



УДК 78.616.432.087.5.071.2 (430)

Н. А. Кучма

**«ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ ФОРТЕПИАНО» Ф. МЕНДЕЛЬСОНА
(на примере этюдов ор. 104 б)**

Кучма Н. А. «Звуковой образ фортепиано» Ф. Мендельсона (на примере этюдов ор. 104 б)». На примере этюдного цикла ор. 104 б Ф. Мендельсона рассмотрены параметры, определяющие звуковой образ фортепиано, его фиксацию композитором и трактовку исполнителем. Отмечено, что звуковой образ инструмента воплощает и стилевую, и техническую стороны музыкального творчества, что концентрирует внимание автора на жанре этюда, тонко реагирующем на смену художественных



установок. Это тем более оправдано при изучении творчества Ф. Мендельсона, в музыке которого классическая и романтическая традиции равнозначны, что не только определяет двойственное понимание звуковых возможностей фортепиано, но и оправдывает творческие поиски интерпретаторов. В статье проанализированы две исполнительские версии этюдов Ф. Мендельсона оп. 104 б, представляющие классическое и романтическое понимание фортепиано.

Ключевые слова: Ф. Мендельсон, фортепианная культура, звуковой образ фортепиано, стиль, техника, этюд.

Кучма Н. А. «Звуковой образ фортепиано» Ф. Мендельсона (на прикладе этюдов оп. 104 б). На прикладе этюдного циклу оп. 104 б Ф. Мендельсона розглянуті параметри, що визначають звуковий образ фортепиано, його фіксацію композитором і трактування виконавцем. Відзначено, що звуковий образ інструменту втілює і стильову, і технічну сторони музичної творчості, що концентрує увагу автора на жанрі етюду, тонко реагує на зміну художніх установок. Це тим більше виправдано при вивченні творчості Ф. Мендельсона, в музиці якого класична і романтична традиції рівнозначні, що не тільки визначає подвійне розуміння звукових можливостей фортепиано, а й виправдовує творчі пошуки інтерпретаторів. У статті проаналізовані дві виконавські версії етюдів Ф. Мендельсона оп. 104 б, що представляють класичне і романтичне розуміння фортепиано.

Ключові слова: Ф. Мендельсон, фортепіанна культура, звуковий образ фортепіано, стиль, техника, етюд.

Kuchma N. A. “The sound image” of F. Mendelssohn piano (based on Etudes Op. 104 b). It is known that the specificity of the instrument substantially influences the artistic intentions of musicians. Nazaikinskiy noted that the semantic component of the «sound world of music « is directly related to the nature of the musical instrument. Consequently, the composer’s intention depends on the acoustic characteristics of the particular instrument or group of instruments. That is precisely what A. Copland had in mind when he introduced the concept of «sonorous image of the instrument»: «auditory imagination emerging in the mind of the performer or composer; mental picture of the accurate «nature» of sounds that are brought to life by them» [2].



The term was caught on and picked up by L. Gakkel who offered a description of «sonorous images of the piano» in the first half of the 20th century. However, we believe that the «sound image» is a more precise definition which reflects not only the momentary, but the potential. In this regard, we rely on the term «the sound image of the piano» defined by I. Sukhlenko as «*a kind of stylistic view of the complex perception of expressive possibilities of a musical instrument: timbre, dynamic, register specifications and related artistic semantic*» [7].

The purpose of this article is to identify parameters determining the sound image of the piano, its composer's fixation and performing embodiment. The material of the etude is sheet music of F. Mendelssohn Etudes Op. 104 b and performing versions of D. Andi and K. Keane.

The object of investigation is chosen to be piano culture, the **subject** is the specificity of «sonorous image of the piano» in the works of F. Mendelssohn.

In view of changes of the «sound image of the piano» especially interesting are transition periods when one era appears to replace the other and there is a kind of layering of styles, «sound images» of instruments and the corresponding types of equipment.

Thus, the German composer Felix Mendelssohn-Bartholdy belonged to the camp of academics and was acutely aware of his «pastness». However, the creative thinking of Felix Mendelssohn, the content of his music, and genres in which he created, of course, were generated by the aesthetics of romanticism that was interpreted by the composer very moderately.

