музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп» [7, с. 299].

По мнению К. Флеша, внимательное отношение к терминам, с помощью которых устанавливается темп произведения, не означает требования

математической точности. Метрономически точная игра, считает Флеш, может быть названа корректной, но слушателю она покажется бездушной, мертвой, механической [6, с. 101].

С другой стороны, «презренный метроном» (выражение Г.Г. Нейгауза) может оказать «некоторую помощь», когда по той или иной причине трудно установить правильный основной темп сочинения в самом начале, ведь ошибочность первоначально взятого темпа, по мнению Нейгауза, иногда «налагает свой отпечаток на все произведение» [8, с. 44].

По мнению педагогов, обращение к метроному целесообразно в двух случаях: 1) проверить ровность исполнения и 2) уловить пожелание композитора в отношении темпа исполнения («Опытный музыкант, опирающийся на подлинные музыкальные принципы, будет руководствоваться своим эстетическим чувством, не теряя в то же время из виду намерений композитора», – писал Л.С. Ауэр [9, с. 163]).

Почему музыканты презирают метроном?

Ответ находим у М.А. Аркадьева: «Почему нельзя по-настоящему играть под метроном? Метроном аметричен. Хотя считается, что метроном – это воплощение метра». Метрика, по мнению Аркадьева, выражена «не в метрономе, а в дирижерском жесте», поэтому он предлагает ввести новый термин – «метрическая агогика» [10]. (Агогика, по определению К. Флеша, – понятие, подразумевающее изменения темпа, обусловленные живым, творческим характером всего исполнительского процесса [6, с. 101]).

С.М. Майкапар считает, что достаточно провести небольшой опыт с точно установленным метрономом, чтобы убедиться в том, что математически точный «бой» метронома не совпадает с живым музыкальным ритмом, художественный ритм лишь базируется на нём [11, с. 26-27]. То есть, метроном не позволяет применять агогические отклонения, вследствие чего игра перестаёт быть художественной.

Не без иронии Э. Лайнсдорф признаётся в том, что в ходе своих многочисленных бесед с профессиональными музыкантами он не раз убеждался, что «почти никто из них не подозревает о существовании метронома»: ссылки на метроном «с подчёркнутым небрежением игнорируются, независимо от того, какому композитору они принадлежат» [5, с. 146].

Метрономические указания, по мнению Флеша, не могут быть приняты «в качестве непреложной истины», в том числе, потому что играть всегда

в одном и том же темпе практически невозможно. «Если во время игры надолго оставить в действии метроном, у играющего появляется ощущение невыносимого гнета», – пишет Флеш. «Ученик, которого трудно было убедить в том, что он затягивает или спешит, вынужден склониться перед неумолимой объективностью механизма. Но подолгу находиться под его контролем – значило бы убить свободное чувство, обрезать крылья вдохновению» [6, с. 105].

При работе над произведением Г.Г. Нейгауз советует «поэкспериментировать» – установить путём отклонений от первоначального темпа «его пределы от самого медленного возможного до самого быстрого» [8, с. 44].

Как известно, Н.А. Гарбузов, кроме зонной природы звуковысотного слуха, обосновал также теорию зонной природы темпа и ритма [12]. Исследуя разные элементы метроритмической стороны исполнения музыки, Гарбузов приходит, в том числе, к следующим выводам:

1) музыкальное произведение воспроизводится в зонном, а не в математически точном темпе;

2) зона темпа, в котором представляется и воспроизводится музыкальное произведение, колеблется в определённых пределах;

3) наиболее широкая зона темпа наблюдается в музыкальных произведениях медленного темпа, наиболее узкая зона – в музыкальных произведениях быстрого темпа;

4) упражняемость оказывает большое влияние на ширину зоны темпа;

5) математически точный темп исполнителю удаётся выработать только в редких случаях, при этом лишь временно [13, с. 162-163].

Чем полезны данные выводы Гарбузова для инструментальной педагогики?

Прежде всего, необходимо задуматься о зоне ученических темпов, в которых целесообразно работать над музыкальным произведением на этапе проработки сложных в техническом отношении эпизодов.

А.В. Гвоздев отмечает, что темп не должен быть слишком медленным. В «рабочем» темпе, по мнению Гвоздева, музыкант «должен быть в состоянии уловить все детали своего исполнения: и достоинства, и, в особенности, недостатки». При этом, отмечает Гвоздев, если ученик «не может сразу справиться со спокойным, но не чрезмерно замедленным темпом, то он просто не вполне подготовлен к работе над данным произведением». Гвоздев цитирует С.И. Кравченко, который, в свою очередь, ссылается на Д.Ф. Ойстраха:

«Превращая presto в adagio, мы получаем другое сочинение. Учить надо “рядом” с настоящим темпом, на один порядок медленнее. Не в медленном, а в замедленном движении, как советовал Д.Ф. Ойстрах» [14, с. 48].

