

METODISKIE PAŅĒMIENI, INTERPRETĒJOT F. ŠOPĒNA KLAVIERSKAŅDARBUS

Abstract

Frederic Chopins music and the image in history of musical culture is a special exception. F. Chopin is a symbol of romantic music - more widely- romantic symbol overall, “*noble feelings and perfect taste*” model. Also, his piano works are significant. Despite the simplicity of an external records, F. Chopins music is one of the most difficult. His musical studying is a mastery of sound absorption, correct hand “*breathing*”, good taste education – also, in harmony, in form, interpretation of the art of learning. Interpreting Chopin piano works, performers often deal with art and technical difficulties. To avoid these difficulties, need certain methodological techniques.

Atslēgas vārdi: F. Šopēna klaviermūzikas stils, interpretācija, metodiskie paņēmieni.

Pētījuma mērķis: noteikt galvenos metodiskos paņēmienus F. Šopēna klavierskaņdarbu interpretācijā.

F. Šopēns ir poļu komponists, viens no visu laiku ievērojamākajiem poļu mūziķiem un viens no pasaules ievērojamākajiem klaviermūzikas autoriem un izpildītājiem. Šopēns ir viens no ievērojamākajiem romantisma pārstāvjiem.

Romantisms (fr. *romantisme*) kā mūzikas virziens izveidojās 19. gs. pirmajā pusē un priekšplānā izvirzīja cilvēka garīgo dzīvi, viņa jūtu pasauli, emocionāli spilgtus vai pat dramatiski ekspresīvus subjektīvus pārdzīvojumus. Par mākslas darba galveno kritēriju sāka uzskatīt neatkārtojamību: radošas personības, mākslinieka rokraksta un katra atsevišķa mākslas darba satura un formas neatkārtojamību.

Romantiskais varonis ir ideālists, kas parasti neprot sasaistīt savus sapņus ar realitāti un kuram ir spēcīgi izteiktas ilgas pēc personības radošās brīvības, brīvības visās jomās, ideālu piepildījuma, arī dziļa interese par nacionālo kultūru, folkloru, kā arī alkas pēc neiespējamā, tālām, bieži vien neeksistējošām zemēm, kur valda gara brīvība un vienotība. Romantiķiem parasti bija dziļa plaisa starp saviem ideāliem un dzīves realitāti. Tomēr romantiķi tiecās pēc mākslas veidu sintēzes, dažādu mākslas žanru saplūšanas. Romantisms atšķiras no citiem mākslas virzieniem ar mīlestību un fantastisko, ar kāpinātām kaislībām un neparastā cildināšanu. (Kārklīšs 1990: 243)

Komponisti romantiķi meklēja ideālus dzīves harmonijā, tiecās pēc tās. Romantiķu radošā doma tiecās pēc pašizpaušmes brīvības. Normatīvu, noteikumu ievērošanu viņi nepazina. Tipizācijai romantiķi pretstatīja personisko, individuāli neatkārtojamo.

F. Šopēna daiļradē spilgti izpaudās poļu tautas nacionālais kolorīts un komponista dziļā mīlestība pret dzimteni. Dzimtenes mīlestības temats, uzticība dzimtai tautai un ticība tās atbrīvošanai no nacionālā un sociālā jūga caurstrāvo visu F. Šopēna daiļradi. Viņa mūzikai