Despite the rich heritage of the composer, the most striking embodiment of Mendelssohn's piano thinking is still a «home», chamber style of «Songs without words» that sprout in almost all the other genres. And though, «Songs without Words» are the quintessence of Mendelssohn's artistic thinking, more illustrative for understanding the basics of his piano interpretation, in our opinion, are the composer's etudes.

For the first time, F. Mendelssohn turned to the genre of etudes at the age of 12, later he created three samples (C Major, A Minor, D Minor) rather difficult for an adult musician. 15 years later F. Mendelssohn turned to the etudes again, when he wrote Three Preludes and three Etudes, embodying them into one opus № 104.

It should be noted that by the first half of the 19th century the following types of etudes had emerged – instructive, characteristic and concert-artistic (according to the classification of N. Terentyeva), although this division is rather arbitrary. The history



of op. 104 b is rather interesting. At first the composer wrote etude № 2 in F Major (1834). Etude № 1 in B-flat minor was created two years later, and only in 1838 there came the third etude in A. Thus, the etudes were developed into the opus as they were written. Etudes from op. 104 b combine both classic and romantic features. Transparent texture, allocation of hand function, predominance of fine technique and narrower range – these are the main features of the classical type of technique. However, song thematism, salon character of culture, hidden polyphony, transfer of themes from one hand to hand point to the romantic character.

So, let us consider etudes from op. 104 b in more detail. The first etude in B-flat minor is prelude in character, it seems to prepare the listener, adjusts them to the desired tune. The texture is clear, visually reminiscent of C. Czerny and M. Clementi. However, attention is drawn to a significant detail – typical for the romantic tendency to «vocalize» instrumental music, to give it song expression.

The second etude in F Major, immerses us in the dominant tonality. The image of this etude is similar to the light images of F. Schubert Impromptus. This is evidenced by easy movement with triplets, and blur of the etude facets. Also, attention is paid to the existence of hidden two-voice texture. In general, the etude is the lyrical center of the cycle, as evidenced by its great superiority.

The third etude in A Minor is a dramatic climax, which serves as the final of the cycle. Because of the melodic line played by the right hand with syncopes we have a feeling of instability, some uncertainty, anxiousness.

We have found a few records of F. Mendelssohn etudes, and have singled out two of them, those which most clearly represent the difference between instrument interpretation. These are records of pianists Constance Keene and Daniel Adni, little-known in our country.

F. Mendelssohn etudes performed by K. Keane are a clear example of the classical understanding of the piano. It is expressed in the minimum use of the pedal, application of finger technique, which leads to a clear, sometimes dry sound of the instrument.

Israeli pianist Daniel Adni completely has different interpretation of F. Mendelssohn etudes. D. Adni's performance is full of romantic colors: more free tempos, soft touch, full immersion in the key, bold use of pedals and agogical deviations, bright and passionate impetuosity.

To sum up, we should mention that F. Mendelssohn Etudes op. 104 b are a wonderful example of creativity in transition period. They seemed to embody



such directions of musical art as classicism and romanticism, completely opposite in artistic goals and technical decisions. This combination of basic classical piano technique and romantic images gives the performer an opportunity to search for the concept of the piece.

Key words: F. Mendelssohn, piano culture, sound image of the piano, style, technique, etude.

Известно, что специфика инструмента существенно влияет на художественные намерения музыкантов. Е. Назайкинский отмечал, что смысловая составляющая «звукового мира музыки» напрямую связана с природой музыкального инструмента. Следовательно, замысел композитора зависит от акустических характеристик конкретного инструмента или группы инструментов. Именно это имел в виду А. Копленд введший понятие «звучащий образ инструмента»: «слуховое представление, возникающее в сознании исполнителя или композитора; мысленная картина точной “природы” звуков, которые будут вызваны им к жизни» [2].

Термин прижился и был подхвачен Л. Гаккелем, предложившим описание «звучащих образов фортепиано» первой половины XX столетия. Однако нам кажется, что более точным определением будет все-таки «звуковой образ», отражающий не только сиюминутное, но потенциал. В этой связи будем опираться на термин И. Сухленко «звуковой образ фортепиано», понимаемый как *«своеобразный стилевой ракурс комплексного восприятия выразительных возможностей музыкального инструмента: тембральных, динамических, регистровых характеристик и связанной с ними художественной семантики»* [7].

