

муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская Школа Искусств города Дивногорска»

Методическое сообщение

Педализация как средство выразительности в воспитании образного мышления учащихся в классе фортепиано

Разработчик: Голофаст Наталия Георгиевна,
преподаватель фортепиано
МБУ ДО «ДШИ г. Дивногорска»

Дивногорск 2017

Педализация как средство выразительности в воспитании образного мышления учащихся в классе фортепиано

В фортепианной исполнительской практике огромная роль принадлежит педализации, которая является важнейшим средством выразительности и играет значимую роль в формировании музыкально-художественного образа произведения.

Педаля - ценнейшее, неповторимое достояние фортепиано. Никакой другой инструмент не обладает таким специфическим богатством, подобным педальному звучанию. В педализации проявляется творческое воображение, глубина понимания музыки и богатства звуковой палитры. Только тот, кто обладает настоящим музыкальным вкусом, хорошо знает природу своего инструмента и владеет навыками педализации, сумеет гибко использовать педаль в работе над музыкальным произведением.

Обучение педализации должно быть составной частью всего педагогического процесса и, следовательно, должно непрерывно находиться в поле зрения педагога.

Методика обучения педализации сводится к двум разделам:

1. Овладение приемами и навыками педализации.
2. Воспитание отношения к педализации как творческому процессу, включающему в себя целый комплекс задач.

Уже с первых занятий ученик должен осознать, что педаль является одним из необходимых средств выразительности, что в певучей пьесе нужна иная педализация (скажем, более продолжительная или более «густая»), чем в танцевальной. Эти первоначальные, далеко еще не обобщенные представления впоследствии разовьются в понятия об особенностях звукового облика произведений разных стилей, следовательно, и о различной роли педали в них.

Ребёнок на первых уроках должен с помощью преподавателя учиться слышать фортепианный звук: затихающий и исчезающий, вслушиваться в «жизнь» звука от его возникновения до полного исчезновения, слышать его оттенки.

При нажатии клавиши соответствующий ей молоточек приходит в движение и бьёт по струнам и мы слышим возникновение музыкального звука. Музыкальные звуки, по исследованию учёных, состоят не из одного только слышимого нами тона. Музыкальный звук состоит из основного тона и нескольких призвуков, которые называются обертонами. Отдельно мы не слышим обертонов, но именно они, смешиваясь с основным тоном образуют тембр. Тембр – это то качество звука, по которому мы отличаем звуки

скрипки от звуков кларнета, мужской голос от женского. Итак, закон резонанса действителен не только по отношению к основному тону, но и ко всем его обертонам. «Игра» обертонов придает фортепианной звучности на педали особый, ни с чем не сравнимый характер. «Именно в этом смысле педаль — жизненная влага фортепианного звучания, его дыхание, его душа», — пишет Н.И. Голубовская. Свойство рояля отвечать звучанием освобожденных от демпферов струн на музыкальные и немзыкальные звуки отмечает С. Фейнберг: «Пусть над приоткрытой крышкой рояля (при условии, что нажата правая педаль) будет взята на скрипке любая чистая нота. Рояль откликнется, повторив эту ноту в этом же скрипичном тембре. Эхо рояля может повторить любую гласную букву, любой тембрированный звук».

Педаль, заменяя работу отдельных демпферов полным освобождением всех струн от сурдины, вводит в звучание рояля широкое эхо музыкального простора. Скрытые тембровые перспективы оживают, Амплитуда фортепианной выразительности возводится в новую ступень. У фортепиано есть существенный недостаток, который не преодолён конструкторами до сих пор. Недостаток этот нам уже знаком – неуправляемость звука после нажатия клавиши. Молоточек ударил по струне, а дальше она звучит независимо от музыканта. Один пианист, тонко управляя педалями, заставляет струну и после удара звучать так, как ему хочется, а другой эти тонкости упускает. У первого пианиста продолжения звуков будут богаты разными оттенками, у второго же останутся однообразными. Звук рояля не льется струей, подобно голосу и звуку смычковых и духовых инструментов. Сухой, быстро утрачивает первоначальную силу и гаснет. Ударность звукоизвлечения, снискали роялю пресловутую славу сухости и бездушия. Придание звуку большей полноты, красочности и продолжительности имеет важное значение для достижения большей певучести исполнения и приближения фортепиано к «поющим» инструментам. Нажатие педали вслед за извлечением звука — единственное средство оказать на него воздействие уже после удара молоточка по струне. Это «оживление» фортепианного звука отдаленно напоминает вибрацию при пении и игре на смычковых инструментах.