piemīt lirisms, izsmalcinātība dažādu noskaņu sniegšanā; viņa skaņdarbi atšķiras ar nacionālās folkloras un žanru saistības plašumu. F. Šopēna uzmanības centrā vienmēr ir dzīvais cilvēks, ar ko viņam ir tieša saskare. Slavenais komponists daudziem žanriem pieiet ar pilnīgi jaunu interpretāciju: uz romantisma pamata atjaunoja prelūdiju, izveidoja klavieru balādi, poetizēja un dramatisēja dejas – mazurku, polonēzi, valsi; pārvērta skerco par patstāvīgu skaņdarbu. Viņš bagātināja arī harmoniju un klavieru faktūru; apvienoja klasiskās formas ar melodiju bagātību un fantāziju. F. Šopēna daiļrade cieši saistīta gan ar dzimtās poļu tautas mūziku, gan ar Rietumeiropas profesionālās mūzikas vispārējām tradīcijām. Mākslinieka mūzikas tautiskuma pamatā ir tās orgainiskās saites ar folkloru. Poļu deju un dziesmu žanri ar to ritmiem un intonācijām viņa mākslā ir kā dzimtenes ilgu izpausme mūzikā. Komponista traģisms slēpjas tajā apstākļī, ka labākajā un ražīgākajā daiļrades periodā viņš bija pilnīgi atrauts no dzimtās vides. Būdams izcils pianists, F. Šopēns rakstīja galvenokārt klavierskaņdarbus, bagātinot tehniskos paņēmienus un mūzikas valodu. Miniātūru vidū ir prelūdijas, etiodes, noktirnes, kā arī mazurkas, valši, polonēzes, 2 klavierkoncerti, 3 sonātes, 4 balādes, 4 skerco. Komponists Roberts Šūmanis teicis par F. Šopēnu: "*Cepures nost, kungi - jūsu priekšā ir ģēnijs!*" (Kremļovs 1966).

Tagad aplūkosim galvenos izteiksmības pamatlīdzekļus F. Šopēna klaviermūzikā:

Ornamentācija.

Šopēns balstās uz J.S. Baha ornamentācijas pamatiem, itāļu koloratūras un poļu folkloras improvizāciju. Ornamentika izpilda melodisku un faktūru funkcijas: apdziedot balsta melodijas notis, Šopēns bagātina un variācijā attīsta savu tematismu, izmantojot melodisko ornamentēšanu; līdz ar to – viņš dinamizē un harmoniski piesātina muzikālo audu skanējumu ar izrotājumu palīdzību, kam ir ne tikai melodiska, bet arī faktūra nozīme. Melismi un sarežģītais ornaments tika pielietoti ļoti lietderīgi, bet to izpildījuma maniere ir līdzīga vokālai. Pēc K. Mikuļa nostāstiem, "*gruppetto* (it. – maza grupa), *priekšskaņu* (vācu *Vorschlag*) un *aizturēšanu* izpildījumam viņš rekomendēja Itālijas dziedātāju dziedājuma paraugus". Senitāļu koloratūras dziedājuma princips noslēdzas tajā, ka visi rotājumu veidi bija izpildāmi mērenā ātrumā pie vijīga savienojuma ar blakus stāvojošām skaņām. Tā tika sasniegta visas melodiskas līnijas plasticitāte. Laiks greznojumiem bija piešķirts (tāpat kā Baham) pateicoties galvenās, akcentētās nots ilgumam, kas attiecās uz *priekšskaņu*, *anšlagu* (foršlaga no apakšas, kas sastāv no divām palīgnotīm, kas ir novietotas ap galveno noti), *šleigeru* (divi-triju palīgnošu pakāpeniskā kustība), *mordenta* (it. *mordente* kodīgs, ass), *arpeggiato* (it. – kā uz arfas) un sarežģītāku greznojumu izpildījumu. (Мильштейн 1967)

F. Šopēna ornamentikas līdzība ar itāļu koloratūru ir vērojama veselā virknē viņa radīt izpildījuma paņēmieni, tādu, kā *scivolo* (slīde lejup pa hromatiskas, diatoniskas gammas

pakāpēm, līdzīgi kā glissando), *arpeggiato* (arpedžētais akords, kas ir tiek izpildīts it kā uz vienas legato elpas), *volantino* (augšupejošas un lejupejošas gamveida pasāžas no uzdotā toņa, kas ir spēlējamās ļoti viegli un ļoti skaidri, *perle*), *cercar il tuono* (skaņas meklējumi pārejas veidā no vienas nots pie citas caur atstarpju noti, kas pieder pie dotās harmonijas), *portamento* un citu. (Kārkliņš 1990).

Temporitms.

