

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ОБЪЕДИНЕНИЯ ПЕДАГОГОВ ФОРТЕПИАНО «ЭПТА»  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ЦЕНТР РАЗВИТИЯ  
ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ  
при поддержке  
Комитета по культуре и туризму Ленинградской области

МУЗЫКА. КУЛЬТУРА. ПЕДАГОГИКА.  
Научные и научно-методические статьи  
Выпуск 7

Санкт-Петербург

2023

УДК 78.05 (063)+[78:37.01]  
ББК 85.310,00я43+85.310,70  
М 86

Издается по решению научно-методического совета  
Санкт-Петербургского отделения  
Объединения педагогов фортепиано «ЭПТА»  
и Санкт-Петербургского центра развития духовной культуры

**Договор с РИНЦ на размещение неперIODических изданий 492-02/2017К**

**Научный руководитель конференции:**

**Щирин Дмитрий Валентинович**  
доктор педагогических наук, профессор,  
заведующий кафедрой фортепиано  
Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
председатель Санкт-Петербургского отделения ОПФ «ЭПТА»

**Рецензенты:**

**Кириченко Полина Владимировна**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
председатель ПЦК «Фортепиано»  
заместитель директора по учебно-воспитательной работе  
Санкт-Петербургское музыкально-педагогическое училище

**Поляков Владимир Викторович**  
заслуженный артист РФ, профессор кафедры специального фортепиано  
Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н.А. Римского-Корсакова

**Музыка. Культура. Педагогика.** : сб. науч. и науч.-метод. ст. / Санкт-Петербург. отделение об-ния педагогов фортепиано «ЭПТА» ; Санкт-Петербург. центр развития духовной культуры. – Санкт-Петербург : Изд-во «НИЦ АРТ», 2023. – 219 с.

**ISBN 978-5-00231-024-1**

УДК 78.05 (063)+[78:37.01]  
ББК 85.310,00я43+85.310,70

В сборник включены статьи по материалам XIV международной научно-практич. конференции «Музыка. Педагогика. Культура» 11-12 ноября 2023 года, освещающие вопросы музыкальной педагогики, формирования и развития культуры в современном обществе. Сборник представляет интерес для преподавателей высших и средних профессиональных учебных заведений, преподавателей ДМШ-ДШИ, специалистов, интересующихся сохранением и развитием современной культуры.

Все материалы приведены в авторской редакции и отображают персональную позицию участника конференции.

**ISBN 978-5-00231-024-1**

© Санкт-Петербургский центр развития  
духовной культуры

## Содержание

Андреева О.В. Процесс поэтапного создания пианистических ощущений.....	5
Афанасьева И.В., Бошарова С.Б., Проскуракова Н.В. «Шаг навстречу». Некоторые аспекты взаимодействия с родителями учащихся ДМШ.....	13
Ван Дунлян. Об особенностях школьного образования в Китае и развитии музыкальных способностей учеников общих школ .....	19
Вэй Пэйяо. О развитии репертуара для игры на двух фортепиано и повышении интереса к нему в Китае .....	24
Корунова П.В. О некоторых трудностях восприятия и исполнения современной академической музыки в классе камерного ансамбля.....	29
Кривобокова А.П. А. Г. Рубинштейн. Соната для альта и фортепиано фа минор, опус 49. Музыкально-теоретический и методико-исполнительский анализ I части для домры альт .....	34
Ларин Е.В. Музыка современных композиторов в классе гитары ДМШ / ДШИ .....	43
Ли Цзячэнь. Формирование исполнительской культуры современного музыканта как педагогическая задача.....	48
Ли Чэн. О некоторых особенностях современного репертуара кларнетиста в вузе.....	52
Ли Ян. «Лебединое озеро» Мэтью Борна: инверсии образов принца и Лебедя. 58	
Линь Цзывэй. Роль фрагментов комических опер Джованни Перголези в развитии сопранового мастерства .....	68
Мельничук В.А. Обработки народных песен в творчестве Л.И.Шимкова .....	73
Миронова Е.Ю. Религиозно-просветительская деятельность в формировании ценностных ориентаций молодёжи (на примере работы церковного хора) .....	79
Насонова С.С. Педагогические аспекты начальных уроков обучения детей младшего возраста на духовых инструментах в детских музыкальных учреждениях.....	85
Опурина Т.Н. Особенности изучения и исполнения фортепианной музыки С.В. Рахманинова в старших классах ДШИ/ДМШ (на примере «Полишинеля» ор.3 № 4).....	94
Осипова Н.Ю. Метод технического и эмоционального синтеза, как важная часть преподавания «Основ импровизации» для начинающих. Описание и обоснование .....	102
Парфенюк С. М. Специфика работы с детьми с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) и детьми-инвалидами по зрению в ДШИ.....	111
Сандовская Г.В. Некоторые особенности музыкальной памяти.....	118
Теряев О.В., Теряева В.Н. О развитии фортепианной техники.....	123

