

**ТЕМА: ПЕДАЛИЗАЦИЯ В ФОРТЕПИАННОМ  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ.  
20 ПЕДАЛЬНЫХ ПРЕЛЮДИЙ С. МАЙКАПАРА.**

**Латынина Ольга Николаевна**

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного  
образования Детская школа искусств №5 им. Ю.Б. Романова  
городского округа города Воронеж

## Содержание

1. Введение
2. История появления системы фортепианных педалей.
3. Свойства педалей.
4. Обучение педализации на начальном этапе.
5. Характеристика сборника «20 педальных прелюдий»

С. Майкапара.

## Введение

**Актуальность темы** состоит в том, что умение педализировать - один из компонентов художественного мышления музыканта – исполнителя. А это в свою очередь, является одним из важнейших условий развития пианиста.

Основной **целью** методической разработки является формирование основных видов педализации у учащихся в работе над пьесами малой формы.

Данная цель была достигнута с помощью определенных **задач**:

1. Рассмотреть прием педализации в целом.
2. Раскрыть методические рекомендации по формированию основных видов педализации в обучении учащихся младших классов.
3. Проанализировать приемы основных видов педализации С. Майкапара в «20 педальных прелюдиях».

Умение педализировать, учитывая определенные акустические закономерности, учитывая стиль и характер музыкального произведения – это искусство! Но чтобы это действительно стало искусством должна быть проделана огромная педагогическая работа. И начинается она с момента, когда ученик впервые сел за фортепиано.

Все мы знаем широко известное изречение Н. Рубенштейна: «Педаль – душа рояля» И сказанное знаменитым пианистом отражает значимость системы фортепианных педалей как мощного средства выразительности. Как и когда появилось на фортепиано система педалей?

### 1. История появления системы фортепианных педалей.

Известный итальянский клавесинист, мастер – инструменталист Бартоломео Кристофори (4.05.1655 – 27.01.1731), которого принято считать изобретателем фортепиано, в 1726 г. стал применять для своих инструментов ручной рычаг, сдвигающий механизм вправо. Молоточки ударяли только по одной струне. Отсюда и пошло обозначение «*una corda*», или U.C. – одна струна, что сейчас обозначает «нажать левую педаль». Главным эффектом являлось – изменение тембра, а также звучание более тихого звука.

Но не он один причастен к рождению фортепиано: во Франции – Жан Мариус, в Германии – Готлиб Шрётер предложили конструкции нового инструмента.

Развитие правой педали шло более тернистым путем. Сначала это был ручной рычаг для поднятия демпферов, а затем коленные рычаги. Устройство же, которое, приподнимало все демпферы сразу появилось в 1781 г. Изобрел его английский мастер Адам Бейер. В 1780-ых годах ножная педаль стала применяться в инструментах большинства фортепианных фирм, после того как в 1782 г. английский фабрикант Джон Бродвуд взял на нее патент.

В 1844 г. мастер Буаселло из Марселя предложил «третью» (среднюю) педаль. Впоследствии она стала называться *sostenuto* или *sustaining pedal*. Педаль – *состенуто* («задерживающая педаль») в ее окончательном варианте появилось в 1874 году. Она была изобретена Альбертом Стейнвеем. Существует также педаль – *состенуто* Эрбара из Вены, которую некоторые считают более совершенной, чем аналогичную педаль Стейнвея!

Итак, среди средств выразительности, которыми располагает пианист, наиболее специфичным является система фортепианных педалей. Она включает в себя – «правую» («демперную») педаль, «левую» (сдвигающую) педаль и педаль – *состенуто*, позволяющую выборочно задерживать отдельные звуки и созвучия. В совокупности эти педальные механизмы влияют на характеристику звучания – его продолжительность, тембр и динамику.

## **2. Свойства педалей**

Разберем свойства каждой педали в отдельности. И логичней будет начать рассуждать о «правой» (демпферной) педали, рассмотрев ее акустический эффект.

При беспедальной игре вибрируют лишь те струны, по которым ударил молоточек, причем, как только палец покидает клавишу, демпфер, падая на струны, сразу же прекращает их вибрацию, прерывает звучание. При нажатой педали одновременно поднимаются все демпферы (подушечки, в устройстве клавиши, которые заглушают звук после того, как музыкант убирает с них руки), освобождая струны, которые, оказавшись открытыми, резонируют, обогащая взятый звук обертоновыми призвуками. В результате, звук становится более полным, насыщенным, богатым, более полетным, а затухание его, если не снимать педаль, длится дольше.

