

Муниципальное бюджетное учреждение «Детская школа искусств имени Иоганна Себастьяна Баха» города Балтийска

Различия в подходе к изучению произведений разнообразной формы и стиля.

(Методическая разработка)

Разработчик: Баришполец Татьяна Петровна
Преподаватель МБУ ДО «ДШИ им. И.С. Баха»
г. Балтийска

2023 г.

Оглавление

1. Работа над полифонией.
2. Работа над крупной формой
3. Работа над миниатюрой
4. Работа над этюдами
5. Стил ь композитора
6. Аппликатурные принципы
7. Искусство педализации
8. Свобода музыкально-ритмического движения (*rubato*, агогика)

Различия в подходе к изучению произведений разнообразной формы и стиля.

«Способность слышать музыку во всём её объёме зависит от музыкального воспитания пианиста».

Е.Теплов

Огромные выразительно-технические возможности рояля позволяют исполнять на нём, причём с достаточной художественной достоверностью, музыку любых видов, жанров, стилей – от небольшой вокальной пьесы до монументальной партитуры. «...Рояль- своего рода микрокосм по отношению к обширным горизонтам современной музыкальной вселенной,- писал видный советский педагог, профессор С.Е.Фейнберг,- Он способен на свой лад интерпретировать любое музыкальное явление».

• Работа над полифонией.

«Лишь тогда, когда каждый голос в своих повышениях и понижениях поёт самостоятельно, самостоятельно даёт свои акценты, самостоятельно декламирует, - лишь тогда начинает светиться душа рояля», так говорил К. Мартинсен.

Фортепианная педагогика накопила значительное количество методических приёмов тренировочного характера, способных в ходе работы над полифонической музыкой ускорить этот процесс. Среди них наиболее эффективные:

1. Проигрывание поочерёдно и в отдельности каждого из голосов, осмысление их мелодической самостоятельности.
2. Проигрывание отдельных пар голосов с прежним требованием: выявление индивидуальной мелодико-тематической характерности каждого голоса.
3. Совместное проигрывание на одном или 2-х инструментах полифонического произведения по голосам, по парам голосов.
4. Пропевание вслух или про себя одного из голосов, одновременно - игра остальных на фортепиано.
5. Исполнение вокальным ансамблем учащихся фортепианного класса.
6. Проигрывание полифонического произведения с концентрацией на каком-либо одном голосе, подчеркнута экспрессивном исполнении при намеренном затушевании остальных голосов(метод А.Б.Гольденвейзера и Г.Г. Нейгауза).

Торчество И.С. Баха это расцвет полифонического жанра.

Существует несколько редакций произведений И.С. Баха. Все редакции необходимо проверять по уртексту. Многие произведения имеют связь по содержания с жанрами старинных танцев и ритмическими фигурами, хоральными цитатами. Поэтому желательно сразу определить не только характер исполняемой прелюдии, фуги, но и по возможности определить жанр данной полифонии.

Динамика полифонии сочетает террасобразность(четкие структуры, имеющие одну кульминационную точку и одинаковую громкость в начале и конце, сопоставление динамики структур между собой, особенно заметное в секвенциях)

и отсутствие единой для голосов фразировки. На это надо обратить особое внимание.

Особенности аппликатуры: подкладывание через любой палец и игра одним пальцем в «тяжеловесных» темах и многоголосных эпизодах.

Искусство орнаментики и артикуляции занимает особую позицию в изучении произведений полифонического склада. Здесь необходимы знания расшифровки орнаментики, присущей данному стилю. Артикуляция играет также важнейшую роль в полифонии. Поэтому она должна быть предельно точной. И.А.Браудо в своей книге наметил следующую шкалу «степеней связанности и расчленённости:

1. Связанность
 - a) Акустическое легато или *legatissimo*
 - b) Легато
 - c) Сухое легато
2. Расчлененность
 - a) Глубокое *non legato*
 - b) *Non legato*
 - c) Метрически определенное *non legato*
3. Кратность
 - a) Мягкое *staccato*
 - b) *Staccato*
 - c) *Staccatissimo*.

Единство общего развития, определяемого тональным и гармоническим развитием, при индивидуализации каждой мелодической линии обладающей своим характером (обычно: властный бас, беспокойный тенор, чувственный альт, оптимистичное сопрано) – это то, что характерно для произведений полифонического склада.