Тянь Ян. Роль “Ombra mai fu” в обучении вокальным навыкам учащихся в музыкально-педагогических университетах КНР .....	129
Ужегова И.В. Урок в музыкальном классе .....	134
Фунтусов В.П. Парадоксы системы Станиславского .....	140
Хань Вэнтун. Триада «равномерность – точность – красота» в концепции обучения игре на скрипке профессора Линь Яоцзи .....	148
Цинь Тяньян. Об оценке уровня музыкальной подготовленности и музыкального восприятия студентов хоровых отделений (кафедр) в КНР .....	155
Чжан Лэлэ. О формировании основ восприятия и интерпретации русской хоровой музыки в педагогическом процессе вуза в Китае .....	162
Чжао Вэньцюань. Художественный мир фортепианных циклов для детей Юрия Фалика .....	168
Чэ Цзысюань. Инновационные педагогические методики в процессе преподавания фортепиано в китайских ВУЗах .....	175
Чэнь Кайлунь. Традиции национальной музыки в китайских фильмах .....	183
Шастина Т.В. Реминисценция в этновокальном образовании .....	188
Шэнь Юйтун. Валторна в Китае: история и современность .....	194
Щирин Д.В. О символизме и колоколах Рахманинова .....	203
Щирин К.Ю. Об образности Рахманинова .....	210
Юй Чхун Хим. О формировании современного полифонического мышления в классе фортепиано педагогического вуза .....	214

## **Опурина Т.Н. Особенности изучения и исполнения фортепианной музыки С.В. Рахманинова в старших классах ДШИ/ДМШ (на примере «Полишинеля» op.3 № 4)**

**Опурина Т.Н.**  
преподаватель,  
СПб ГБУ ДО «Санкт-Петербургская  
детская школа искусств им. С.В. Рахманинова»  
e-mail: [Tamaraopurina@mail.ru](mailto:Tamaraopurina@mail.ru)

*В статье изложены методические приёмы и рекомендации для работы над пьесой С.В. Рахманинова «Полишинель» op.3№4, приводятся высказывания композитора о своих сочинениях, описываются особенности их изучения и исполнения.*

***Ключевые слова:** Рахманинов, фортепианная техника, драматургия, методические рекомендации*

### **Features of studying and performing piano music by S.V. Rachmaninov in the senior classes of the Children's Art School/Children's Music School (using the example of "Polichinelle" op.3 No. 4)**

*The article outlines methodological techniques and recommendations for working on the piece "Polichinelle" op.3№4 by S.V. Rachmaninov, the composer's statements about his compositions are given, the features of their study and performance are described.*

***Key words:** Rachmaninov, piano technique, dramaturgy, methodological recommendations*

«Пьесы-фантазии» op.3 [4, с. 13-22] написаны девятнадцатилетним выпускником Московской консерватории и посвящены А.С. Аренскому, учителю Рахманинова по композиции. Впервые цикл из пяти пьес был исполнен автором 20 сентября 1892 года и с тех пор «Пьесы-фантазии» стали одними из самых исполняемых как в педагогической практике, для учащихся старших классов музыкальных школ, музыкальных средних учебных заведений, так и в концертах сложившихся исполнителей. Эти пьесы являются превосходным высокохудожественным материалом для знакомства с музыкой С. В. Рахманинова как одного из самых ярких представителей романтического направления в музыке XIX – XX вв. с его неповторимой индивидуальностью.

«...Искренность, душевная теплота, нежная грусть и непосредственность дарования – все эти черты (...) всегда привлекали и будут привлекать людей.» [1, с. 46] Эта мысль, высказанная Асафьевым, актуальна и для нынешнего поколения музыкантов. Знакомясь с пьесами цикла ор.3 юные пианисты погружаются в богатый мир рахманиновской музыки, покоряющей своей открытой эмоциональностью и яркой образностью, сочетающей в себе тонкую лирику и трагедийную, драматическую и конфликтную сферу чувств.