Педаль обладает также способностью связывать звуки между собой. Объединяя педалью расположенные в разных регистрах аккорды одной гармонии, мы «умножаем» количество одновременно звучащих тонов, чего невозможно достичь с помощью одних лишь пальцев.

Использование педали связано с регистровой характеристикой фортепианного произведения. Следует очень осторожно брать педаль, когда музыка звучит в нижнем регистре, столь богатом обертонами. В верхнем же регистре, где звук затухает гораздо быстрее (не случайно над струнами уже нет демпферов) возможна более продолжительная педаль.

С точки зрения техники педализирования ее приемы различают по четырем основным признакам:

1) По времени нажатия педали (относительно момента взятия звука):

– предварительная, прямая и запаздывающая педаль;

2) По глубине нажатия:

– полная (глубокая «до дна») или неполная (полупедаль, четверть – педаль и т.д.), а также их смешанные формы, когда

полная педаль переходит в неполную путем ряда полусмен (прием «полупедали») либо путем постепенного снятия;

3) По продолжительности использования педали (от момента ее нажатия до полного ее снятия):

- длинная (в том числе непрерывно подменяемая при различной глубине нажатия педали) и короткая педаль;

4) по характеру снятия:

- резкое снятие педали и плавное, постепенно ее снятие или ряд полусмен как бы вибрирующая педаль.

В нотах правая педаль обозначается буквой «р» (или сокращением ped.), а ее снятие – звездочкой \*. Также можно встретить и другие обозначения:

Продолжительность педального звучания: \_\_\_\_\_

Взятие педали | \_\_\_\_\_

Снятие педали \_\_\_\_\_|

Смена педали \_\_\_\_\_| | \_\_\_\_\_

Полупедаль \_\_\_\_\_|\\_\_\_\_\_

Постепенное снятие педали \_\_\_\_\_/

Тремолирующая педаль -----

Когда главный смысл взятия педали заключается в ее воздействии на характер, окраску звука, такая педаль называется колористической.

Функцию педали обогащать и изменять колорит звучания можно считать ведущей, по – скольку влияние на тембровую характеристику звучания имеет место во всех без исключения педальных проявлениях. Однако на практике, педаль в такой ее функции никогда не выступает в чистом виде: можно выявить следующие подфункции: артикулятивную, ритмодинамическую, а также оркестрово – инструментальную.

Левая педаль используется для изменения окраски звука и для ослабления звучания. На рояле это достигается сдвигом молоточков вправо, так что вместо 3-х струн они ударяют только по двум. На пианино молоточки приближаются к струнам и размах их при ударе уменьшается.

Эта педаль используется значительно реже. В нотах она обозначается пометкой *una corda* («одна струна»), ее снятие – пометкой *tre corde* («три струны»), или *tutte le corde* («все струны»).

Кстати, Л. Бетховен имел три левых педали на своем рояле. Одна опускала на струны кусок пергамента, приглушая звук. Другая протягивала между молоточками и струнами кусочек фетра, что также приглушало звук. А третья была похожа на знакомую нам педаль: она сдвигала весь механизм вправо. Кроме того, у Бетховена имелся рычаг, находившийся справа от клавиатуры, который сдвигал механизм еще правее. Следовательно, молоточки в верхней октаве фактически ударили одну струну, а не две (*due corde*).

Средняя педаль или педаль *sostenuto*, служит для избирательного поднятия демпферов. При нажатой средней педали демпферы, поднимаемые при нажатии клавиш, остаются поднятыми до снятия педали. Она, как и правая педаль, может служить для игры *legato*, но не будет обогащать звук вибрацией остальных струн. Ее принцип аналогичен правой педали. Однако действие педали *sostenuto* распространяется только на демпферы тех клавиш, которые были нажаты до ее взятия.

Чаще всего средняя педаль используется для задержки басовых нот, подобно органной педали. При использовании средней педали нужно быть уверенным, что это полностью соответствует художественному замыслу композитора.

Эффект средней педали формулирует Г. Нейгауз: «При умно используемой полу или треть – педали опытный пианист может добиться почти тех же звуковых результатов, которые дает употребление третьей педали».