Известны слова Антона Рубинштейна «...педаль — душа фортепиано». И с этим нельзя не согласиться, если вспомнить о том, какие богатейшие художественные возможности педаль открывает пианисту. Именно поэтому мы с гордостью можем сказать, что педаль — это ценнейшее, неповторимое достояние фортепиано. Ни какой другой инструмент не обладает специфическим богатством, подобным педальному звучанию

О фортепианной педали высказано много мудрых мыслей — от сентенций в форме афоризмов до пространных трудов. Из первых наиболее запоминающиеся принадлежат Антону Рубинштейну: «педаль- душа рояля»,



«хорошая педализация – три четверти хорошей игры на рояле». Или: «Педаль – звуковое облако, и говорить о ней хочется как об облаке: слоистая,



перистая, обволакивающая, нависающая, грозная, плывущая, мрачная, лёгкая, светлая!» А.



фортепиано есть ещё только ему одному неподражаемое небес, луч лунного Бузони А.



Рубинштейн «И у нечто, присущее средство, отображение свете – педаль...» Ф. Гольденвейзер «Педаль – краска, которая обогащает звучность. Педаль перестаёт быть краской, когда нет чередования педальной и беспедальной звучности. Можно привести яркие афоризмы Натана Перельмана: «Не заучивайте педаль, как таблицу умножения».

«Негативный термин "запаздывающая педаль" плох и неточен. Педаль должна быть своевременной» «Не педализируй все».

Разделы, касающиеся педализации, имеются во многих обобщающих работах по проблемам фортепианного исполнительства. Однако ни в одной из этих работ педализация не рассматривается как область, поддающаяся последовательному и систематическому изучению, построенному по принципу: от простого к сложному. Всякий раз произвольно выбираются отдельные моменты или трудные случаи педализации и даются рекомендации, как их разрешить. Редко можно встретить даже простое перечисление тех действий и того эффекта, которые может произвести употребление педали. Педализация выдающихся исполнителей – явление качественно иного порядка по сравнению с педализацией обычных музыкантов. Без искусства педализации нет и быть не может пианиста-художника.

Иосиф Левин в своей книге «Основные принципы игры на фортепиано» так говорит о педали: «Педализация охватывает такую широкую сферу действия, что новичок пользуется педалью наподобие кисти, которой он мог бы раскрасить забор. Педаль требует изучения, дотошного изучения». Вопросы педализации рассматриваются едва ли не в каждой работе о фортепианном исполнительстве. Так, И. Гофман в книге «Фортепианная игра» об употреблении педали пишет: «Остерегайтесь слишком частого, а пуще всего продолжительного употребления педали: это – смертельный враг ясности. Тем не менее, педалью следует пользоваться разумно, ибо если вы приучитесь играть без педали, то эта привычка не педализовать может укорениться, и в один прекрасный день вы будете весьма удивлены, обнаружив, что ваши ноги окажутся помехой для ваших пальцев».

Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» главу о педали о начинает словами: «Писать о педали, не прибегая всё время к живому показу на фортепиано - вещь почти невозможная..» или «Вопросы художественной педали совершенно неотделимы от вопросов звукового образа. Вот почему так несовершенна всякая, хотя бы и утончённая до предела, запись в нотах».

В работе над звуком педагог обращается к музыкальному слуху учащегося, показывая движение или добиваясь ощущения слитности пальцев с клавиатурой, так что при исполнении ученик идет от эмоции к звучанию, уже не думая о движении. Та же направленность нужна и в работе над педализацией: адресоваться к слуху, лишь попутно показывая движение, вызывая ощущение слитности ног с педалью, чтобы в итоге ученик не думал специально о педали. Надо воспитывать мгновенную реакцию ноги на требование слуха: здесь - легато на большом расстоянии, там - органное звучание, в другом месте - цезура. Накапливается такое умение в процессе познания (слухового, художественного) каждого отдельного приема педализации, отдельного случая найденного педального эффекта в пьесе.

Очень важно на ранних этапах обучения выработать привычку постоянного слухового контроля, научить правильным приемам педализации, развить инициативу в поисках звуковых красок с помощью педали, то есть специально заниматься вопросами педализации наряду со всеми основными задачами развития техники исполнительства.