Несмотря на то, что пьесы написаны в традиционных жанрах элегии, прелюдии, серенады, их содержание выходит за рамки фортепианной миниатюры, они впечатляют как слушателя, так и исполнителя масштабом мышления, интенсивностью развития и концертной виртуозностью. Сфера действенной мужественности рахманиновских образов нашла воплощение в четвёртой пьесе цикла – «Полишинель». Возможно, идея создания пьесы была подсказана Рахманинову А. Аренским, который в 1892 году написал сюиту «Силуэты» для двух фортепиано, третья пьеса из которой называется также «Полишинель».

Одной из самых сложных, но необходимых задач для исполнения рахманиновских сочинений является достижение цельности произведений.

Приступая к работе над любой из пяти «Пьес-фантазий» прежде всего необходимо изучить драматургическую концепцию произведения, уяснить его структуру. Об этом важнейшем условии интерпретации, способствующем приданию цельности исполнению, необходимо помнить в работе над «Полишинелем», ор.3 №4.

Тема Полишинеля, театрального персонажа народного французского театра, была популярна на рубеже XIX-XX веков и привлекала внимание художников, поэтов и музыкантов того времени. В своей статье «Музыка должна идти от сердца» композитор писал: «В процессе сочинения мне очень помогают впечатления от только что прочитанного (книги, стихотворения), от прекрасной картины. Иногда я пытаюсь выразить в звуках определённую идею или какую-то историю, не указывая источник моего вдохновения. Но всё это не значит, что я пишу программную музыку. И так как источник моего вдохновения неизвестен другим, публика может слушать мою музыку совершенно независимо от него. (...) Это особенно верно, если иметь в виду небольшие фортепианные пьесы.» [3, с. 147]

Программность «Полишинеля» носит самый обобщённый характер, и не заключается в развитии конкретного сюжета. Скорее, это пьеса-портрет, отражающий две стороны жизни персонажа – внешнюю шутовскую и внутреннюю, неведомую никому, кроме самого Полишинеля.

Идея пьесы основана на контрасте и драматическом взаимодействии двух музыкальных образов – гротескного, шутовского и лирического. Музыка красочна, насыщена ритмической энергией, полнозвучна. Мы находим в этой пьесе типично рахманиновские «колокольные» звучания и его насыщенную, необычайно сочную кантилену, напоминающую живой человеческий голос (средняя часть – *Agitato*).

Первый из трёх разделов пьесы напоминает разворачивающееся театральное действие. Можно представить выход короля или знатного вельможи с обязательным персонажем дворцовых празднеств – шутом, веселящим своими выходками и ужимками толпу придворных. Появлению основной темы первого раздела предшествует призывно звучащий мотив, заставляющий слушателя сосредоточиться и вслед за ним – угловатые неблагозвучные, расходящиеся в противоположные регистры фортепиано пассажи, «скоморошьи бубенцы» (по меткому определению Л. Гаккеля) [2, с. 88]. Во второй раз мотив вступления начинает звучать с третьей доли такта, смещая ритмический рисунок пассажей. Настойчивое трёхкратное утверждение в басовом регистре мотива сменяют праздничные колокола аккордовой мажорной темы, занавес открыт на сцене появляется Полишинель – его тема ритмически повторяет рисунок мажорной темы, но звучит глухо, ворчливо в нижнем регистре фортепиано в миноре. Она постоянно перебивается звонко звучащими аккордами в верхнем регистре. Преобладающим настроением первого раздела пьесы становится настроение праздничного ликования. Мажорная тема заполняет собой все регистры фортепиано, стремительно разрастаясь в яркую кульминацию. Второй период первого раздела полностью повторяет музыкальный материал первого, но динамически и фактурно усилен. Стремительный бег пассажей приостанавливается, шум праздника на время стихает, и звучит мелодия, погружая слушателя в сферу лирических переживаний. Главный персонаж пьесы уже не в толпе и не в шутовском обличье, а наедине со своими размышлениями, мечтами.

Невозможно проявить в полной мере свои исполнительские намерения, если пианист не справляется со скачками, форшлагами, пассажами фортепианной фактуры «Полишинеля», пожалуй, самой трудной и виртуозной пьесы цикла ор.3.