В некоторых фортепиано третья педаль служит для создания других эффектов. Например, есть инструменты, в которых она приводит в действие модератор: специальную шторку, которая опускается между струнами

и молоточками. Из-за этой перегородки звук инструмента становится очень тихим, что позволяет музыканту заниматься, не мешая окружающим.

В СССР также изготавливались пианино, в которых на шторку прикреплялись металлические «пяточки», ударяющие по струнам в момент нажатия клавиши. В итоге звук получался металлическим, напоминающим клавесин.

### 3. Обучение педализации на начальном этапе

Первое применение педали – это событие в музыкальной жизни ребенка. Стоит выбрать такие произведения, в которых педаль встречалась бы лишь в отдельных местах. Это заставит ученика насторожить свой слух в определенный момент, он яснее услышит появление нового звучания в результате нажима педали и исчезновение его в момент отпускания педали.

Звуковые эффекты особенно правой педали помогают развивать музыкальную фантазию ученика. Начинать обучение педализации с простейших случаев можно уже на втором году обучения – после первоначального налаживания рук и освоения нот в Басовом ключе. Однако если ребенок еще мал ростом и при нормальной посадке ноги его не достают до педали, то лучше некоторое время воздержаться от ее применения (неправильная посадка, когда локти свисают вниз и спина отклоняется назад, может войти в привычку, привести к напряжению в спине и руках, отрицательно отразиться на качестве звука и ограничит возможности технического развития).

Некоторые педагоги рекомендуют начинать с освоения прямой педали, так как легче координировать движения рук и ноги в одну сторону (вниз). Да – это легче! Но ведь внимание ребёнка важно направлять на слушание педального звучания, а не на механику движения. Чистота педального звучания, бесшумность педального механизма, вернее достигается на приеме запаздывающей педали. Ученик слушает чистое, обогащенное обертонами звучание и у него автоматизируется необходимая координация движений (рука вниз – нога вверх). Перейти затем к прямой педали обычно бывает нетрудно.

Сразу требовать бесшумности нажатия и, особенно, отпускания педали, как будто подошва «приклеилась» к педали; следить, чтобы ученик накрывал ногой только расширение педальной лапки.

Если в пьесе педаль применяется хотя бы один раз, то нога должна находиться на педали с самого начала исполнения. Не приходится «искать» ногой педаль (иногда заглядывая под рояль); а также вырабатывается «привычка» держать спокойно ногу на педали.

На ранних этапах полезно сравнивать звучание пьес без педали и с педалью. Такое сравнение направит слух ребенка на восприятие гармонии.

Первые педальные упражнения лучше строить по принципу запаздывающей педали, при которой нога опускается лишь после того, как звук взят и услышан, а поднимается вместе с появлением нового звука. Моменты нажатия и снятия запаздывающей педали целесообразно отрабатывать на упражнениях с одним звуком.

Когда педаль нажимается одновременно с моментом появления педализируемого звука или аккорда, то такая педаль называется ритмической или прямой. Прямая педаль обычно является разделяющей.

Основные виды разделяющей педали:

1. Ритмическая
2. Динамическая
3. Красочная
4. Артикуляционная

Под красочной подразумевается педаль, подчеркивающая различие красок, так называемая инструментующая педаль (полная педаль в аккордах, минимальная – на мелодии).

Динамическая роль педали заключается в поддержке акцентов, динамических контрастов, нарастаний и спадов звучности.

Артикуляционная, разделяющая, например, *staccato* от *legato*.

Прямая педаль употребляется, главным образом, в пьесах с острым, четким или танцевальным ритмом. Она подчеркивает сильные доли или создает ритмическую опору фразы. Такая педаль, уместна, например,

в марше, где четкий ритм своим волевым началом должен захватить за собой всех марширующих.

Ритмичная прямая педаль в танцевальных пьесах в большинстве случаев является неглубокой. Если мелодия начинается из затакта, то педаль нужно брать не одновременно, а почти одновременно со звуком на сильной доле такта. Это требует специальной работы и заостренного слухового внимания ученика! Именно слух контролирует чистоту педализации. «Чистая» и «грязная» педаль – наиболее часто используемые выражения в музыкально – исполнительском обиходе. Однако выдающиеся педагоги – пианисты относили понятие чистоты педализации к понятию относительному. Как считает Н.И. Голубовская: «чистая» педаль, но не выполняющая своих художественных задач, происходит из боязни «секундофобии».

