

Novikov Y.

Dnipropetrowsk Musikakademie nach benannt. M. Glinka (Dnipro, Ukraine)

Genkin A.

Dnipropetrowsk Musikakademie nach benannt. M. Glinka (Dnipro, Ukraine)

KLAVIERTECHNIK ALS MATERIALISIERUNGSWEISE VON BILDNERISCHER SINN IN DER PÄDAGOGISCHEN SCHULE VON C. CZERNY

UDC 432.087.5.071.1
ID ORCID 0000-0003-0230-6380
ID ORCID 0000-0002-7338-3626
DOI 10.33625/2409-2347-2020-1-53-56

Novikov Y., Genkin A. Klaviertechnik als Materialisierungsweise von bildnerischer Sinn in der pädagogischen Schule von C. Czerny. Die im Artikel dargelegten Gedanken über den Pianismus, technische Perfektion, die den großen Meistern der Vergangenheit den Autoren von renommiertesten Klavierschulen eigen waren, am Beispiel der Klavierpädagogik von Carl Czerny überzeugen uns von der Notwendigkeit, die Technik im weitesten Sinne zu definieren, und zwar als bewusste Handlungen des Pianisten – nicht nur kinetische, sondern auch als diejenigen, die die Intelligenz-, Gehör- und Willenskontrolle erfordern, die die Verbindung zwischen der Bewegung und dem Ton, Tempo-Rhythmus, Strichen, Dynamik ermöglichen, deren Gesamtheit als Kern der musikalischen „Sprache“ zu sehen sei. Signifikante sollte die Tatsache, dass die technische Arbeit dient als eine Möglichkeit der Materialisierung Concept Art betrachten. Die Beherrschung komplexer Motor universellen Prinzipien der Aktion wird durch den Einsatz spezieller Lehr-Literatur erreicht. Entwicklungsfragen im Zusammenhang mit Klaviertechnik und Lehr-Literatur, schafft ein breites kognitiven Bereich, wobei sie auch auf einer allgemeineren Ordnung, die in der Zukunft kann seine Ästhetik machen.

Schlüsselwörter: Pianismus, Klavierpädagogik, Virtuosität, spielerisches Können, instruktive Materialien.

Новіков Ю. М., Генкін А. О. Фортепіанна техніка як засіб матеріалізації художнього сенсу в педагогічній школі К. Черні. Наведені в статті судження щодо піанізму, технічної оснащеності музиканта, котрі належать видатним майстрам минулого, творцям авторитетних фортепіанних шкіл на прикладі виконавської педагогіки К. Черні, переконують у необхідності широкого тлумачення техніки як усвідомлених дій піаніста — не лише кінетичних, а й таких, що потребують інтелектуального, слухового, волевого контролю, завдяки яким устанавлюється зв'язок між рухом і звуком, темпоритмом, штрихами, динамікою, сукупність яких можна розглядати як суть музичної «мови». Суттєвим слід вважати той факт, що технічна робота виступає як спосіб матеріалізації художнього замислу. Опанування комплексу рухових принципів універсальної дії досягається за рахунок використання спеціальної інструктивної літератури. Розробка питань, пов'язаних з піаністичною технікою й інструктивною літературою, створює широке пізнавальне поле, включаючи міркування більш загального порядку, котрі в перспективі можуть скласти її естетику.

Ключові слова: піанізм, фортепіанна педагогіка, віртуозність, виконавська майстерність, інструктивні матеріали.

Novikov Yu., Genkin A. Piano technique as a way of materializing the artistic meaning in the pedagogical school of C. Czerny. The following article in judgment on piano, technical equipment musician who owned the outstanding masters of the past, creators avtorytetnyyh piano performing schools on the example of Karl Czerny pedagogy convinced of the need for a broad interpretation of technology as a conscious action pianist – not only kinetic but also those that require intellectual, auditory, volitional control, thanks to whom a connection between movement and sound, tempo-rhythm, strokes, dynamics, the totality of which can be seen as the essence of the musical “language”. Significant should consider the fact that the technical work serves as a way of materializing Concept Art. Mastering complex motor universal principles of action is achieved by using special instructional literature. Development issues related to piano technique and instructional literature, creates a wide cognitive field, including

considerations of a more general order, which in the future can make its aesthetics.

Keywords: pianism, piano pedagogy, virtuosity, mastery, instructional materials.