Против слишком медленных темпов высказываются многие. В частности, на струнных инструментах нецелесообразное использование медленных темпов связано со спецификой штрихов, которые в медленном темпе сыграть практически невозможно. Так, физиолог Ф.А. Штейнгаузен довольно категорично утверждает, что «совершенно бессмысленно стараться медленно исполнить движение, которое по самому существу своему является быстрым». Речь идёт в данном случае про скрипичный штрих стаккато, поскольку, по мнению Штейнгаузена, его сущность определяется не столько формой единичного толчка (который действительно можно сыграть медленно), сколько быстрым последованием толчков, характерным для дрожания. Поэтому и напрасны попытки медленного заучивания стаккато; его, считает Штейнгаузен, нужно исполнять «с такой скоростью, которая присуща данному лицу, и постепенно усовершенствовать его» [15, с. 101-102].

М.М. Берлянчик также отмечает, что некоторые виртуозные штрихи, например, бариолаж, требуют достаточно быстрого темпа, исполнение данного штриха в медленном движении, по мнению Берлянчика, неправомерно, ибо в этом случае координационная структура движений становится иной. Общепринятый метод изучения произведений – обязательного медленного освоения элементов игры, по мнению Берлянчика, нуждается «в существенном (но, конечно, разумном) переосмыслении» [16, с. 159].

Необходимо кратко остановиться на термине, который использует Берлянчик – «координационная структура движений». А.Р. Лурия описал процесс, который называют «кинетическая мелодия». Любое действие состоит из цепи последовательно развёртывающихся движений, каждое звено которой после реализации должно быть денервировано (денервация упрощённо – это разобщение связей с нервной системой) с тем, чтобы уступить место следующему звену. На начальных стадиях формирования, по Лурии, эта цепь двигательных звеньев носит развёрнутый характер, а по мере формирования двигательного навыка цепь изолированных импульсов редуцируется (сокращается, упрощается) и сложное движение начинает осуществляться как единая «кинетическая мелодия» [17, с. 82].

Как считает М.С. Старчеус, «музыкальная аналогия здесь неслучайна»: исполнительское действие группирует отдельные тоны в интонации и созвучия, очерчивая одновременно соотношения между ними; в результате слушатель не складывает звуки в группы и структуры, а слышит «музыку» [18, с. 415].

Однако, в составе двигательной мелодии выделяют кинетическую мелодию (как должно выполняться действие) и смысловую мелодию (что надо делать, в какой последовательности и каким способом) [19]. Эффективность выполнения выученных действий, по теории Е.П. Ильина, зависит от соответствия кинетической мелодии (структуры) двигательного действия смысловой мелодии (структуре).

По мнению М.С. Старчеус, смысловая и кинетическая мелодии относительно независимы и в то же время зависимы друг от друга. При исполнении произведения в медленном темпе и быстром темпе кинетическая мелодия разная, а смысловая одна и та же. Поэтому навыки, сформированные в медленном темпе, невозможно механически перенести в быстрый темп [18, с. 416].

Таким образом, опираясь на данную психологическую характеристику процесса, критику чрезмерного применения медленных темпов в педагогической практике можно считать справедливой. Определяя зону допустимых темпов, педагог может показать ученику степень возможного «снижения» темпа в целях прояснения двигательного состава действия или выработки стабильности в игре технических эпизодов. Так, например, И. Галамян рекомендует учить трудные места «в сдержанном темпе, но не слишком медленно» [20].

Согласно точке зрения В.Ю. Григорьева, традиционно рекомендуемая система занятий в медленном темпе, да еще в течение длительного времени приводит к жестким «стереотипам» движения, которые впоследствии становятся определенным тормозом в развитии навыка. Опасность медленного темпа, по Григорьеву, не только в том, что движение приобретает в нём другую структуру, но и в том, что вырабатывается медленная программа действия, и в нужном темпе будет наблюдаться некоторая утяжелённость. Лучшее средство, считает Григорьев, – варьирование границ темпа как в сторону некоторого замедления, так и ускорения, избегая «забалтывания», которое наступает при бездумном многократном повторении. Тогда темп, по мнению Григорьева, попадает в «психологически устойчивое поле» [21, с. 47].

Именно варьирование темпов в рамках определённой зоны, очевидно, приводит к успешному преодолению трудностей и установлению стабильности исполнения. Так, Флеш высказывается уже в пользу медленного темпа, считая, что все технические трудности следует учить медленно. Привычка играть в быстром темпе, как утверждает Флеш, порождает отсутствие контроля, «склонность к неясности, неумению сдерживать себя», – всё это «налагает на исполнение печать неуверенности и крайней сумбурности» [22, с. 200].