Что касается левой педали, то в первые годы обучения ею лучше вообще не пользоваться, чтобы не направить ученика на ложный путь достигать *piano* с помощью левой педали. Техника педализации левой педалью очень проста, нужно обучить ребенка нажимать педаль перед звукоизвлечением. Берется левая педаль непосредственно перед ударом, а не вместе с ним, ведь на сдвиг клавиатуры требуется некоторое время.левой педалью можно заняться в старших классах. Наиболее удобно это сделать на произведениях клависинистов. Ее применение запускает работу воображения, будит фантазию, развивает динамический, а особенно тембровый слух.

Приобретенные на упражнениях навыки следует тотчас же применять в исполняемых произведениях. В начале целесообразно выбирать пьесы с несложной педализацией. Легкие певучие пьесы на ранних этапах обучения следует сначала выучить без педали, чтобы красивый звук, плавное *legato* и выразительность фразировки достигались прежде всего пальцами, а затем начинать работу над педализацией.

Необходимо воспитывать в учениках понимание музыки, сохраняя авторский текст во всех деталях, ведь верная педализация вытекает из правильного прочтения и понимания музыкального материала.

Основными компонентами структуры навыка педализации являются:

- слуховой контроль;
- владение техникой педализации;
- осознанный подход к звуковому воплощению фактуры;
- изучение жанровых и стилистических особенностей произведения.

Развивая эти структурные компоненты, можно предположить более успешное формирование и развитие навыка педализации у учащихся, необходимое ему для выполнения художественно-исполнительских целей.

#### **4. Характеристика сборника «20 педальных прелюдий»**

##### **С. Майкапара**

Переходя непосредственно к характеристике сборника, хочется сказать несколько слов о его авторе – это видный деятель русской музыкальной культуры, ярко проявивший себя как великолепный пианист, талантливый педагог, вдумчивый теоретик-мыслитель и, наконец, композитор, мастер

детской фортепианной миниатюры – Самуил Моисеевич Майкапар (1867-1938 г.г.). Удивляет многогранная научно-методическая работа: «Научная организация труда в области музыкального исполнительства»; учебные пособия – «12 кистевых прелюдий для фортепиано», «Два октавных интермеццо», «Стаккато-прелюдии», «20 педальных прелюдий».

Целостная система развития фортепианной техники, разработанная С. Майкапаром, находит свое воплощение в цикле фортепианных миниатюр «20 педальных прелюдий». В пьесах используются два вида педали: ритмическая и запаздывающая, а также их разновидности. Педальные прелюдии профессора С.М. Майкапара рассчитаны на преодоление начальных трудностей пользования педалью и приобретение элементарных навыков педализации на специально созданном художественном материале.

Прелюдии были сочинены в 1937 году, уже в конце его жизни. Опубликовать их автор не успел. «Двадцать педальных прелюдий» представляют собой легкие фортепианные пьески: с №1-17 – предусматривают необходимость применения правой педали; №18- левой педали; №19,20 – обеих педальей вместе. В основе их лежит не только задача усвоения навыков пользования педальями в различных случаях, но и воспитание у учащегося соответствующего слухового контроля. Только при таком условии первоначально приобретенные навыки являются предпосылкой художественной педализации в будущем. С первых занятий ребенка музыкой, опора на слух, которую автор считал необходимой, является главной и при изучении «Педальных прелюдий».

Прелюдии сопровождаются объяснительным текстом и примечаниями к каждой прелюдии. Примечания объясняют тот или иной характер исполнения педали, а также получаемый в итоге звуковой результат. Усиление и обогащение звуков фортепиано с помощью правой педали происходит благодаря «обертонам», входящих в основной тон.

Когда педаль нажимается одновременно с моментом появления педализируемого звука или аккорда, то такая педаль называется «ритмической» или «прямой». Применение ритмической педали во многих случаях может вызвать загрязнение педализируемых звуков, так как она имеет свойство захватывать предшествующие звуки, если они звучат вплотную до момента ее нажима. Отсюда следует, что ритмическая педаль дает чистое звучание только тогда, когда перед нажимом педали не имеется никаких предшествующих звуков, или когда предшествующие звуки уже прекратились, так что педаль не может уже их захватить.

Ритмическая педаль применяется в Прелюдиях №1,2,3,6,7,9, в №10,12,19 (после пауз), в №11,14,17,20 (в начале пьесы), в №4,13 (после дуг легато). В Прелюдии №10 применяется «долгая» педаль (по 4 такта).