Поэтому именно школа фортепианной педализации, разработанная Самуилом Майкапаром будет ближе к работе в ДШИ. Поможет освоиться с приёмами и основными видами педализации на простом доступном материале. Целостная система развития фортепианной техники, разработанная Самуилом Майкапаром, находит своё воплощение в цикле фортепианных миниатюр «20 педальных прелюдий».

Самуил Майкапар - видный деятель русской музыкальной культуры, ярко проявивший себя как великолепный пианист, талантливый педагог, вдумчивый теоретик – мыслитель и, наконец, как композитор – мастер детской фортепианной миниатюры.

Много внимания Майкапар уделял научно – методической работе. Об этом свидетельствуют серия его докладов «Научная организация труда в области музыкального исполнительства» и учебные пособия – «12 кистевых прелюдий для фортепиано», «Два октавных интермеццо», «Стаккато – прелюдии», «20 педальных прелюдий».

Цикл «20 педальных прелюдий» создан зрелым мастером на склоне лет: это последний крупный методический труд С.Майкапара, написанный в 1937 году, за год до его смерти. Главное достоинство этой работы в проработке

всех трудностей, возникающих по ходу последовательного изучения того или иного вида педализации.

Курс практического и теоретического изучения основных приёмов фортепианной педализации остаётся единственным в этой области. В сущности, это школа фортепианной педализации.

«Двадцать педальных прелюдий» представляют собой лёгкие фортепианные пьески. Они миниатюрны и технически несложны. Рассчитаны на преодоление начальных трудностей пользования педалью и приобретение элементарных навыков педализации на специально созданном художественном материале. В основе их лежит не только задача усвоения навыков пользования педалями в различных случаях, но и воспитание у учащегося соответствующего слухового контроля. Только при таком условии первоначально приобретённые навыки являются предпосылкой художественной педализации в будущем.

С первых занятий ребёнка музыкой опора на слух, которую автор считал необходимой, является главной и при изучении «Педальных прелюдий». Цикл начинается с простейшего вида педализации. Так, первые четыре прелюдии посвящены так называемой ритмической педали, то есть такой педализации, при которой лапка педали нажимается «точно в момент появления педализируемого звука или аккорда».

В следующих прелюдиях (5-9) разрабатываются разные виды так называемой запаздывающей педали. Эти два вида педали – ритмическая и запаздывающая – могут каждая иметь разновидности (например, запаздывающая синкопированная педаль, им посвящены отдельные пьесы. Можно классифицировать и таким образом: № 1 – 17 предусматривают необходимость применения правой педали; № 18 – левой педали; № 19 – 20 – обеих педалей вместе.

«Прелюдии» сопровождаются авторским объяснительным текстом и примечаниями к каждой прелюдии. Примечания объясняют тот или иной характер исполнения педали, а также получаемый в итоге звуковой результат.

Могут встречаться случаи педализации мелодии, не сопровождаемой аккомпанементом (прелюдия 15) или, наоборот, мелодия с аккомпанементом (прелюдия 17). Прелюдия 18 – пьеса уникальная, написанная для того, чтобы изучить действие левой педали. Она должна исполняться на левой педали от начала до конца. Это принципиально не тот случай, когда какую-либо тихую пьесу играют на левой педали только из необходимости добиться тихого звучания. Здесь С. Майкапар преследует достижение специального колорита и тембра.

Начинать обучение педализации необходимо с простейших музыкальных пьес. Однако, если ребенок еще мал ростом и при нормальной посадке ноги его не достают до педали, то лучше на некоторое время воздержаться от ее применения.

Показывая педаль, нет необходимости объяснять ребенку устройство педального механизма, лучше объяснить на более поздней стадии обучения. Гораздо важнее отметить, что звук на педали продолжается и после подъема клавиши (ребенок сразу услышит) и что он делается красивее, гуще.

Рекомендую начинать с приема запаздывающей педали: ученик слушает чистое, обогащенное обертонами звучание, и у него автоматизируется необходимая координация движений (рука - вниз, нога - вверх). Подобно тому, как используются упражнения для овладения первыми навыками звукоизвлечения и преодоления различных технических трудностей, можно применять упражнения и для освоения педализации.

Стоит выбрать такие произведения, в которых педаль встречалась бы лишь в отдельных местах. Это заставит ребенка насторожить свой слух в определенный момент, он услышит появление нового звучания в результате нажима педали и исчезновение его в момент отпускания.