Tempu izvēlē F. Šopēns izvairījās no galējībām. Viņš bija pret pārmērīgi ātru un lēnu mūzikas kustību, kā arī pret nepamatotiem paātrinājumiem un palēnināšanām. Komponista metronomiskie norādījumi dažbrīd neatbilst tempiem, kuros klausītāji pierada uztvert viņa mūziku, un tam ir vairāki cēloņi. Pirmkārt, mūzikas kustības rakstura individuālā izjūtā pieļaujamas sava veida atkāpšanās no piedāvājamā tempa. Otrkārt, vārdiskie tempa apzīmējumi F. Šopēnam ne vienmēr sakrīt ar metronomiskajiem. (Ежевская 1981)

F. Šopēna slavenais *rubato* (it. – nozaugts, nolaupīts), tempa ziņā brīvs izpildījuma stils, nepavisam nebija ritmiskas neorganizētības izpausme, bet brīva improvizācijas maniere. (Kārkliņš 1990: 246). Pats komponists uzsvēra, ka ritms ir mūzikas dvēsele, un mēdza teikt, ka, izpildot *rubato*, kreisajai rokai jābūt kapelmeistaram, kas norāda ritmu, bet labajai jāspēlē ritmiski brīvi.

Dinamika.

F. Šopēna dinamisko norādījumu skala ietver sevī *ppp* un *fff*. Nodarbībās ar skolniekiem viņš pievērsa daudz uzmanības *mf*, *mp*, *p*, *sotto voce*, *mezza voce*. Pēc K. Gutmana vārdiem, viņa skolotājs "parasti spēlēja klusi un visai reti *fortissimo*"

F. Šopēna *ff* atbilst parastam *mf*.

F. Šopēna *f* atbilst parastam *mf*.

F. Šopēna *pp* atrodas uz dzirdamības robežas.

Izcilā muzikanta spēlei un mūzikai ir raksturīga dinamisko nokrāsu un kulmināciju daudzveidība un izteiksmība. (Коган 1963). Dinamiskajās niansēs, pēc Mikuļa vārdiem, F. Šopēns bija ārkārtēji prasīgs pret "pakāpeniska skanējuma spēka palielināšanas un samazināšanas pārraidi". Viņa dinamikai ir viļņveida daba.

Pedalizācija.

Dempferu pedāļa plašu pielietojumu rada vēlme bagātināt faktūru un kolorītu. Neskaitāmu nianšu mākslinieciskai pārraidei ir nepieciešama augsti attīstīta pedalizācijas tehnika. Tikai tāda tehnika dos iespēju izpildītājam izmantot tūkstošus dinamisku nokrāsu, kādas var būt izdabūti no klavierēm. Pedālis palīdz panākt cēlu, dziedošu skaņu. Pianists var būt apveltīts ar daudzām izpildītāja kvalitātēm, bet, ja viņš nemāk "dziedāt" uz instrumenta, viņam nav aicinājuma būt par F. Šopēna mūzikas izpildītāju. (Фейнберг 1965)

Pats F. Šopēns piešķir pedalizācijai lielu nozīmi. Tas ir redzams no liela pedāļa apzīmējumu skaita, kas ir sastopami viņa skaņdarbos. Zināms, ka komponista savu darbu izpildījums atšķirās ar prasmīgu, smalku pedalizāciju, un var paredzēt, ka pedāļa lietošana, kas ir apzīmēta notīs, dod viņa personīgās manieres visai nepilnīgu un neprecīzu ainu. Daudzās vietās, kas prasa pedāli, F. Šopēns to nav apzīmējis, paredzot, droši vien, ka katrs labs pianists arī pats sapratīs tā jēgu un vietu. Dažbrīd viņa apzīmējumi var maldīt nepieredzejošu izpildītāju. Kad runa ir par akordiem, kurus vajag sasaistīt, F.Šopēns tradicionāli atzīmē pedāli zem katra akorda, bet ar zvaigznīti (*) - pedāļa atbrīvošanu pirms nākamā (Prelūdijas re bemols mažors, ļa bemols mažors). Protams, ja pianists lietos pedāli tikai pēc uzrakstītā, akordi izrādīsies nesaistīti; vai vēl sliktāk: harmonijas saplūdis.