Существенным отличием запаздывающей («синкопированной») педали по сравнению с ритмической является то, что нажим педали производится не одновременно с педализированным звуком, а после того как он уже начал звучать. В силу этого предыдущие звуки успевают вовремя прекратить свое звучание и не могут быть захвачены последующей запаздывающей педалью. Запаздывающая педаль применяется Майкапаром в Прелюдиях: №5 – для окраски звуков мелодии; №6 – для усиления акцента на второй четверти; №7- педаль подчеркивает танцевальную основу прелюдии; №8- продлевает звучание аккордов и осуществляет легато между повторяющимися нотами мелодии; №9 – заостряет синкопируемый ритм; №11- педаль несет особую функцию окраски мелодии на фоне аккомпанемента повторяющихся терций и аккордов; №14,15 – педализация мелодии и долгих звуков в мелодической линии; №16 – педализация звуков и аккордов с форшлагами (в педаль не должны попасть форшлагги, чтобы не загрязнить чистоту звучания педализируемых звуков и аккордов); №17,19 – звуки аккомпанемента благодаря педали сливаются в полный гармонический фон, придавая мелодии большую полноту и красочность звучания; №20 - педализация для усиления контраста отрывков разного характера.

Свойство правой педали удлинять звуки за пределы времени держания клавиши нажатой, дает возможность снимать пальцы и руки с клавиатуры и продолжать требуемое звучание с помощью одной только педали. Эта возможность снятия пальцев и рук с клавиатуры, не укорачивая при этом требуемой длительности звуков, сохраняет свежесть мускулатуры и предупреждает излишнее утомление рук. С другой стороны, то же свойство педали удлинять звуки без необходимости удерживать все время клавиши нажатыми чрезвычайно ценно в художественном отношении, так как дает возможность исполнять легато во всех тех случаях, когда одними пальцами без педали нет возможности осуществить это легато (т.е. связать звуки или аккорды друг с другом):

- между отдаленными друг от друга на клавиатуре звуками или аккордами;
- между повторяющимися звуками или аккордами;
- между различными аккордами, хотя близко лежащими друг от друга на клавиатуре, но не могущими быть связанными между собой одними пальцами без педали.

Описав краткую характеристику Прелюдий по видам педализации, хочу подробно остановиться на наиболее красочных, на мой взгляд, прелюдиях, вызывающих эмоциональный интерес у учащихся:

### Прелюдия №1

В каждом такте «ритмическая» педаль берется на первой четверти и снимается на третьей. Нажимать и быстро снимать педаль до конца педального хода вверх. Снимать педаль активным подъемом ноги не следует. Для прекращения действия педали нужно только прекратить ее нажатие, чтобы избежать стук о лапку педали.

Звуковой результат – первая и вторая доли сливаются в общее звучание, стаккато же на третьей четверти слышится чисто, без примеси предшествующих звуков.

### Прелюдия №2

ритмическая педаль нажимается на первой и полностью снимается на третьей четверти, с 12 – 14 такты педаль продлевается до четвертой доли, что придает большую полноту звучности.

Звуковой результат – аккорды звучащие на первой доле создают длительный фон для коротких, лежащих над ними мелодических фраз.

### Прелюдия №4

Здесь предлагается два способа педализации:

1 – ритмическая педаль на первой четверти (более сухая педализация), снимается на третьей доли,

2 – сплошная цепь ритмических педалей, которая нажимается на первой и на третьей четверти в каждом такте. Нога быстро отпускает педаль и тотчас нажимает ее. Здесь нет значка «\*», так как смена происходит неуловимо быстро. Ритмические педали прозвучат чисто, при условии точного снятия педали с концом лиги. На мой взгляд, не следует нажимать педаль до полного туше, а лишь наполовину, чтобы не исчезла прозрачность и хрупкость данного произведения. Результат второго использования педализации создает более сочное звучание.

### Прелюдия №5


Данная прелюдия исполняется с запаздывающей или «синкопированной» педалью. Она берется на второй четверти такта. В момент появления мелодии на первой четверти такта, педаль вчистую снимается. Как задание, я бы предложила ученику поиграть с остановками на звуках мелодии, дабы услышать чистый, единичный звук темы, без каких-либо остаточных призвуков аккомпанимента. Особое внимание следует обратить на полярный контраст на динамики между мелодией и аккомпаниментом. Звуковой результат складывается из полноты окраски

звуков мелодии, а также из сочности наложения двух повторяющихся аккомпанирующих аккордов. Мелодия, ярковыделяемая как бы «парит» над «воздушными облаками».