Принцип М. Аркадьева «Вся фортепианная фактура и всегда (даже в одноголосии) **насквозь полифонична**, и даже стереофонична.

С этим связан фундаментальный принцип: каждый палец - это отдельный и живой и конкретный инструмент, ответственный за продолжительность и качество звучания. Не аккорд, плюхнутый всей рукой, а аккорд, взятый пальцами, причем каждый палец как отдельный инструмент в хорошей оркестровой группе - вот принцип абсолютного пианизма. Отсюда деталь: незаметно, но определенно поднимайте и опускайте второй и третий палец, когда играете аккорды!»

• Работа над крупной формой характеризуется образным контрастом при объединяющем значении единого темпа, точностью отражения записи звучания, «оркестровыми» звучаниями, важностью тонального развития для образной концепции.

Противопоставление тональностей(двух планов содержания) в экспозиции можно сравнить с интонациями голоса, произносящего предложение соединенные противительным союзом, а общую тональность в репризе – соединительным.

Интонации классической эпохи отражают в первую очередь не переживания лирического героя, а чувства связанные с логикой повествования.

- **Работа над миниатюрой** отличается образной яркостью и характерностью. Романтическая миниатюра (преобладающая в педпрактике), в отличие от классики, часто несет красочные тональные сопоставления, имеющие тембральную природу, а не отражающие логику мышления.

Тембральные эффекты проявляются и в использовании педали, фактурном изложении. Больше (в сравнении с классиками) число знаков при ключе, ведущее к «шопеновской» формуле. Запись, отражающая часто не звучание, а пианистический жест (лиги – вздохи; стаккато баса – выхваченный рукой, но удерживаемый педалью звук, при этом педаль часто не указана и т.д.) Большое значение имеет агогика и «широкое» дыхание.

В исполнении пьес кантиленного характера основное - это использования веса руки, опоры на клавиатуру. Самое трудное и важное – донести нужную часть веса руки в клавиатуру плавно, без толчков и то же время не растерять его, адресовав в конец пальца. Поэтому наиболее целесообразным является положение, при котором с клавишей соприкасается вся подушечка пальца, то есть положение вытянутое, мягкое.

Как говорил Е.Либерман: «Работа над кантиленой не эффективна при дремлющем музыкальном чувстве. Наоборот, эмоциональное отношение к исполняемому, слух – всё должно быть мобилизовано, обострено. Но отказываться от заботы о своих двигательных ощущениях не следует».

- **Работа над этюдами** предполагает, кроме обычных этапов, технический разбор – изучение технических трудностей и их преодоление. «Техника есть умение делать то, что хочется...» - говорил, имея в виду творческую практику, Б.Асафьев. При всей простоте и безыскусности этой формулировки она очень близка к истине.

Художественные задачи – это одно из важнейших средств преодоления технических трудностей. Необходимость медленных темпов для качественного ровного исполнения кроет в себе и опасность: формирование неверных (не имеющих смещения в сторону движения центра массы руки, размашистые движения пальцев) движений. Поэтому медленными темпами чрезмерно увлекаться все-таки не стоит.

В работе над технически сложными местами помогут специальные приемы: вычленение, ритмические варианты, перенос акцентов, перегруппировка, укрупнение доли пульсации, использование специальных упражнений.

А принцип: «медленно и крепко» не должен переходить в грубость или жесткость. Для этого нужно следить, чтобы вся рука играющего, от кисти до предплечья и плечевого пояса, была свободна от мышечных напряжений. А при достижении быстрых темпов должно быть облегчение звучания.

Л.Н.Оборин: «Быстро на рояле умеет играть тот, кто умеет быстро думать в процессе игры».

Принцип М. Аркадзева:

«Главная задача для пианиста, это разбудить пальцы. Не заставить их механически быстро и сильно двигаться, а пробудить их живую нервную энергию, всегда присутствующую и готовую».

«Надо вообще отказаться от понятия техники! Оно сбивает с толку музыкантов вот уже третье столетие. Старые разговоры о подчинении техники художественным задачам ничего не дают!

Техники не существует, существует **мастерство**, и именно к нему надо стремиться.

Виртуозность, это не техника, это разновидность мастерства. Если пианист владеет мастерством игры на рояле, мы не случайно забываем о технике и говорим о других вещах! На уровне мастерства техника действительно ИСЧЕЗАЕТ. Так надо, наконец, задуматься, почему!