Тем не менее, Флеш не считает, что заниматься в медленном темпе «необходимо всегда и при любых обстоятельствах»: медленной игрой можно добиться предельной чистоты интонации (имеется в виду, на скрипке); быстрые же занятия способствуют развитию пальцевой беглости. Преимущественно медленное разучивание, по мнению Флеша, может неблагоприятно отразиться на лёгкости техники. Таким образом, Флеш считает, что существующие упражнения могут быть использованы двояким образом: медленно – как упражнения для интонирования, быстро – как упражнения в беглости [22, с. 138].

Болгарский скрипач Э. Камилларов пишет, что ошибка проучивания трудных эпизодов в медленном темпе состоит в том, что играющий начинает учить данный отрывок «просто медленно», не сопоставляя с нужным быстрым темпом, и длительными повторениями закрепляет те ощущения, которые вызываются в нём медленной игрой. Мало того, что такая медленная игра не подготавливает быстрых движений, но она может стать тормозом для них. Играя медленно, исполнитель рискует выработать совсем не те движения, которые ему понадобятся в быстром темпе. Процесс игры в замедленном темпе (Камилларов подчёркивает: замедленном, а не просто в медленном) должен служить целям подготовки быстрых движений и «нужен главным образом для уточнения каждой мельчайшей детали движений, но он все время должен сопоставляться с быстрым темпом и служить как бы его “замедленным отражением”» [23, с. 61].

Л.С. Гинзбург, посвятивший работе над музыкальным произведением отдельный методический очерк, считает, что вряд ли целесообразно играть в замедленном движении медленные пьесы или медленные части произведения. Кроме того, важным является вопрос выбора аппликатуры и штрихов: нередко при переходе к быстрому темпу выявляется непригодность «намеченных в медленном движении штрихов и пальцев», поскольку быстрый темп исполнения имеет свою специфику и свои закономерности.

Намечая те или иные приёмы в медленном движении, Гинзбург советует проверять их в требуемом темпе и в случае необходимости внести соответствующие изменения. Время от времени также необходимо проверять готовность произведения (или эпизода), исполняя его в быстром темпе, но затем, советует Гинзбург, необходимо вновь возвращаться к замедленному движению [25].

Итак, по мнению педагогов-методистов, занятия в медленном темпе полезны лишь как отдельный приём, когда необходимо как бы «под увеличительным стеклом» просмотреть детали исполнения. Они не должны носить длительный характер, мешать воспроизведению музыки в темпе, близком к настоящему [24, с. 221]. Постоянные медленные занятия, по мнению В.Ю. Григорьева, вызывают излишнее утяжеление технического аппарата, тормозят развитие беглости, ловкости пальцев, штриховой техники, так как приводят к нарушению цельности движения, изменению его формы. Григорьев иллюстрирует это положение, цитируя К.Г. Мостраса, который восклицал: «В классе мы учим студентов спускаться по ступенькам, да еще печатая шаг, а на эстраде им нужно будет съезжать по перилам! Когда же мы их этому научим?» [24, с. 222].

Отдельно необходимо остановиться на вопросе «единого темпа» исполнения на этапе изучения учеником исполняемого произведения. Детально, на наш взгляд, он разработан А.П. Щаповым [26]. Проще всего – пишет Щапов – «требовать, чтобы ученик брал настолько замедленный темп, при котором самые трудные места без особого усилия выходили бы гладко». Однако, бессмысленно требовать, по его мнению, чтобы ученик играл «Итальянскую песенку» Чайковского «в тягуче-медленном темпе только потому, что он еще не успел (и не мог успеть)» выучить такты с шестнадцатыми.

Отталкиваясь от этого очень показательного, на наш взгляд (в контексте реальной практики), примера, А.П. Щапов высказывает следующую точку зрения: «ученик на ранних стадиях работы имеет право – и даже обязан, – играя пьесу подряд, не только брать сниженный темп, но и делать все условные замедления и временные упрощения, которые в данный момент нужны для точной игры». При этом Щапов ссылается на Л.В. Николаева, который рекомендовал на начальных стадиях работы над произведением «делать замедления по всякому поводу».

Допущение замедлений, отмечает далее Щапов, полезнее всего тогда, когда ученик ясно сознаёт, в каких местах он их допускает и, следовательно,

в нужный момент может их без труда снять. Таким образом, Щапов формулирует важную педагогическую установку: «ученик имеет право снижать темп игры» в некоторых эпизодах, если он предупреждает об этом педагога.

«Факт неравномерного распределения технических трудностей», по мнению Щапова, приводит его к выводу, что необходимо использовать в работе два метода: 1) уметь играть крупные куски «со многими замедлениями»; 2) использовать «метод вычленения» трудностей (с последующим воссоединением мелких кусков).