Необходимо сразу требовать от ученика бесшумного нажатия и особенно отпускания педали (не следует говорить «снять педаль» - возникает ассоциация снять ногу с педали, нужно говорить «отпустить педаль», что обеспечивает слитность ноги с педалью) как будто носок приклеился к педали. Надо следить, чтобы ученик накрывал ногой только расширение педальной лапки («головку» педали).

Если в пьесе педализуется заключительный аккорд, следует приучить ребенка не снимать руки с клавиатуры, пока длится аккорд на педали, а педаль и руки снять одновременно, дослушав аккорд до конца. Исполнительское искусство предназначено для слушателей, а у слушателей слуховое впечатление ассоциируется со зрительным. Как только исполнитель снял руки с клавиатуры - создается зрительное впечатление, что исполнение окончено, тогда как звучание долгого заключительного аккорда имеет немаловажное значение для завершения и целостности восприятия. Если в пьесе педаль применяется хотя бы раз, то нога должна находиться на педали с самого начала исполнения. Этим достигается следующее: не приходится искать ногой педаль и создается привычка спокойно держать ногу.

На ранних этапах обучения полезно сравнить звучание пьес без педали и с педалью. В процессе работы ученик прежде выучит нотный текст без педали. Когда же включится педаль, ребенок в своем исполнении услышит новый колоритный звук

На пьесах с такой фактурой, где на педали происходит собирание звуков в один аккорд, ученик услышит, как обогащается гармония благодаря появлению звуков разной громкости, как исчезает прежняя гармония в

момент смены педали. Очень удачным примером может служить пьеса Чайковского П.И. «Болезнь куклы» (Чайковский П.И., «Болезнь куклы») Пример: [1].

В работе над педалью в пьесах с повторяющимися (пульсирующими) аккордами нужно стремиться воспитать в ученике умение непрерывно слушать гармонию и исчезновение прежнего звучания в момент появления нового. В качестве примера возьмем «Пьесу» Телемана Г.Ф. Пример: [2].

Педаль обеспечивает продление звука, поэтому может удержать звучание, когда руки вынуждены отпустить клавиши. Она удерживает гармонию. В этом её первичная функция. Педаль придаёт роялю особую, обволакивающую атмосферу.

В изображении музыкального образа огромную роль играют различные виды педали. А именно в легких, подвижных, танцевальных пьесах, с острым, четким ритмом употребляется прямая педаль. Она подчеркивает сильные доли или создает ритмическую опору фразы. Такая педаль хороша и в штрихом веселую детскую торжественность, решительное начало фразы следует окрасить глубокой и относительно продолжительной педалью («Солдатский марш» Шуман Р. Пример:[3]).

В «Смелом наезднике» при легком стакато в довольно быстром темпе предполагается короткий и не глубокий нажим педали, оттеняющий упругость ритма («Смелый наездник», Шуман Р. Пример: [4]).

Короткая педаль на сильную долю в пьесах танцевального характера дает возможность ученику лучше почувствовать ритм, «педальное дыхание». Это поможет педагогу развить в исполнении ученика черты гибкости и изящества. Возьмем для примера чешскую народную песню «Аннушка». Пример: [5].

В подвижных танцевальных пьесах ученики, чтобы успеть вовремя взять аккорд, нередко берут отдаленный бас коротким звуком, но все - же бас - гармоническая основа -должен полноценно звучать, пока длится педаль. Поэтому и здесь ученику следует контролировать себя слухом, упражняясь останавливаться на педализируемых басах, вслушиваясь в их звучание на педали. Играя в медленном темпе, полезно взять отдаленный бас глубоким звуком и несколько придержать его, а в быстром темпе научиться брать басовый звук чуть тяжелее, чем остальные легкие аккорды партии сопровождения. Прямая педаль возможна только в тех случаях, когда перед нажимом педали или пауза или звук стакато.

Если мелодия начинается с затакта, то педаль надо брать не одновременно со звуком на сильной доле такта, как бы «следом» за звуком так, чтобы педалью не прихватывался последний затактовый звук. Это требует специальной работы и обострения внимания ученика. Следует осваивать этот прием, останавливаясь на сильной доле без нажима педали и слушать, исчезает ли последний затактовый звук; чисто ли звучит интервал

на «раз». Лишь после этого нажать педаль. Полезно также останавливаться, взяв педаль на сильную долю, и слушать все то, что звучит в педали.

Одна из задач педагога заключается в том, чтобы развить в ученике умение слушать и самостоятельно подбирать варианты педализации. Объяснение ошибок даёт ученику основание в дальнейшем попробовать самому разобраться в неточностях, искать и стараться находить гармонически чистое педальное звучание.