Необходимо освободиться, в конце концов, от этого ложного понятия, проникшего в музыку из эпохи благоговевшего перед *техническим разумом и наукой Просвещения!* Это историческое недоразумение. Недаром многие поплатились за это переигранными руками и психологическими травмами. Вспомним трагедию с руками Шумана. Именно потому, что в ту эпоху казалось, что можно *техническими* (в буквальном смысле слова) способами решить проблемы пианизма, Шуман попытался растянуть руки неким приспособлением. Это крайний случай, но, как всегда исключение показывает, как функционирует правило.

Мастерство и виртуозность пианиста ничего общего не имеют с техникой понятий, так, как ее понимают все - как некоего отдельного средства для достижения некоего отдельного художественного результата. Такого средства нет!

Чем выше исполнительское мастерство пианиста, тем обширнее его живописно-изобразительные возможности.

Художественно в пианизме все, или ничего! Вплоть до микромотивов и пульса, которые необходимо интонировать в любой сложности и виртуозности пассаже. В этом смысле ткань тридцатьвторых в "Блуждающих огнях" Листа играется на основе тех же ритмоинтонационных принципов, как и "простая" (на самом деле самая сложная в мире) моцартовская гамма»

• **Стиль композитора (лат. *Stilus* – палочка для письма)** единство выразительных средств, подчиненных концептуальной направленности. Историческое развитие средств выразительности ведет к постоянному обновлению средств выразительности, используемых при исполнении произведений прошлого, что находит отражение в исполнительской интерпретации.

Воссоздание существовавших ранее систем средств выразительности (стилизация) используется в произведениях как «второй язык».

Нельзя постигнуть образно-поэтический строй произведения, его внутренний и духовный «подтекст», и соответственно убедительно интерпретировать это произведение, не уяснив предварительно, как оно «сделано» автором, из каких конкретно элементов собрано и выстроено. «Лишь тогда, когда станет ясной форма, будет ясным и содержание. Именно этот дидактический принцип сформулировал в своё время Р.Шуман. А Яков Владимирович Флиер требовал от своих учеников ясного понимания Стиля во всех его компонентах. «Прежде всего надо знать, ЧТО играть, а потом уже, КАК играть», - считал Г.Г.Нейгауз.

Ученик должен знать об основных изменениях стиля, но это не означает, что его исполнение должно носить характер «музейного».

М. Аркадьев: Существует «Либермановское» гибкое разделение на: *интеллектуальный* (композиторский) и *эмоциональный* (исполнительский) уровни уже внутри авторского текста. То есть авторский текст, вопреки всеобщему убеждению, не равен композиторскому.

Автор фиксирует в тексте не только композиторские, но и свои исполнительские намерения, по отношению к которым мы можем быть гораздо более свободными, чем по отношению к «композиторским» (звуковысотным, базовым метроритмическим, каркасным). Большинство авторских «вилочек» (в плане динамики) к ним не относятся. Соотношение этих уровней каждый раз разное, оно «плавающее», но оно есть.

В процессе интерпретации мы имеем полное право находиться в преобразующем диалоге с **исполнительскими уровнями авторского текста**, а не быть простыми подражателями авторитарного монолита. Но при этом мы должны быть предельно внимательны, и вообще задаться вопросом: что такое точное прочтение авторского текста? Это отнюдь не такая очевидная вещь, как думают большинство музыкантов и педагогов.

Например:

В классике совпадают на 98 процентов звучание, нотный текст и поведение рук.

Но в pedalных открытиях Бетховена и уже полностью в романтизме происходит принципиальное РАСЩЕПЛЕНИЕ звучания и текста. А именно: романтический текст фиксирует НЕ столько ЗВУЧАНИЕ, сколько ПОВЕДЕНИЕ РУКИ пианиста на инструменте. Это крайне важно понять! Дело обстоит именно так.

Новые требования к задачам, уже возникшим на начальном этапе обучения, возникают при изучении более сложных произведений.

- **Аппликатурные принципы** позиционной игры развиваются в quasi legato, необходимом в широких позициях. Этот принцип используется и при исполнении повторяющихся звуков. Ощущение legato при плавной кисти возникает, если нота перед скачком (повторяющимся звуком) громче следующей.