Метод вычленения трудностей, это необходимо признать, используется и в современной педагогике достаточно широко, что подтверждает справедливую оценку его Щаповым как наиболее эффективного метода технической работы [27, с. 112-113]. Данный метод позволяет варьировать темпы исполнения эпизода в рамках той зоны темпов, которые наиболее полезны для овладения конкретными техническими трудностями.

Задача инструментальной педагогики, как бы банально это ни звучало, – дать ученику методы, с помощью которых он в дальнейшем сможет совершенствовать свою игру самостоятельно. Настаивая на медленных темпах в занятиях, не обосновывая их необходимость, не устанавливая допустимых границ замедления, мы порой отучаем ученика от поиска собственных решений, не прививаем навыка наблюдения за своими ощущениями, не стимулируем собственные размышления о зоне возможных решений стоящих перед учеником задач.

Список литературы

1. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада. – Москва: Классика-XXI, 2006: ПИК ВИНТИ. – 151 с.
2. Холопова В. Н. Феномен музыки. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 384 с.
3. Лесман И. А. Очерки по методике игры на скрипке / И. А. Лесман. – М.: Музгиз, 1964. – 272 с.
4. Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели / [Пер. с нем. А. В. Броун, К. Л. Новогрудский; Авт. вступ. статьи и коммент. Б. В. Доброхотов]. – М. : Музыка, 1978. – 288 с.
5. Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации: [Пер. с англ.] / Э. Лайнсдорф. - М.: Музыка, 1988. – 302 с.

6. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика / К. Флеш. – М.: Классика–XXI, 2004. – 304 с.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Редакция и вступительная статья Е. М. Орловой. Л., «Музыка», 1971. – 376 с.
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. – 240 с.
9. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке; Интерпретация произведений скрипичной классики: [Пер. с англ.] / [Общая ред., вступ. статья и коммент. И. Ямпольского]. – Москва: Музыка, 1965. – 272 с.
10. Аркадьев М. А. Метроритм (Екатерина Бирюкова, openspace.ru). URL: <https://www.belcanto.ru/12020228.html>.
11. Майкапар С. М. Ритм: теория и практика развития художественного музыкального ритма. Челябинск: МРІ, 2021. – 376 с.
12. Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма / Н.А. Гарбузов. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1950. – 72 с.
13. Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. Сборник статей / Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. М.: Музыка, 1980. – 303 с.
14. Сафонова Е. Л. Беседы о педагогике и исполнительстве: к обобщению творческого опыта профессоров Московской консерватории / Е. Л. Сафонова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – Вып. 4. – 78 с.
15. Штейнгаузен Ф. А. Физиология ведения смычка: сокращенный перевод с немецкого издания Марка Мейчика. – Москва: Музторг ПТО МОНО, 1930. – 107 с.
16. Берлянчик М. М. Основы воспитания начинающего скрипача: мышление, технология, творчество: учеб. пособие. – СПб. : Лань, 2000. – 256 с.
17. Лурия А. Р. Основы нейропсихологии: учебное пособие для студентов учреждений высшего профессионального образования. – 8-е изд., стер. Москва: Академия, 2013. – 380 с.
18. Старчеус М. С. Слух музыканта / М. С. Старчеус. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. – 640 с.
19. Ильин Е. П. Умения и навыки: нерешённые вопросы // Вопросы психологии, 1986, № 2. С. 138-148.
20. Принципы игры и преподавания на скрипке по системе Ивана Галамяна / ред. К. Векслера; пер. с англ. Г. Лайне. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2015. – 96 с.

21. Григорьев, В. Ю. Методика обучения игре на скрипке / В. Ю. Григорьев. – М.: Классика-XXI, 2006. – 255 с.
22. Флеш К. Искусство скрипичной игры / Вступ. ст., коммент. и доп. К. А. Фортунатова. – М., 1964. – 269 с.
23. Камилларов Е. О технике левой руки скрипача. Л.: Музгиз, 1961. – 64 с.
24. Григорьев В. Ю. Темп в занятиях // Методика обучения игре на скрипке / В. Ю. Григорьев. – М.: Классика-XXI, 2006. – 255 с. С. 221-223.
25. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением: Метод. очерк. Москва: Музгиз, 1953. – 96 с.
26. Шапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники: [Метод. пособие для педагогов муз. вузов] / [Вступ. статья Д. М. Серова]. – Москва: Музыка, 1968. – 248 с.
27. Путь к совершенству: диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике / [идея, концепция, сост., вступ. ст. и коммент. С. М. Стуколкиной]. Санкт-Петербург: Композитор. Санкт-Петербург, 2007. – 388 с.

© Л.Ф. Ивонина