Problemabriss und Aktualität. Der Weg zum pianistischen Professionalismus mittels der Erreichung der technischen Perfektion – Kunst des Klavierspiels – ist in der Klaviergeschichte eng mit dem Namen Carl Czernys verbunden, dessen instruktive Materialien ihre Bedeutung für die Klavierausbildung auch heute nicht verlieren, wobei seine allgemeinmethodischen Ideen immer noch aktuell bleiben. Dabei wird seine Angehörigkeit zu der „großen“ Kunst nicht immer wahrgenommen, darum bleibt sein Bild des berühmten Pädagogen im Gedächtnis vieler Lerner von Musikschulen und Musikfachschulen eher als Erinnerung an etwas Antimusikalisches, was jegliche Kreativität und Individualität unterdrückt und endlose Langeweile zur Folge hat.

Analyse der letzten Forschungen und Veröffentlichungen. Gerade darüber schreibt G. Roždestvenski in seiner ironischen Weise in einer seiner „Präambeln“ „<...> ich fand heimliche Zufriedenheit im Empfinden totaler kreativer Hilflosigkeit dieses Komponisten-Sadisten, dessen Begabung dafür reichte, nur zwei Etüdenhefte zu schreiben – op. 299 und op. 740“ [5, S. 198 – 199]. Später war er überrascht, als er erfuhr, dass dieser „Autor-Peiniger“ 861 Opus komponiert hat, darunter 156 Klavierwerke für vier Hände. G. Roždestvenski begann das Leben und Schaffen von Carl Czerny zu studieren, und hat viele künstlerische Entdeckungen für sich gemacht. An den umfangreichen Komponistennachlass des berühmten österreichischen (tschechischen) Pädagogen erinnert O. Jatskiv in einem kurzen Artikel anlässlich des 200. Geburtstages von Czerny. ¹ Der Autor nennt eine größere als bei G. Roždestvenski Opusanzahl, die Carl Czerny angehörten (um 1000), sowie verschiedene Genres, in denen er gewirkt hat: Symphonien, Ouvertüren, Messen, instrumentale Kammerwerke, außerdem Klavierbearbeitungen von Oratorien, Kantaten und Symphonien von G. Schütz, G. F. Händel, J. S. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, L. Spohr. Was Czernys vielseitige Begabung angeht, so erwecken besonderes Interesse die von O. Jatskiv erwähnten seine literarischen Versuche – Dramen und Gedichte. Was die Leistungen dieses Pädagogen-Musikers auf dem Gebiet der Methodik betrifft, so

¹ Lebensdaten von Carl Czerny: 1791–1857.

wisse laut dieses Autors die ukrainische Forschung den Inhalt seiner Klavierschule nicht in vollem Umfange zu schätzen, die nicht nur die Motorik, sondern auch das musikalische Gehör, rhythmische Disziplin und Formgefühl zu erziehen pflegte [7].

Das groß angelegte Vorwort von Otto Bibi und Ingrid Fuchs mit dem symptomatischen Titel „Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann“, veröffentlicht auf der Webseite der Zürcher Stadtbibliothek anlässlich der Eröffnung der Ausstellung der Manuskripte aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien 2009, zeigt, dass sich die Vorstellungen von Carl Czerny in Deutschland kaum von den gängigen in der Ukraine unterscheiden. Ähnlich wie G. Rožděstvenski weisen die Autoren auf das mangelnde Wissen von seiner Musik hin, mit Fokussierung nur auf seine technischen Übungen, die sehr ungern gespielt werden. Dennoch ermöglicht die Bekanntschaft mit seinen Werken in anderen Genres die Rolle von Carl Czerny nicht nur in der Pädagogik, sondern auch in der Geschichte des kompositorischen Schaffens besser zu verstehen, wozu die Autorinnen des Vorwortes potentielle BesucherInnen motivieren [8].