Смена пальцев в повторяющихся звуках quasi legato и использование одного пальца для ровности и членения. Это же аналогично для сочетаний двух пальцев в

ломанных терциях. Подкладывание 4 и 5 пальцев дополняет изученное ранее через 1 палец. Кисть при всех подкладываниях наклонена в сторону движения мелодии.

Типичные ошибки: ускорение перед первым звуком и низкий палец, берущий второй звук. Нарушение позиции для расчленения мелодии.

- **В области техники**, кроме мелкой возникают задачи работы над скачками и крупной техникой. Освоение крупной техники (начиная с 4 класса) повторяет освоение звукоизвлечения (толчок, удар кистевой и пальцевой, нажим, взятие) на материале секст, а позднее октав и аккордов.
- **Работа над звуком**. Усиление громкости при движении к кульминации и затихание при выходе, отражает логику речевого интонирования. В европейских языках предложения имеют одну кульминационную точку. В вопросительных предложениях на верхнем звуке.

С учетом затухания фортепианного звука, она требует дополнительного соблюдения простейших правил: первая нота после длинной и крайней фразы – тише. Стереотип: мелкие длительности поются шире, должен соблюдаться и при имитации кантилены.

Личное начало – интонации с одной вершиной (темы фуг и т.д.).

Массовое начало – синхронизация образов с пульсацией долей, тактов, периодов в танцевальной музыке. Это противостояние является источником музыкального развития и проявляется во многих средствах выразительности, благодаря потребности подчинить начала друг другу.

Кроме организации динамики звука во времени, не менее сложной задачей является дифференцированное звучание вертикали. Следует сочетать работу над самостоятельностью пальцев с пристальным слуховым контролем. опережение ведущим звуком аккорда других (даже на тысячные доли секунды) резко меняет тембр, придает звучанию объемность.

Типичная ошибка: опережение нижним звуком аккорда других, приводит к иллюзии, что ведущим голосом является нижний.

Только с развитием тембро-динамического слуха можно добиться хорошей техники звукоизвлечения.

Имитация crescendo на одном звуке также заставляет использовать множество средств выразительности (от агогики, до дифференцирования вертикали). Наиболее эффектна имитация при помощи очень тихого, но нарастающего аккомпанемента. Аккомпанемент не должен стать громче затухающего долгого звука, если только это не полифоническое произведение, где напротив, часто используется поочередная смена ведущего голоса.

Незаметные для внимания, но слышимые тембрально, отклонения от метрической пульсации и динамической ровности при цепких и чутких пальцах – залог успеха и в работе над кантиленой, и в достижении тембрового разнообразия при передаче акустического своеобразия образных планов произведения.

Принцип "телo пианиста - дополнительный резонатор", связанный со всеми предыдущими. Пианисты совершенно об этом не думают, так как уверены, что достаточно резонирующих дек самого рояля. Это заблуждение, этого недостаточно!

Так же, как и у певца - *телo пианиста должно использоваться, как резонатор, дополнительно к резонированию самого рояля!* Обратим на это принципиальное внимание: необходимость полного мышечного освобождения, релаксации связана с ощущением свободного *резонирования звука* сначала в *руках, затем и в теле*, в корпусе пианиста.

Отсюда – подлинная протяженность и красота фортепианного звука, и слышание так называемой «второй волны звука» во взятых как без педали, так и на педали длинных нотах и аккордах.

1. Взять длинную ноту, или аккорд –
2. Руку и тело тут же освободить–
3. Ощутить резонанс звука в руке –
4. Услышать вторую волну звука.

Это ВСЁ должно стать рефлексом.

• **Искусство педализации** – составная часть работы над звуком. Левая педаль – тембральное, а не динамическое средство. Правая – средство продления звука, гармоническое средство и тембральное (не только в отношении тембра звука, но и акустики всего образа).

Следует избегать слов «чистая» и «грязная» педаль. Это ограничивает представление о педали. Только как о гармоническом средстве. Лучше использовать: «верная» и «фальшивая» педаль.