Далее в статье рассматриваются наиболее сложные для неопытных пианистов технические моменты и способы работы над ними.

Мелодия второго раздела по своему образному и интонационному складу напоминает одну из лучших тем Рахманинова – побочную тему из первой части концерта №2 *c-moll*. Широкий разлив мелодии в третьем проведении прерывается дважды мощно звучащим мотивом вступления, на звучности *sfff*

который возвращает появление первоначального образа – маски. В сокращённой репризе минорная тема Полишинеля звучит в аккордовом изложении на *ff*, грозно и мощно. Работу над пассажами во 2 и 3, 3 и 4 тактах, а также аналогичных местах перед репризой следует начинать выучивая последовательность интервалов без форшлагов в партии каждой руки отдельно, причём объединять последовательность интервалов в группы по три (в пределах сначала первой, затем второй октавы). Когда эта часть работы проделана, нужно присоединить форшлаг с аппликатурой верхнего голоса 2-3-4, 2-3-4, 3-4-5, и в левой руке используя симметричную аппликатуру 3-2-1, 3-2-1, 5-4-3. В медленном, а затем и более быстром темпах необходимо контролировать слухом одновременное взятие звуков интервалов после игры форшлагов. В партии правой руки полезно проучивать форшлаг попеременно с нижними и верхними звуками интервалов. В мажорной аккордовой теме (11-15 т.) трудности представляют скачки аккордов мелодии, звучащей в обеих руках, к басовой квинте «ре-ля» в левой руке и к «ля» малой октавы в правой руке и назад. В первом случае не следует торопиться покидать ре-мажорный аккорд мелодии, так как он длится четвертную долю такта и есть достаточно времени, чтобы перенести руку в нижний регистр. В обратном движении от баса к мелодии нужно учить партию каждой руки отдельно, останавливаясь после скачка на первом аккорде темы, а также на каждом звуке аккорда или паре звуков поочерёдно. Это даёт возможность закрепить правильное и точное положение руки и пальцев в аккорде после скачка. Трудным является быстрое чередование *fis-moll*-ных и *D-dur*-ных аккордов в быстром темпе, а также исполнение аккордово изложенной восходящей мелодии. Полезно проучить все движущиеся голоса в аккордах, особенно средние, отдельно, той аппликатурой, которая используется в исполнении аккордов.

Большое внимание стоит уделить ритмической стороне исполнения «Полишинеля». Во вступительном разделе пьесы учащиеся должны точно выдерживать «*соль*» – половинную с точкой в мотиве вступления, обратить внимание нужно и на то, что вторая фраза вступления начинается со слабой доли такта. Повторяющийся мотив вступления в нижнем регистре, благодаря синкопированному ритму, должен игратья дружинисто, с оттяжками.

Колокольная праздничная тема в 11-15 тактах не обязательно исполняется метрично, ровно. Торжественность темы подчеркнёт её неторопливость, затем ускорив движение мелодической фразы к кульминационной точке следует вернуться к первоначальному темпу первых тактов пьесы.

В минорной теме первого раздела «Полишинеля» композитор использует ту же ритмическую формулу, что и в теме колокольных перезвонов. Важно



ощущать как синкопу, так и сильную долю такта, тогда как ученики часто подчёркивают либо сильную долю, либо синкопу, теряя ощущение метра.

В партии левой руки ученики часто пропускают вторую из трёх квинт в начале каждого такта темы, поэтому важно соблюдать штрихи в теме, проставленные автором. Первая восьмая в ритмической формуле отделяется от следующих за ней шестнадцатых нот, которые тяготеют к синкопированной второй доле такта и придают ритмическому рисунку большую упругость, облегчая также и взятие квинты в левой руке.

В быстрых сопоставлениях регистров минорной и мажорной тем нужно избегать суетливости, и перед переносом рук не комкать тему, поспешно её доигрывая. Это наиболее распространённая ошибка в игре учащихся.

В третьем проведении минорной темы трудность представляет переключение с *piano* на *fortissimo*, имеющее эффект внезапности, вторжения другого образа. Для исполнения верхних звуков в аккордовых последовательностях мажорной темы лучше использовать не 4 и 5 пальцы, а 3 и 5, что придаст исполнению большую силу и блеск. Особенно это важно в аккордах 27-30 тактов. Проучивая аккордовые пассажи этих тактов следует разделить трёхоктавный пассаж на три части связывая *legato* верхний звук аккорда и последующего звука со вторым аккордом. Последовательность аккордов *D-dur* и *Fis-dur* при движении вниз сохраняется в обратном порядке. Всё это относится и к партии левой руки.