Цель данной статьи – выявить параметры, определяющие звуковой образ фортепиано, его композиторскую фиксацию и исполнительское воплощение. Материалом исследования являются нотный текст этюдов ор. 104 в Ф. Мендельсона и исполнительские версии Д. Энди и К. Кин.

Объектом исследования при этом избрана фортепианная культура, **предметом** – специфика «звукового образа фортепиано» в творчестве Ф. Мендельсона.



Прежде всего, скажем о том, что, будучи составляющей «интонационного словаря эпохи» (термин Б. Асафьева), «звуковой образ фортепиано» постоянно меняется, реагируя на смену художественного стиля, композиторской и исполнительской техник. Так, яркое воплощение классического «звукового образа фортепиано» и его типа техники – это этюдные опусы К. Черни и М. Клементи, до сих пор используемые в педагогической практике. Иное видим в этюдах Ф. Шопена и Ф. Листа, в которых техника отражает романтический «образ фортепиано».

В этом аспекте очень интересны переходные этапы, когда одна эпоха приходит на смену другой и происходит некое наслоение стилей, «звуковых образов» инструментов и соответствующих им типов техники. Такие рубежные периоды характеризуются сосуществованием двух разнонаправленных тенденций. Одна часть музыкантов нацелена на создание чего-то нового, отказ от привычных норм, а их коллеги, в то же самое время, занимают умеренную позицию. Но даже последние откликаются на то новое, что происходит в искусстве.

Так, немецкий композитор, пианист, дирижер, педагог, основатель Лейпцигской консерватории Феликс Мендельсон-Бартольди, чья интенсивная концертная деятельность способствовала подъему немецкой музыкальной культуры, принадлежал к лагерю академистов и остро ощущал свою «несовременность». Пропагандируя творчество великих мастеров прошлого, Ф. Мендельсон писал после концертов в Вене: «Даже лучшие пианисты не исполняют здесь ни одной сонаты Бетховена, а когда я высказал свое мнение, что он и Моцарт все же чего-нибудь да стоя меня удивленно спросили: “Ах, так вы любитель классической музыки?”» [1].

Вместе с тем, образное мышление Ф. Мендельсона, содержание его музыки, жанры, в которых он творит, безусловно, были порождены эстетикой романтизма, трактуемой композитором весьма умеренно. Ф. Мендельсон равно далек и от порывистости Р. Шумана, и от трансцендентальных поисков Ф. Листа, и от экзальтации Г. Берлиоза. Сильным эмоциям и поискам новых форм Ф. Мендельсон противопоставляет теплоту человеческого чувства и ясность формообразования. Основное направление художественных поисков Ф. Мендельсона –



эта сфера лирики, во многом определившая увлеченность композитора фортепианной миниатюрой и песенным жанром.

В целом, фортепианный стиль Ф. Мендельсона противостоял общим тенденциям искусства того времени, культивирующим техническое совершенство в ущерб художественным задачам: «Зачем я буду по тридцать раз слушать вариации Герца, – говорил Мендельсон. – Они доставляют мне так же мало удовольствия, как канатные плясуны и прыгуны; смотря на последних, испытываешь по крайней мере, варварское удовлетворение оттого, что, хотя и боишься все время, как бы они не свернули себе шею, с ними этого все-таки не случается, фортепианные же прыгуны даже не рискуют своей жизнью, а лишь нашими ушами, в чем я не хочу принимать никакого участия» [1, с. 105].

Такое же неприятие пагубного влияния виртуозного стиля находим и в творчестве Ф. Листа, и у Ф. Шопена, и у Р. Шумана. Каждый из названных композиторов решает проблему чрезмерной увлеченности технической составляющей музыкального искусства по-своему, предлагая в этюдных опусах собственное понимание фортепианной техники. Выбор Ф. Мендельсона – простая поэтичная манера: «Инструмент забывался, воспринималась лишь интерпретация сочинения <...> Это было музыкальное откровение, обращение духа к духу» [1, с. 104].

В целом, фортепианное наследие композитора включает концерты, сонаты, вариации, фантазии, каприччио, прелюдии и фуги, этюды, лирические пьесы и другие сочинения. В них Ф. Мендельсону соединил два подхода к трактовке инструмента: камерный и концертный, в котором отчетливо прослеживается оркестровое мышление композитора. В концертных сочинениях Ф. Мендельсон использует разнообразные виды мелкой и крупной техники. Среди наиболее характерных для него приемов письма отметим различные типы скерцозного движения. Своим происхождением они обязаны оркестровым сочинениям самого композитора. Фортепианные скерцо Мендельсона, как и оркестровые, отличаются изяществом, «воздушностью» и тонкой красочностью.