Thesendarlegung. Unbestreitbarkeit des Beitrages Czernys zur Musikpädagogik hat folgerichtig die Erforschung seines methodischen Nachlasses in verschiedenen „Geschichten“ bedingt, die den Werdegang und Entwicklung des Klavierspiels und Klavierschulen thematisieren. Mit O. Aliekseev beginnend, wird pädagogische Tätigkeit des berühmten Lehrers gewöhnlich im Kontext der Darstellung von den wichtigsten Etappen der Herausbildung des Pianismus auf dem Wege zu seiner Selbstbestimmung. In der „Geschichte der Klavierkunst“ von O. Aliekseev hat die Beschreibung der methodischen Prinzipien Czernys ihren Platz im Kapitel über die Virtuosen 1830er – 1840er Jahre. Der Moskauer Professor unterteilt sie in Komponisten, die hauptsächlich ihre eigenen Werke gespielt haben, und Interpreten, deren Entstehung durch Differenzierung des Berufes eines Musikers in Komponisten, Spieler und Pädagogen zu erklären sei [1, S. 181]. Mit anderen Worten, geht es um das Entstehen eines neuen Berufes, der die Ausarbeitung und Systematisierung von operativen Einheiten erfordert, deren Ziel es wäre, diesen Beruf als eine eigenständige *Tätigkeit* zu spezifizieren. Nach unserer Meinung hat die Klavierpädagogik, so gesehen, ihren didaktischen Auftrag, die Antwort auf die Frage zu geben, was und wie unterrichtet werden soll, hundertprozentig erfüllt, und nicht nur erfüllt, sondern auch versucht, die praktische Erfahrung des Klavierspiels zusammenzufassen und somit der Ausarbeitung von Prinzipien der Ästhetik und Poetik des Pianismus zu verhelfen. Bei der Auswertung der Methode von Czerny weiß O. Aliekseev ihre fortschrittlichen Eigenschaften zu schätzen, sowohl in Sachen motorisch-plastischer Anpassung (Beteiligung des vollen Gewichtes der Hand durch den inneren unsichtbaren Druck auf die Taste) als auch bezüglich künstlerische Wirkung (Spiel von Übungen mit wunderbarem Ton, in verschiedenen dynamischen Schattierungen und unterschiedlichen Strichen). Der Autor betont, dass die Arbeit an Tonleitern bei Czerny nie zur mechanischen Gymnastik wurde, wie es oft

bei anderen Pädagogen der Fall war. Hier erlauben wir uns einen Hinweis auf die pädagogischen Prinzipien von F. Liszt. J. Mil'štein hat eine interessante Tabelle vorgeschlagen, aus der folgt, dass der berühmte ungarische Musiker als Methodist in vieler Hinsicht wesentliche Abweichungen von seinem renommiertesten Lehrer hat. Dennoch hat er sich gut zur Kenntnis genommen und in der Praxis umgesetzt, wie notwendig das Erlernen von „Basisformeln“ ist. Nachdem er eine davon beherrscht hat, war der Schüler imstande, eine ganze Reihe von Schwierigkeiten zu überwinden. Aber man darf sich ihren Meister erst „nach deren gründlichem und tüchtigem Einstudieren“ nennen, gerade deswegen sollte man diese Übungen stundenlang [3, S. 183]². Liszt sagt leider nicht explizit, wie viele Male, und sein Meister schlägt nur eine optimale Anzahl der Merkmale vor, ohne seine Empfehlungen zu absolutisieren.

Die Verbindung zwischen der Pädagogik Czernys und den Bedürfnissen der ihm zeitgenössischen Konzertpraxis wird von O. Nikolajev akzentuiert. Gesellschaftliche Anerkennung des Klavierspiels als Virtuosenkunst spornte die Musiker an, ihr Können zu vervollkommen, und genau das hat die soziale Nachfrage für Pädagogik determiniert. Wichtig erscheint der vom Verfasser (obwohl sehr kompromissbereit und mit Einschränkungen) geäußerte Gedanke bezüglich der Rolle von Virtuosen bei der Ausarbeitung eines neuen (hier würden wir ein Komma setzen) pianistischen Stils [4, S. 20]. Ähnlich wie O. Aliekseev und sogar mit dem Verweis auf ihn beschreibt O. Nikolajev die innovativen Eigenschaften der Methode Czernys und wie wichtig für den Lehrer die Nuancierung und der Anschlag in der Übungsarbeit waren [4, S. 17].