Так, в медленных певучих пьесах можно брать педаль на каждый долгий звук мелодии, вслушиваясь в «чистое» звучание, особенно в моменты смены педали. На ранних этапах обучения легкие певучие пьесы следует осваивать сначала без педали, чтобы красивый звук, плавное легато и выразительность фразировки достигались прежде пальцами, а затем начинать работу над педализацией.

Как один из первых шагов можно предложить педализацию кульминационных звуков музыкальных фраз или просто относительно более долгих звуков мелодии. Возьмем для примера «Старинную французскую песенку» Чайковского П.И. (Чайковский П.И. «Старинная французская песенка»). Пример: [6].

В пьесе Чайковского звук «ре» второй октавы на педали окрасит своими обертонами басовый звук «соль» малой октавы и поможет создать непрерывное звучание органного пункта в басу. В произведении Шумана «Первая утрата» педаль на опорные звуки мелодии освобождает струн демпферов, аккордовые звуки гармонии, поддерживающие мелодию, появляются уже при раскрытой педали (это поможет ученику исполнить их очень мягко). В результате мелодический звук обогащается обертонами не сразу, а постепенно, с появлением каждого нового аккордового звука, и это создает впечатление, что мелодический звук словно вибрирует, как на струнном инструменте. Пример: [7].

В пьесе Шумана опасность педальной «грязи» имеется в конце предложения на границе 6-7-8 тактов и в конце периода 14-15-16 тт. В первых фразах от подобной оплошности не возникает грязное звучание, так как затактовый звук «ми» является аккордовым. Но ясность движения мелодического голоса от этого все же пострадает: в каждой новой педали остается звучать затактовое «ми». Это создает впечатление, что мелодия останавливается на этом звуке, тогда как она опускается к звуку «си». Не так ясно прозвучит и нисходящие жалобные интонации («вздохи») на терцию и кварту вниз в последующих тактах. А ведь именно они передают горестное настроение пьесы, душевную боль первой утраты.

Также в качестве примера можно предложить и пьесу Хачатуряна А.И. «Андантино» (Хачатурян А.И., Андантино). Пример: [8]. В этом примере педаль окрашивает обертонами звучание гармонии и мелодии, в начале второй части (т. 9). Легато возможно только с помощью педали, когда первый звук мелодии «до» второй октавы, должен плавно перейти в звук

«соль» вместе с тем правую руку (которая берет то же самое «до»). Повторение одного и того же созвучия в партии сопровождения на педали создает впечатление медленной пульсации, как бы биение в звучании аккорда. Надо избегать резких изменений штриха при чередовании педального и беспедального звучания, поэтому важно, чтобы левая рука исполняла повторяющиеся созвучия возможно более связно, не отрывая рук от клавиш.

На некоторых, даже легких пьесах, роль педали в создании художественного образа настолько велика, что без педали они просто не звучат. Таким примером может служить пьеса Любарского «Песня». В этой пьесе педаль окрашивает и мелодию, и гармонию, оттеняет плавный ритм, создает легато двойных нот. Все проходящие звуки не только могут, но и должны звучать на педали словно «сквозь дымку».

Педаль, как звуковая краска на протяжении всей пьесы, является самостоятельным и очень значительным выразительным средством. Без неё пьеса теряет все свое очарование. Именно педальный колорит создает всю прелесть светлой задумчивости, простоты мелодии построенной из интонаций русской народной песни (Любарский, «Песня»). Пример: [9]. Такие пьесы очень полезны, так как при простой и однотипной технике педализации хорошо вырабатывается (и автоматизируется) координация движения рук и ноги.

Это является основной задачей в развитии первоначальной техники педализации и необходимой основой для дальнейшего развития свободной и импровизированной педализации в различных акустических условиях, которые направляются и координируются только слухом.

Прелестный и разнообразный колорит звучания создается педалью в пьесе Глиэра «В полях». Здесь нет единообразной педализации, как в пьесе Любарского. То педализируется мелодическая фраза, то волна звуков, создающих гармонию, и при этом возникают разные краски: то далекие, то близкие, густые. Это требует постоянной настороженности слуха к изменчивости педальных нюансов. В начале пьесы педаль можно нажать перед звукоизвлечением с тем, чтобы первый аккорд возник уже при поднятых демпферах. (Глиэр Р.М., «В полях»). Пример: [10].