Следует помнить:

- a) что при смешивании гармоний педалью, нисходящее мелодическое движение звучит прозрачнее восходящего;
- b) что часто (особенно в классике), лучше в аккомпанементе задержать бас пальцем, так как педаль создает *crescendo*;
- c) что взятие правой педали в конце звука создает впечатление его усиления;
- d) что для шумного звука нужна педаль, взятая заранее, а для прозрачного – запаздывающая;
- e) что прямая педаль часто захватывает последний звук предыдущей гармонии;
- f) что педализация и особенно «французские» лиги (лига, начинающаяся от ноты и обрывающаяся), при которых педаль держится до исчезновения звука, удлиняют сильнее басовые звуки, и тем создают «теплую» акустику, а *staccato* баса без педали создают «холодную» акустику.

Педаль берется пальцами ноги и имеет множество градаций, поэтому желательно обувь с тонкой подошвой. Педаль никогда нельзя выучить до автоматизма, всякий раз она корректируется (особенно при смене инструмента).

Педаля – вещь, прежде всего, принципиальная и как следствие – бесстрашная.

Главное – освободиться от всех видов *секундобоязни*, что отнюдь не так просто, так как прививается она в раннем детстве, и связана с «травмами» начального обучения, так что это часто целая психотерапевтическая задача.

«Фальшивая» педаль в романтизме, чаще всего, это *не вина ноги, а «фальшивое» поведение рук*, недостаточно ясное звучание мелодической линии и фактурной иерархии. Нужно научиться НЕ БОЯТЬСЯ смещений гармоний и слышать естественную красоту таких смещений.

Чаще всего педальная ошибка, это именно беспринципная «подчищающая» суэта педали, лишние снятия, а не наоборот, как это думает большинство.

1. Принцип минимальной (иногда нулевой) педали в Бахе и вообще в барокко.

2. Принцип оркестровой педали (полного совпадения *написания* длительностей и пауз и их *звучания*) – в классике (за исключением нескольких особых случаев в бетховенской педали).

3. Принцип максимальной педали в романтизме, и, только как следствие, в импрессионизме.

Необходимо отказаться от ничего не значащих и безответственных разговоров о том, что педаль "таинственная вещь". Она, конечно таинственная, *но не больше и не меньше, чем все другие элементы пианистического мастерства*. Это не мешает нам овладевать *сознательно* и ответственно элементами этого мастерства.

«Технически» нужно различать два основных вида педали: *прямую и связующую (запаздывающую)*.

Нейгауз: «Педаля должна быть своевременной, а не запаздывающей» - чаще просто сбивает с толку тех, кто хочет знать КАК конкретно, «технически» пользоваться педалью.

Понятие «запаздывание» снятия и взятия педали точно описывает ситуацию начального *микроналожения и последующего очищения звучания*.

То есть последовательность действий в небыстром темпе такова:

1. Взять ноту, или аккорд
2. Нажать педаль, или продолжать держать, если звуки взяты на педали
3. Взять следующую ноту, или аккорд
4. Услышать мгновенное микроналожение на предыдущее звучание
5. После этого гибко и точно поднять педаль, держа пальцами ноту, или аккорд
6. Услышать чистую гармонию (желательно ее "вторую волну")
7. Тут же гибко и точно опустить педаль.

Это и будет в целом так называемой «чистой педализацией» при связующей (запаздывающей) педали.

Все виды полу-четверть и педального тремоло чаще всего (*за редкими и*

важными исключениями) просто не нужны, если уметь пользоваться полной педалью ПРИНЦИПИАЛЬНО, а не «интуитивно» и «по слуху», школьному в основном, который почти всегда в той, или иной степени заражен секундобоязнью. Эту болезнь можно вылечить только специальной работой над базовыми педальными принципами. Опыт подсказывает, что абсолютное большинство даже концертирующих пианистов пользуется педалью исходя из «музшкольной» интуиции и «по слуху».

- **Свобода музыкально-ритмического движения (*rubato*, агогика)**

Движение музыки никогда не бывает ритмически ровным; ему всегда присуща та или иная мера свободы, живой агогической нюансировки.

Эстетика исполнительства и инструментальная педагогика еще на заре своего существования предписывали играющим ритмически свободную и непринужденную манеру музицирования («душевную» говорил К.Монтеверди и его современники). Упоминания о том же можно встретить в трактатах Д.-Г. Тюрка, Ф.-Э. Баха и других музыкантов XVII- XVIII веков.

В.А. Моцарт указывал на необходимость использования **rubato** при интерпретации его произведений.