Однако самым ярким воплощением фортепианного мышления Ф. Мендельсона все же является «домашний», камерный стиль «Пе-



сен без слов», которые прорастают практически во всем остальные жанры. Отметим, что «48 песни без слов» это цикл пьес весьма разнообразных по характеру. В некоторых преобладает созерцательная лирика, другие наполнены чертами скерцозности. При этом обращает на себя внимание равнодушие Ф. Мендельсона к излюбленной романтиками сфере героики и бунтарства. Пять пьес имеют авторское название – это «Дуэт», «Народная песня» и три «Песни Венецианского гондольера», а несколько других «Охотничья песня», «Траурный марш», «Весенняя песня», «Прялка» наделены столь яркими чертами программности, что вскоре после опубликования также обрели всем на сегодня известные имена.

И хотя, «Песни без слов», являются квинтэссенцией художественного мышления Ф. Мендельсона, для понимания основ его трактовки фортепиано, на наш взгляд, более показательным являются этюды композитора. Тем более, что начало XIX столетия как раз отмечено огромным интересом к этюдному жанру, в котором отразились как конструктивный так и творческий компоненты музыкального искусства того времени. Как отмечает А. Малинковская: «...нет другого такого жанра, где бы в русле исканий способов синтеза “духа и вещества” музыки, новых ресурсов виртуозности, исканий поэтико-технологической, художественно-рефлективной, аналитически-обобщающей направленностей объединялись столь глубоко и взаимообусловлено композиторская, исполнительская и педагогическая сферы деятельности. Тогда же, когда эти сферы сочетаются в творческой практике одного гениального музыканта, как это было у Ф. Мендельсона, названные единство и взаимообусловленность предстают в особенно наглядной, концентрированной форме» [3].

Как известно, музыкальная карьера Ф. Мендельсона началась с его выступлений в качестве пианиста и он оставался верен фортепиано на протяжении всей творческой жизни. Начав заниматься довольно рано, Ф. Мендельсон брал уроки у пианиста-виртуоза Людвиг Бергера, который являлся учеником М. Клементи. К числу воспитанников Л. Бергера принадлежали также знаменитые в свое время пианисты В. Тауберт и А. Гензельт. Интересно, что все представители этой школы уделяли огромное внимание вопросам формирования и развития



исполнительской техники, что привело к созданию ими многочисленных этюдов.

Эта традиция продолжилась и в творчестве Ф. Мендельсона, который впервые обратился к жанру этюда в возрасте 12 лет, создав в скором времени три образца (До мажор, ля минор, ре минор), представляющие сложность и для взрослого музыканта. Не смотря на то, что эти этюды были написаны в столь юном возрасте, все же они звучат довольно «по-взрослому». Следующее обращение к этюдам Ф. Мендельсона произойдет спустя почти 15 лет, когда он напишет Три прелюдии и три этюда, объединив их в один опус № 104.

Отметим, что к этому времени жанр этюда существовал достаточно давно и привлек внимание множества композиторов. Развиваясь от инструктивной пьесы, не претендующей на глубокое содержание, этюд постепенно становится концертным жанром. В композиторском наследии выдающихся пианистов этюды – это каталог пианистических формул, необходимых для воссоздания определённого стиля. Композиторы сочиняли этюды, являющиеся как бы ключиком к их пианистическому стилю.

Уже к первой половине XIX века выкристаллизовались следующие виды этюдов – инструктивный, характеристический и концертно-художественный (по классификации Н. Терентьевой), хотя это разделение довольно условно. Среди инструктивных можно выделить этюды на разные виды техники (мелкую, крупную, и т. п.), ритмические этюды. Их задача – отработка исполнительских приемов, фактурных технических формул, приемов звукоизвлечения. Но этюды Ф. Мендельсона иные, их интонационный строй отражает не только техническую, но и песенную основу композиторского стиля, воплощая стразу два звуковых образа фортепиано *классический* и *романтический*.