Четырёхоктавный арпеджированный пассаж шестнадцатых нот в 30–35 тактах очень трудно учить весь целиком, особенно при движении вниз в момент модуляции в *Fis-dur*. Разбив пассаж позиционно нужно закрепить положение руки и пальцев в позиции, поиграв пассаж аккордами, затем начиная соединять сначала две первых позиции, играя шестнадцатыми нотами, затем присоединять к ним третью и четвёртую позиции, стремясь к плавному переходу с пятого на первый палец, не акцентируя каждый раз начало позиции. Учить пассаж нужно соблюдая авторские указания *crescendo* и *diminuendo*, то же относится к исполнению партии левой руки.

В среднем разделе *Agitato* перед исполнителем стоит задача объединения каждого проведения мелодии в единое целое, в то же время нужно найти те особенные нюансы, которые сделают их отличными друг от друга.

Первое проведение мелодии может быть достаточно взволнованным. Несмотря на то, что в нотах автор указывает только форте на протяжении восьми тактов, очевидно, что в секвенционных сдвигах мелодии вниз требуется небольшое *diminuendo*, причём важно точно рассчитать уменьшение звучности в каждом мотиве нисходящих секвенций. В развитии темы Рахманинов здесь использует излюбленный приём мелодических приливов и отливов. В конце

каждого предложения движение мелодии (в 9 и 10 тактах первого предложения и 20 и 21 тактах второго предложения) становится более спокойным, и переход к звучности *piano* сопровождается небольшим *ritenuto*. Во втором предложении *piano* и *ritenuto* могут быть несколько большими, что подготовит неожиданную модуляцию в *F-dur* из основной тональности среднего раздела – *D-dur*.

В двух заключительных тактах каждого предложения замедление темпа должно компенсироваться ускорением. Фактурное изложение темы *Agitato* напоминает изложение среднего раздела прелюдии *cis-moll* с той разницей, что в «Полишинеле» мелодические звуки исполняются первым пальцем правой руки и полностью дублируются в левой руке.

Звуковая дифференциация мелодии и сопровождения в виде арпеджио шестнадцатых и триолей представляют определённую сложность для исполнителей. Мелодия не должна заглушаться пассажами аккомпанемента, все звуки мелодии, особенно при переносах первого пальца с одной позиции на другую должны быть равными по звуку и певучими. Чтобы приучить слух к необходимому качеству звучания, нужно исполнить оба мелодических голоса в правой и левой и левой руках только первым пальцем правой без сопровождения.

Арпеджио сопровождения важно играть ритмически точно там, где чередуются рисунки триолей и четырёх шестнадцатых.

Насыщенность, виолончельность звучания мелодии придаёт как октавное её удвоение так и постоянно звучащее басовое «ре», которое во втором такте раздела и других аналогичных местах должно быть передано правой педалью.

В репризе «Полишинеля» для небольших рук возможно сделать изменение в аккордовом изложении темы – в аккордах, которые играют на третью долю такта пропускать нижний звук в аккорде правой руки.

В последних четырёх тактах пьесы труден скачок на септиму в ломаных октавах мотива *g – fis* в партии левой руки. Целесообразно проучить партию левой руки играя вместо ломаных обычные октавы, затем 1 и 5 пальцами отдельно, а также ломаными октавами с остановкой на первом звуке мотива после скачка на большую септиму вниз. В заключающем пьесу пассаже избежать неточности в игре квартового мотива поможет проучивание этого места на *legato* в разных темпах.

Интересно проследить, что мотив вступительного раздела пронизывает всю музыкальную ткань «Полишинеля», *fis – g* трижды повторяется в минорной теме первого раздела; в связующем эпизоде второго и третьего разделов звучит в динамическом усилении; и в обратном порядке *g – fis* неоднократно звучит в кульминациях первого раздела и заключительных тактах пьесы как бы открывая и заключая музыкальное действие.

Вопросы о применении педали не рассматриваются подробно в этой работе, так как её применение сложно и прихотливо, и во многом зависит от степени подготовленности конкретного исполнителя и качества инструмента, на котором исполняется пьеса.