### Прелюдия №10

В этой прелюдии звучит «долгая» педаль, которая нажимается одновременно с аккордами и выдерживается до паузы на третьей четверти в тактах с паузами, сменяющих арпеджио. С 36 – 38 такты используется синкопируемая педаль. Прелюдия объединяет в себе два плана звучности: сильные, долго звучащие аккорды (берутся свободным весом руки) и легкие, хорошо проговариваемые арпеджио *pianissimo*. Окрашенность общего звучания создает впечатление игры двух роялей. При этом применение «долгой» педали должно быть очень аккуратным, чтобы не задеть соседние клавиши, не «загрязнить» звучание общего колорита.

### Прелюдия №12

Одновременное нажатие ритмической педали вместе с аккордами, и что очень важно - быстрое ее снятие - называется автором как педаль *staccato*. В отрывках *forte* - эта педаль усиливает звучность аккордов *staccatissimo*, не удлиняя их звучания. В отрывках *piano* - аккорды исполняются портаменто , педаль этим аккордом придает более богатую и мягкую окраску, также не удлиняя их звучания.

### Прелюдия №18

Оригинальная, легкая по звуку прелюдия. Исполняется лишь на одной левой педали. Стараюсь поиграть ее с учениками двумя видами нажатия ногой: слегка нажимая верх педали, а также до самого дна. Звуковой результат не заставит себя ждать, ребенок сразу слышит разницу, что помогает найти подходящий звук на рояле.

### Прелюдия №19

Произведение объединяет в себе применение обеих педалей. Левая педаль держится нажатой в течение всей прелюдии. Льющаяся,

певучая мелодия, струится на фоне аккомпанимента. Запаздывающая педаль прерывает тактами «без» педали, что вносит особый прозрачный колорит, удивление и более внимательное вслушивание в гармонию.

### **Заключение**

Тема педализации практически неисчерпаема: способов абсолютно точной записи педализации нет, да они и не столь нужны. Дело в том, что при исполнении одного и того же произведения исполнитель попадает в различные акустики разных помещений, не говоря уже о разных инструментах, что вносит обязательные корректировки в педализацию.

Данная проблема одна из наиболее сложных в фортепианной педагогике. Она менее чем другая педагогическая проблема поддается систематизации и методической разработке, собственно потому, что умение

педализировать - один из компонентов художественного мышления исполнителя. В педализации проявляется творческое воображение, глубина понимания музыки и чувства стиля, богатство звуковой палитры.

Очень важно с детских лет научить ученика слушать себя, научить правильным приемам педализации, развить инициативу в поисках звуковых оттенков с помощью педали. Нельзя дать единый «рецепт педализации», подходящий всем ученикам вне зависимости от возраста, психологических особенностей, интеллекта и подготовки. Все эти факторы вместе с педагогическим чутьем должны стать единственно правильным путем освоения такого сложного процесса, как педализация на фортепиано.

### **Список использованной литературы**

1. А.Д. Алексеев. «Методика обучения игре на фортепиано» - М., 1978.
2. Н.И. Голубовская «Искусство педализации» - Л., 1967.
3. И. Гофман «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре» Классика – XXI – М., 2002.
4. Г.М. Коган «Работы пианиста» - М., 1979.

5. И.А. Любомудрова «Методика обучения игры на фортепиано» - М., 1982.
6. С. Майкапар «20 педальных прелюдий», курс практического и теоретического изучения основных приемов фортепианной педализации».
7. Г.Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры» - М., 1987.
8. Н. Перельман «В классе рояля» - классика – XXI – М., 2002.
9. С. Савшинский «Пианист и его работа» - Л., 1961.
10. Н. Светозарова, Б. Кременштейн «Педализация в процессе обучения игре на фортепиано» Классика – XXI – М., 2002.
11. Учебное пособие «Педализация как специфическое средство фортепианной выразительности» В.А. Дадашев и др. Кафедра фортепиано – Л., 1990 (Ленинградский государственный институт культуры им. Н.К. Крупской).
12. В. Чернявская «Употребление педали на раннем этапе обучения игре на фортепиано».
13. С. Фейнберг «Пианизм как искусство» - М., 1965.
14. В. Шляпников «Искусство педализации» - С-П., 1999.