История создания цикла ор. 104 b достаточно интересна. Сначала был написан этюд № 2 фа мажор (1834 г.), спустя два года был создан первый этюд си бемоль минор, и только в 1838 году появился третий этюд ля минор. Таким образом, в опус этюды сложились лишь по мере написания. Этюды ор. 104 b соединяют в себе как классические черты, так и романтические. А именно прозрачность фактуры,



распределение функции рук, преобладание мелкой техники и более узкого диапазона – вот основные черты классического типа техники. Однако, песенный тематизм, салонность культуры, скрытая полифония, передача тем из руки в руку указывают на романтичность.

Итак, рассмотрим этюды ор. 104 b более подробно. Первый этюд си бемоль минор носит прелюдийный характер, он как бы подготавливает слушателя, настраивает на нужный лад. Фактура прозрачная, визуально напоминает этюды К. Черни и М. Клементи. Однако обращает на себя внимание существенная деталь – характерная для романтиков тенденция «вокализации» инструментальной музыки, придания ей песенной выразительности. Мелодия первого этюда изложена в среднем регистре и переходит из одной руки в другую, что создает для исполнителя определенные трудности. Форма этюда трехчастная с небольшой серединой.

Второй этюд фа мажор, погружает нас в доминантовую тональность. Образ этого этюда схож со светлыми образами экспромтов Ф. Шуберта. Об это свидетельствует и легкое движение триолями, и размытость граней формы этюда. Также обращает на себя внимание наличие скрытого двухголосия. В целом, этюд является лирическим центром всего цикла, что подтверждается и его масштабным превосходством.

Третий этюд ля минор – это драматическая кульминация, выполняющая функцию финала цикла. Благодаря мелодической линии, которая проходит в правой руке по синкопам у нас создается ощущение неустойчивости, некой неуверенности, взволнованности. Невероятно быстрый темп, завуалирование мелодии в аккордовой фактуре правой руки, фоновое бурлящее сопровождение шестнадцатыми в левой руке – все это создает напряженность и ожидание финальной точки.

Как видим из анализа, этюды ор. 104 b Ф. Мендельсона были задуманы как цельный цикл, однако в таком виде исполняются достаточно редко. Чаще всего можно услышать первый и третий этюды. Интересно, что найденные нами записи этюдов представляют порой диаметрально противоположные исполнительские концепции. На наш взгляд, такое существенное расхождение в интерпретации нотного текста, может быть обусловлено несколькими факторами,



среди которых один из самых важных – трактовка звукового образа фортепиано.

Как известно, работа исполнителя с музыкальным произведением протекает в несколько этапов, среди которых – первичный анализ текста, составление исполнительского плана, преодоление технических сложностей, подготовка к выступлению и т. д. Однако результат этой работы определяется не только собственно текстом, но и художественным мышлением исполнителя, его индивидуальным стилем, техникой, звуковым образом инструмента.

Из небольшого количества найденных записей цикла этюдов Ф. Мендельсона, мы выбрали два, наиболее ярко представляющие различия трактовки инструмента. Это записи малоизвестных у нас пианистов: Констанс Кин и из Даниелом Адни.

Весьма интересна и необычна судьба пианистки Констанс Кин. Она никогда не посещала колледжа или консерватории, с 1934 по 1949 год ее педагогом являлся пианист Абрам Чейзинс. С 1945 года К. Кин сыграла ряд концертов, выступая с такими знаменитыми музыкантами как Иегуди Менухин и Бенни Гудмен, что указывает на высокий профессионализм этой пианистки.

Исполнение К. Кин этюдов Ф. Мендельсона является ярким воплощением классического понимания фортепиано. Это выражено в минимальном использовании педали, применении пальцевой техники, которая обуславливает прозрачное, иногда даже сухое звучание инструмента. В исполнении К. Кин усиливается более отчетливо проступает классическая составляющая творчества Ф. Мендельсона, та нить, которая связывала композитора с предшественниками, в частности, с М. Клементи.

Совершенно иная интерпретация этюдов Ф. Мендельсона израильским пианистом Даниелом Адни. Он родился 6 декабря 1951 г., начал свое обучение в Хайфе, где дебютировал в возрасте 12 лет. Дальнейшее образование продолжил в Парижской консерватории, а затем с Геза Анда в Цюрихе (1970). Гастролировал по всему миру и играл с ведущими оркестрами и дирижерами.