При нажатой педали струны будут резонировать и на очень слабый звук, даже если молоточек лишь чуть - чуть задел струну, поэтому на раскрытой педали пиано прозвучит очень мягко и ни один звук аккорда не пропадет. Этот прием поможет сразу создать образ «далекого» непрерывного звучания пульсирующей гармонии (колеблющийся знойный воздух и дальние горизонты широкого поля). Полнозвучная фраза возникшей песни, льющаяся широко и свободно исполняется «форте» на густой педали (такты 12-13, 16-17). И отзвук этой фразы, уносящий вдаль на «пиано», тоже на густой педали (такты 14-15, 17-18).

Чтобы переход на «пиано» прозвучал гармонически чисто, надо заранее «натренироваться» и прислушаться. Можно даже чуть придержать первую восьмую ноту нового такта (ля - диез в басу), спокойно сменить педаль, услышать тишину, в которой погружающиеся новые гармонические звуки после «ля - диез», могут прозвучать на педали как возникающие обертоны. Гармония тает, звуковая волна «уносится вдаль».

Умение исполнителя образно, в какой-то степени даже картинно, представить себе содержание - настроение пьесы или отдельного эпизода, делает звучание музыки более ярким и выпуклым. Немалую роль в этом играет левая педаль. Особенно часто приходится пользоваться левой pedalю при изучении программных произведений, когда название пьесы, конкретизируя замысел композитора, подсказывает исполнителю содержание.

Заниматься левой pedalю стоит только «попутно», если в разучиваемой пьесе она необходима как звуковая краска. В пьесах С. Майкапара часто встречаются указания на применение левой педали. В пьесах «Маленькая сказка» из цикла «Новеллы», «Эхо в горах» (Пример: [11].) Левая педаль просто необходима. Без неё раскрытие содержания было бы недостаточно убедительным. Только надо приучить ребенка нажимать педаль перед звукоизвлечением, таким образом можно достичь более нужную тембровую окраску в тех эпизодах где это необходимо по образному содержанию задуманному композитором как у него может возникнуть неправильное представление, будто и в современных роялях при нажиме левой педали молоточек ударяет только по одной струне, а не по двум. В пианино эффект приглушенного звучания от применения левой педали достигается совсем другим действием pedalного механизма. Вся молоточковая станина наклоняется к струнам - размах молоточка уже меньший и поэтому звук слабее. Взятие левой педали обозначается: *una corda*. Снятие левой педали обозначается: *tre corde*. В старших классах можно специально заняться левой pedalю, так как репертуар предусматривает более емко и полно использовать возможности pedalизации с целью раскрытия музыкального образа.

Таким образом, художественная pedalизация всегда творческий процесс. Только ясное представление образно-звуковой картины даёт возможность претворить её в жизнь. Комплексная, целенаправленная работа над pedalизацией есть работа образного воображения и слуха. Поэтому овладение pedalизацией является важнейшим средством в воспитании образного мышления учащегося, развитии его музыкального вкуса и становлении грамотного исполнителя-пианиста.

Использованная литература:

1. Алексеев АД. Методика обучения игре на фортепиано. - М, 1961.
2. Газарян С.С. В мире музыкальных инструментов». - М, 1988.
3. Голубовская НИ. Искусство педализации. - Л., 1985.
4. Перельман Н. В классе рояля. - Ленинград, Изд.-во «Музыка», 1986.
5. Нейгауз ГГ. Об искусстве фортепианной игры. - М.,1988.
6. Светозарова - Крими Н. Педализация в процессе обучения». - М., 1968.
7. Щапов А.Г., Некоторые вопросы фортепианной техники. - М., 1968.
8. Вопросы фортепианной педагогики: Сборник статей под редакцией Натансона В. - М., 1963.
9. Секреты фортепианного мастерства», мысли и афоризмы выдающихся музыкантов. -М., 2001.
- 10.Музыкальный энциклопедический словарь. Под ред. Келдыша Г.В. - М., 1990.

Иллюстративный материал:

1. Глиэр Р.М. «В полях».
2. Любарский Н. «Песня».
3. Обработка Ребикова В. «Аннушка».
4. Телеман Г.Ф. Пьеса.
5. Чайковский П.И. «Болезнь куклы».
6. Чайковский П.И. «Старинная французская песенка».
7. Шуман Р. «Марш».
8. Шуман Р. «Смелый наездник».
9. Шуман Р. «Первая утрата».
10. Хачатурян А.И. «Андантино».