Detaillierte Charakteristik Czernys als Pädagoge vor dem gründlich erforschten Hintergrund des Werdegangs der Klavierkunst und Didaktik finden wir bei N. Kaškadamova [2]. Sie betont, dass die renommierteste Figur unter den Musikern der ersten Hälfte XIX Jahrhunderts keinesfalls der Komponist-Improvisator oder Virtuose, sondern der Virtuose-Komponist sei, für den gerade das Spiel zum Impuls fürs Komponieren und Einflussfaktor werde. Die Forscherin kommt hier zum wichtigen Schluss: Die Epoche hat nicht nur einen neuen Typ des Pianisten-Virtuosen hervorgebracht, sondern ihn auch zum Vorbild, Objekt des großen Respekts gemacht. Selbst das Wort „Virtuose“ wurde zum Begriff der Freiheit, aktiven Handelns, Mutigkeit bei der Überwindung von Schwierigkeiten, was dem romantischen Konzept der Persönlichkeit entspricht. Virtuosen sind nicht nur ungewöhnliche Persönlichkeiten. N. Kaškadamova nennt noch zwei Kennzeichen, deren Präsenz die hohe Bewertung ihrer Kunst erfordert. Sie wurden zu Trägern eines neuen Berufes, der fachliche Vorbereitung und relevante Methodik erfordert. Somit erschien die Grundlage für die Herausbildung der Klavierpädagogik, die man normalerweise als klassische bezeichnet [2, S. 18]. Andererseits haben sie einen besonderen pianistischen Stil geschaffen, für

² F. Liszt hat von seinem Lehrer außerdem die Haltung zu der Übung als zu einem Musikbestandteil übernommen, und schlug vor, sie mit dynamischen Schattierungen und keinesfalls maschinell zu spielen [3, S. 186].

den sich der zentrale Begriff „Virtuosenspiel“ festgesetzt hat, was noch größeren Wert als das Musikwerk erlangt hat [2, S. 11]. Eine solche Akzentsetzung ermöglicht es uns, vom „puren“ Pianismus als spezifizierte Eigenschaft der pianistischen Spielkunst zu reden. N. Kaškadamova verweist auf den kollektiven Charakter dieses Prozesses: „<...> Clementi hat die Technik der Doppelnoten erarbeitet, Steibelt die des Tremolo, Field – die begleitenden Pedalfigurationen“ [2, S. 13]. Es sei betont, dass der resultierende Figurenkomplex nicht nur eine technologische, sondern auch expressive Bedeutung hat, die Funktion des Trägers des konzeptuellen Sinnes übernimmt und zum Mittel der Realisierung des außermusikalischen Inhaltes wird. Als regelrecht begründet erscheint uns die Behauptung von N. Kaškadamova, dass die neben den spezifischen pianistischen Zielsetzungen gefundenen Verfahren die Grundlage für künstlerische Erfindungen der romantischen Komponisten geschaffen haben [2, S. 13]. Die auf solche Weise gefundenen „Mittel“ waren geeignet, verschiedene „Ziele“ zu erfüllen: das pianistische und das kompositorische. Die hervorragende Rolle C. Czernys in der Geschichte der pianistischen Klavierkultur, und nicht nur der Musikpädagogik ist in diesem Kontext gerade in der Tatsache zu sehen, dass er als einer der ersten die Kammer- und die Konzertspielweise auf einem Instrumenten differenziert hat, die Schlüsseleigenschaften formuliert hat, die der Pianist für den Erfolg beim Publikum haben sollte (wir würden das pianistische Rhetorik nennen); andererseits hat er die Pianisten auf die stilistische Eigenartigkeit der Musik verschiedener Epochen aufmerksam gemacht [2, S. 14 – 16]. Gleichzeitig war er einer der hervorragendsten Vertreter der eigentlich Klavier- und eigentlich Spielpädagogik [2, S. 18].

Einen besonderen Platz in der wenig umfangreichen russisch- bzw. ukrainischsprachigen musikwissenschaftlichen Literatur ein kleineres aber sehr informatives Buch „Carl Czerny und seine Etüden“ von N. Terentjeva ein [6] – die einzige auf dem gesamten postsowjetischen Raum Monografie über den großen Pädagogen-Musiker. Es beinhaltet eine sehr detaillierte biografische Darstellung des großen Meisters; Auslegung seiner pädagogischen Ansichten; Charakteristik seiner Etüden und Übungen – „Enzyklopädien der Klaviertechnik“; Übersicht verschiedener Opus mit dem Ziel, die Lehrenden der heimischen Musikpädagogik darauf aufmerksam zu machen. Bei dem Vergleich der Etüden Czernys einerseits und M. Clementi und I. Moscheles andererseits betont die Verfasserin die Unterschiede in ihren methodischen Zielprinzipien. Während zwei letzteren die allseitige Entwicklung des Schülers anstreben, setzt sich Czerny die Beherrschung der Klaviertechnik zum Ziel. Trotz der anscheinend weiteren Perspektiven der musikalischen Erziehung verglichen mit dem Klavierunterricht (Gegenüberstellung ist charakteristisch für viele Aussagen der Pianisten-Pädagogen des XX. Jahrhunderts). Um die eigentliche Methode Czernys, verankert in Etüden und Übungen, zu verstehen sowie auch die Ursachen der Fehler in seiner Rezeption als gestählten Routinenanhänger, helfen die Ergebnisse der Forschung N. Terentjevas