Исполнение Д. Адни насыщено романтическими красками: более свободные темпы, мягко туше, полное погружение в клавишу, сме-



лое применение педали и агогических отклонений, яркая и страстная порывистость. Все это есть в авторском нотном тексте, но открыто только тем исполнителями, чей индивидуальный стиль близок романтической традиции фортепианного искусства.

Подытоживая, отметим, что этюды Ф. Мендельсона оп. 104 б являются прекрасным образцом творчества переходного периода. В них воплотились казалось бы абсолютно противоположные по художественным установкам и техническим решениям направления музыкального искусства: классицизм и романтизм. Это сочетание классических основ фортепианной техники и романтических образов дает исполнителю возможность творческого поиска концепции произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. *История фортепианного искусства. В 3 ч. Ч. 1–2* / А. Д. Алексеев. — М. : Музыка, 1988. — 415 с.
2. Копленд А. *Музыка и воображение* / А. Копленд // *Музыка и время : мысли о соврем. музыке* : [сборник / сост., предисл. и общ. ред. Г. М. Шнеерсона]. — М., 1970. — [Вып.] 1. — С. 52–53.
3. Малинковская А. В. *Две художественные концепции романтического пианизма (этюды в творчестве Ф. Шопена и Ф. Листа)* / А. В. Малинковская // *Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке*. — М., 2012. — [Вып.] 2. — С. 85–90.
4. Москаленко В. Г. *Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие* / В. Москаленко. — Киев : Клякса, 2013. — 272 с.
5. Назайкинский Е. *Звуковой мир музыки* / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 255 с.
6. Назайкинский Е. В. *Поэтика музыкальной миниатюры // История в музыке : избр. исслед.* / Е. В. Назайкинский. — М. : 2009. — С. 371–391.
7. Сухленко И. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица / Сухленко И. Ю. // *Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании : сб. науч. ст.* / Харк. гос. акад. дизайна и искусств. — Харьков, 2010. — Вып. 1. — С. 228–232.
8. Терентьева Н. *Карл Черни и его этюды* / Н. Терентьева. — СПб. : Композитор. 1999. — 68 с.



REFERENCES

1. Alekseev A. D. *Istorija fortepiannogo iskusstva. V 3 ch. Ch. 1–2 [History of piano art] / A. D. Alekseev. — M. : Muzyka, 1988. — 415 s.*
2. Koplend A. *Muzyka i voobrazhenie [Music and imagination] / A. Koplend // Muzyka i vremja : mysli o sovrem. muzyke : [sbornik / sost., predisl. i obshh. red. G. M. Shneersona]. — M., 1970. — [Vyp.] 1. — S. 52–53.*
3. Malinkovskaja A. V. *Dve hudozhestvennye koncepcii romanticheskogo pianizma (jetjud v tvorcestve F. Shopena i F. Lista) [Two artistic concepts of romantic pianism (etude in the works of F. Chopin and F. Liszt)] / A. V. Malinkovskaja // Gumanitarnye issledovanija v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke. — M., 2012. — [Vyp.] 2. — S. 85–90.*
4. Moskalenko V. G. *Lekcii po muzykal'noj interpretacii : uchebnoe posobie [Lectures on musical interpretation : a tutorial] / V. Moskalenko. — Kiev : Kljaska, 2013. — 272 s.*
5. Nazajkinskij E. *Zvukovoj mir muzyki / E. Nazajkinskij [The Sound World of Music]. — M. : Muzyka, 1988. — 255 s.*
6. Nazajkinskij E. V. *Pojetika muzykal'noj miniatjury [Poetics of musical miniature] // Istorija v muzyke : izbr. issled. / E. V. Nazajkinskij. — M. : 2009. — S. 371–391.*
7. Suhlenko I. Ju. «Zvuchashhij obraz» fortepiano Vladimira Gorovica [“Sound image” of piano by Vladimir Horowitz] / Suhlenko I. Ju. // Tradicii i novacii v vysshem arhitekturno-hudozhestvennom obrazovanii : sb. nauch. st. / Hark. gos. akad. dizajna i iskusstv. — Har'kov, 2010. — Vyp. 1. — S. 228–232.
8. Terent'eva N. *Karl Cherni i egoj etjudy [Carl Czerny and his etudes] / N. Terent'eva. — S-P. : Kompozitor, 1999. — 68 s.*