Ученик Бетховена Шиндлер рассказывал, что всё, что он когда-либо слышал в исполнении Бетховена, было, как правило, совершенно свободно от «костности темпа» - это было настоящее **rubato**, вытекающее из содержания музыки.

Подлинного расцвета достигает искусство игры **rubato** в эпоху романтизма. Лист – один из непревзойденных кудесников фортепианного **rubato** - охарактеризовывает его, как «темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, вместе четкий и шаткий, колеблющейся, как раздуваемое ветром пламя, как колос нивы, волнующий мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами сильного ветра».

Искусство *rubato* заключается в применении принципа компенсации к темпу. Если отклонения от метрической пульсации при «пении» и моделирования акустики не затрагивали саму пульсацию, то игра *rubato* подразумевает отклонения от среднего значения темпа с последующей компенсацией, что проявляет пульсации высшего порядка.

Еще в более крупных разделах формы может возникнуть проблема соотношения темпов. Особенно остро она стоит при исполнении старинных сюит, где нет, не только указаний метронома, но даже указаний темпа, при их многократной смене. Если зоны темпов следует из жанра, то необходимость общей единицы пульсации требует единство цикла.

Небольшие отклонения (сольный танец «куранта» часто звучит убедительно при едва заметном учащении пульса после массовой «аллеманды») освежают внимание и требуют компенсации (замедление «сарабанды»). Следует помнить (особенно в случаях, где возможна различная трактовка) о соотношении общей продолжительности частей. Чем дольше звучит часть, тем важнее она кажется.

Темп *rubato* – одно из самых сложных явлений, с которым сталкивается исполнитель. Игре *rubato*, по сути дела, невозможно обучить, ей можно лишь обучиться. Эту манеру нельзя механически перенять, прийти к ней через подражание. Она познается в личном художественном опыте.

Игра *rubato* есть подлинное творчество исполнителя, его творческой индивидуальности и врожденной музыкальности. Одну из важных ролей здесь играет общая музыкальная культура и вкус учащегося, его эрудированность, соблюдение стилистической точности, соответствие колориту той или иной эпохи, особенности жанра, особенности манеры творческой индивидуальности автора.

Многие авторы пианизма рекомендуют предварят игру **rubato** ритмически выверенным исполнением. Хорошее **rubato**, по Флиеру, достигается через точный ритм. Вначале, приступая к работе, строгая ритмическая дисциплина; затем в соответствии с задачами художественной выразительности - исполнение более свободное в отношении темпа. Стремление неопытного ученика сразу «перескочить» ко второму этапу, минуя первый, сожжет привести в конце концов к аморфности всей метроритмической структуры произведения.

Подводя итог, можно сказать, что современная методика преподавания не стоит на месте. Вбирая весь багаж знаний, концепций, стремится раскрыть наиболее полно все сферы деятельности преподавателя как педагога, так и музыканта. Стремясь в своей работе с учениками подняться на уровень аналитического осмысления изучаемого материала, пролагает путь к интерпретации музыкального произведения через понимание, углубленное осознание основных стилистических и формообразующих особенностей произведения.

Литература

- 1.Алексеев А.Д. «Методика обучения игре на фортепиано» М.,1971
- 2.Аркадьев М. «Базовые принципы универсального пианизма» видео семинары.
- 3.Асафьев Б. «Музыкальная форма как процесс» Л.,1971
- 4.Боренбойм Л.А. «Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства» Л.,1969
- 5.Браудо И. «Артикуляция» (О произношении мелодии), Л.,1961
- 6.Бузони Ф. «Путь к фортепианному мастерству» вып.1.М.,1962
- 7.Гольденвейзер А.Б. «Статьи, материалы, воспоминания» М., 1969
- 8.Коган Г. «Работа пианиста», 3-е издание. М., 1979
- 9.Либерман Е. «Работа над техникой», 3-е издание Фигаро -Центр, Москва, 1995
- 10.Мартинсен К.А. «Индивидуальная фортепианная техника» М., 1966
- 11.Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры». Записки педагога. 4-е изд. М.,1982
- 12.Розин В.М. Культурология.Учебник – М.:ИНФРА – М, ФОРУМ,2002
- 13.Перельман Н. «В классе рояля» Л.,1981.
- 14.Фейнберг С. Е. «Пианизм как искусство» М.,1965
- 15.Цыпин Г.М. «Обучение игре на фортепиано» « Просвещение» М.,1984