über den instruktiven Teil seines Nachlasses. Bei der vernünftigen Einsetzung seien Etüden des großen Pädagogen „unerschöpfliche Schatzkammer der pianistischen Fertigkeiten“ [6, S. 49 – 50].

Ergebnisse und Perspektiven der weiteren Forschung. Aktualität und sogar den normativen Charakter der Schlüsselherangehensweise Czernys zu der Ausbildung der Spieler-Virtuosens belegen nicht nur die pädagogische Praxis unserer Zeit, sondern auch das Interesse, das sie bei den modernen Methodisten-Theoretikern hervorrufen. Als Beispiel gilt ein umfangreicher Artikel von Ki Tak Kathrin Wong³, wo sie die Verfahren des Meisters analysiert, die die Körperhaltung und Tastenbetätigung betreffen, hauptsächlich anhand seiner „Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend“ *op.* 500 [9]. Während die Verfasserin solch ein anscheinend engspezialisiertes Problem thematisiert, lehnt sie von den ersten Zeilen die Kritik von Czernys Werken als Fingergymnastik ab. Zum Ziel ihres Artikels hat sie sich gesetzt, Czernys Lehre von Körperhaltung und Tastenbetätigung zu analysieren, bezüglich der „musikalischen Effekten, die man vom Klavierspiel erwartet“. Für Ki Tak Kathrin Wong existiert Czernys Technologie nicht jenseits der Musik oder abgerissen davon, sondern im engen Zusammenhang damit. Sie vergleicht Czernys Werk mit „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ von C.Ph.E. Bach mit „Klavierschule“ von Türk und betont Czernys Sorgfältigkeit in der Ausarbeitung von Regeln für das Sitzen am Klavier: wo man sitzt, Stuhlhöhe, Kopfhaltung, Fußposition, Armstellung, Handposition, wo man die Tasten berührt, Nägellänge usw. Kathrin Wong erklärt Czernys Regeln des Sitzens am Klavier und zeigt ihre Entsprechung den modernen methodischen Ansätzen, mit dem Hinweis auf das Buch „Principles of Piano Technique and Interpretation“ von K. Taylor (1981). Eine wichtige Besonderheit der von ihr zitierten Auszüge aus der „Klavierschule“ Czernys ist die planmäßige Fokussierung jeder These auf das pianistische Ergebnis, Erklärung der Zweckmäßigkeit dieses oder jenes technologischen Tricks für das Erreichen des spielerischen Ergebnisses. Zum Beispiel, dass das Erhalten der absolut geraden Linie von den Fingerknöcheln bis zu dem Handgelenk auf der Armlänge wäre eines der wichtigsten Prinzipien für das schöne Spiel. Oder: Bei dem *marcato* warnt Czerny vor der Gefahr, die aus der inneren Spannung resultiert und sie in ein gewöhnliches Poltern oder Donnern verwandelt, und somit solle man aufpassen, um den guten Ton sogar bei den größten *ff* zu erhalten. Daher sei es kein Wunder, dass Czerny absoluter Gegner der mechanischen Hilfsmittel, denn: ihre lange Benutzung schwächt das Gehirn und Gefühle; Üben mit deren Hilfe erfordert einen zu großen Zeitaufwand; sie sind absolut nicht geeignet zur Erziehung der Liebe zur Kunst bei jungen SchülerInnen und Amateuren;

³ Ki Tak Kathrin Wong beschäftigt sich mit der Ausarbeitung von Lehrplänen in der Bildungsverwaltung in Hong Kong. 2008 hat sie promoviert (PhD in Musikwissenschaft) an der Universität UNSW (Australien). Sie spezialisiert sich auf klavierpädagogik des XIX. Jhs, mit großem Interesse erforscht sie Czernys Nachlass. Ihre Forschungsinteressen umfassen Musikauswertung, Musikgeschichte und musikalische Ausbildung.

sie beschränken zu sehr die Bewegungsfreiheit und machen das Spiel zur automatischen Tätigkeit. Zum Schluss nennt die Autorin die wichtigsten Eigenschaften von Czernys Instruktionen, unter anderem: Verallgemeinerung der Ideen der VorgängerInnen, Nennen von Schlüsselfaktoren der ihm zeitgenössischen Klaviertechnik, Illustrieren der methodischen Regeln durch Begleitübungen, Wirksamkeit in der modernen pädagogischen Praxis.