Рахманинов ни в одном сочинении для фортепиано не пишет педали, хотя известно, что педальность звучания – неотъемлемая и определяющая черта фортепианного рахманиновского стиля. В музыке Рахманинова с её широким мелодическим разливом, мелодическими октавами и аккордами на длительном гармоническом аккомпанементе, мелодически усложнённой фактурой требуется владение всеми видами педали и градациями её нажатия.

Часто не только учащиеся обнаруживают полное непонимание особенностей употребления педали, старательно следя за чистотой гармонического звучания, они «освобождают» музыкальную ткань произведения от басовой окрашенности. Тем же грешат некоторые преподаватели и редакции музыкальных изданий, в частности «Пьес для фортепиано» С. Рахманинова издательства «Музыка», Москва, 1971, редактор Захаров.

В «Полишинеле» встречаются эпизоды, где педаль применяется для усиления эффекта ударности звукоизвлечения – в аккордовых пассажах 27 – 30 т., 34 – 35т. И аналогичных местах репризы, в аккордовом мотиве вступления перед репризой. В пассажах же вступительного раздела и минорной темы «Полишинеля» применять педаль неуместно.

В статье, опубликованной на основе интервью журналу «The Etude» в 1910 г., Рахманинов говорит о десяти признаках прекрасной фортепианной игры: «Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его общую концепцию, необходимо проникнуть в основной замысел композитора, пропустить через свою душу его настроение и мироощущение. Естественно, существуют и чисто технические трудности, которые следует преодолевать постепенно. Но до тех пор, пока ученик не сможет воссоздать основную идею сочинения в более крупных пропорциях, его игра будет напоминать своего рода музыкальную мешанину» [6].

Именно поэтому в данной работе так подробно рассматривается драматургическая концепция, структурные особенности, фактурные, динамические, регистровые решения, передающие замысел композитора.

Неоценимой помощью в работе педагога и ученика над ранними произведениями Рахманинова станет знакомство с вокальной, оперной, симфонической музыкой композитора, а также прослушивание авторских интерпретаций собственных сочинений и записи других известных пианистов.

«Грамзапись для музыканта – бесценное приобретение, сделавшее его искусство вечным» [3, с. 109], пишет сам композитор.

Ранние фортепианные сочинения Рахманинов исполнял в концертах на протяжении всей концертной деятельности, в 1940 г. написана вторая редакция «Мелодии» ор.3, существуют записи всех пяти пьес цикла «Пьесы-фантазии» от 6 марта 1923г. и восстановленная механическая запись 1919 г. [5] Это свидетельство того, что композитор трепетно относился к своим ранним фортепианным сочинениям.

Никто лучше, чем сам Рахманинов не сказал о своих пьесах, подразумевая жанр фортепианной миниатюры в целом: «Небольшое произведение может быть таким же бессмертным шедевром, как любая крупная форма» [3, с. 147].

Личная педагогическая практика автора статьи показывает, что учащиеся, обладающие достаточной пианистической базой с огромным удовольствием, знакомятся с сочинениями Рахманинова, получая мощный стимул в развитии важнейших качеств музыканта – масштабности музыкального мышления, воображения, эмоциональности и виртуозности.

#### **Литература:**

1. Асафьев Б.В. О музыке 20-го века. Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка 1982. – 200 с.
2. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л.Е. Гаккель. – Л., Сов. ком-тор, 1990. – 288 с.
3. Рахманинов С. Музыка должна идти от сердца / Рахманинов С. // Литературное наследие: В 3 тт. Т.1 / Сост., ред., предисл., коммент. и указ. З.А. Апетян. – М.: Советский композитор 1978. – 647 с.
4. Рахманинов С.В. Избранные фортепианные произведения / С.В. Рахманинов. – Л.: Музыка, 1972. – 104 с.
5. Рахманинов С. – С. Рахманинов – Полишинель – исполняет автор // URL: <https://senar.ru/works/rachmaninoff-polichinelle/audio> (дата обращения 15.10.2023)
6. Rachmaninov S.V. Ten Important Attributes Of Beautiful Pianoforte Playing. / S.V. Rachmaninov / The Etude magazine, March, 1910 // URL: <https://etudemagazine.com/etude/1910/03/ten-important-attributes-of-beautiful-pianoforte-playing.html> (дата обращения 18.10.2023)