Literaturverzeichnis:

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства [Text] : учебник : в 3 ч. Ч. 1, 2 / А. Алексеев. — Изд. 2-е, доп. — М. : Музыка, 1988. — 415 с., нот. — ISBN 5-7140-0195-8.
2. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя [Text] : підручник / Н. Кашкадамова. — Тернопіль : Астон, 2006. — 608 с. : ноти.
3. Мильштейн Я. Ф. Лист [Text] : в 2 т. / Я. Мильштейн. — 2-е изд., расшир. и доп. — М. : Музыка, 1970. — Т. 2. — 600 с. : ил. — (Классики мировой музыкальной культуры).
4. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма [Text] : учеб. пособие / А. Николаев. — М. : Музыка, 1980. — 112 с. : нот.
5. Рождественский Г. Преамбулы [Text] : сб. музыкально-публицистических эссе, аннотаций, пояснений к концертам, радиопередачам, грампластинкам / Геннадий Рождественский ; сост. Г. Алфеевская. — М. : Сов. композитор, 1989. — 304 с. : ил. — ISBN 5-85285-018-7.
6. Терентьева Н. А. Карл Черни и его этюды [Text] / Н. А. Терентьева. — Л. : Музыка, 1978. — 56 с. — (В помощь педагогу-музыканту).
7. Яцків О. Черні: знаній і невідомий [Text] / Орест Яцків // Музыка. — 1991. — № 4. — С. 25.
8. Бива О. „Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann“ : Carl Czerny (1791–1857) — Komponist, Pianist und Pädagoge [Text] / Otto Biba, Ingrid Fuchs ; Hrsg : Urs Fischer, Laurenz Lütteken. — [Kassel] : Bärenreiter, 2009. — 145 S. — ISBN 978-3-7618-2162-6.
9. Wong Ki Tak Katherine. The Contribution of Carl Czerny to Piano Pedagogy in the Early Nineteenth Century [Elektronische Ressource] : PhD thesis / Ki Tak Katherine Wong. — University of New South Wales, Sydney, 2008. — Zugriffsmodus : <http://www.dissertation.com/abstracts/1039423> (Datum des Zugriffs auf die Website : 20.09.2019).

Transliterierte Bibliographische Daten:

1. Alekseev, A. (1988). *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [The history of piano art]. (2nd ed.). (In 3 parts, part 1–2). Moscow : Muzyka. (In Russian)
2. Kashkadamova, N. (2006). *Istoriia fortepiannoho mystetstva. XIX storichchia* [The history of piano art. XIX century]. Ternopil : Aston. (In Ukrainian)
3. Milshtein, Ya. (1970). *F. Liszt* [F. Liszt]. (2nd ed.). (Vol. 2). Moscow : Muzyka. (In Russian)
4. Nikolaev, A. (1980). *Ocherki po istorii fortepiannoi pedagogiki i teorii pianizma* [Essays on the history of piano pedagogy and the theory of pianism]. Moscow : Muzyka. (In Russian)
5. Rozhdestvenskii, G. (1989). *Preambuly* [Preambles]. G. Alfeevskaya, ed. Moscow : Sovetskii kompozitor. (In Russian)
6. Terenteva, N. A. (1978). *Carl Czerny i ego etudy* [Carl Czerny and his etudes]. Leningrad : Muzyka. (In Russian)
7. Yatskiv, O. (1991). *Czerny: znanyi i nevidomyi* [Czerny: known and unknown Czerny: known and unknown]. Muzyka, 4, 25. (In Ukrainian)
8. Biba, O. & Fuchs, I. (2009). „*Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann*“ : Carl Czerny (1791–1857) — Komponist, Pianist und Pädagoge. Kassel : Bärenreiter. (In German)
9. Wong, Ki Tak Katherine (2008). *The Contribution of Carl Czerny to Piano Pedagogy in the Early Nineteenth Century* (Doctoral dissertation, The University of New South Wales, Sydney, Australia). Retrieved from <http://www.dissertation.com/abstracts/1039423>.

20.09.2019