Kreisais pedālis F. Šopēnam bija kolorīta līdzeklis, nevis dinamika. (Kremļovs 1966)

Artikulācija un frazējums.

F. Šopēna *artikulācija* (lat. *articulare* skaidri izrunāt) ir saistīta ne tikai ar spēles paņēmienu daudzveidību. (Kārkliņš 1990: 19). Tas vai cits paņēmiens vēl neliecina par izpildījuma vajadzīgo izteiksmību. Komponista mūzikas vokāli-runājošais sākums radīja dažādus izteiksmīgus artikulācijas līdzekļus. Svarīga loma tajā ir muzikālās valodas elementu dalīšanai un apvienošanai. Uzmanību piesaista F. Šopēna atzīmētie štrihi, konkrētāk ligatūra, kas ir sastopama komponista rokkrastos un pirmizdevumos. Viņa līgas nozīmēja ne tikai *legato* spēli, bet veica dažādas funkcijas. Frazējuma līgas sasaistīja tematiskus posmus lielās uzbūvēs, kas atspoguļoja vienotu dinamisku un melodisku attīstību. F. Šopēns deva priekšroku frazējuma līgām. Viņam bija svarīgāks muzikālo motīvu savijums plašās kantilēnu līnijās, nevis to atdalīšana, bet, neskatoties uz to, īpašos gadījumos frāžu dalīšana motīvos un intonācijās tiek nodrošināta ar artikulāciju līgām savienojumā ar starpmotīvām un iekšmotīvām cezūrām. F. Šopēnam ir sastopams frazējuma un artikulāciju līgu vienlaicīgs savienojums tajos gadījumos, kad vienlīdz svarīgi nodot muzikālās attīstības līnijas vienotību un parādīt to veidojošos tematiskos posmus. (Мильштейн 1967)

Frazējuma un motīvu līgas viņam dažbrīd norāda uz divu pēc rakstura un vienlaicīgi skanošu tēmu kontrastu.

Staccato F. Šopēnam ne vienmēr pauž tikai nošu skanējuma aprauto raksturu. Takts spēcīgo daļu *staccato* nereti pavada ar metriskā balsta pārņemšana uz vājo daļu. Dažos gadījumos komponists ielika punktus virs notīm, lai izceltu atsevišķas skaņas (J. S. Baha *marcato* paveids). Ar nošu ilguma saīsinājumu F. Šopēns dažbrīd uzsver dinamisku virsotni vai negaidītu harmoniju.

Var izšķirt četrus F. Šopēna artikulācijas dažādu atšķirīgu veidu pamatfaktoros: 1) vokālais un runas sākums; 2) komponista brīvs mūzikas metriskā pamata traktējums, kā arī

ritmikas savdabība; 3) dinamikas dažādi tipi; 4) faktūras slāņu diferenciācija. F. Šopēna mūzikā bieži nav iespējams izcelt tikai vienu cēloni, kas izraisa to vai citu artikulācijas veidu; tie var būt dažādi. (Как исполнять Шопена 2005)

Aplūkojot muzikālā izpildījuma dažus gadījumus F. Šopēna darbos, var pamanīt to līdzību ar artikulācijas paņēmieniem, kas ir sastopami XVII – XVIII gadsimtu instrumentālajā un vokālajā mūzikā. Komponists pielieto un radoši attīsta pagājušo gadsimtu komponistu štrihu mākslu.

Polifoniskā tehnika.

Pēc F. Šopēna domām *homofonija* (gr. *homophōnia* unisons < *homos* vienāds + *phōnē* skaņa) nav atdalāma no *polifonijas* (< gr. *poly* daudz + *phōnē* skaņa). (Kārklīņš 1990: 219). Viņa darbos, kas ir homofoni-polifoniski pēc savas uzbūves, homofona struktūra, kurā ļoti svarīga nozīme bija akompanementam, saskaņojas ar piebalss un kontrasta polifoniju. Ievērojami retāk F. Šopēna polifonijā var sastapt imitācijas paņēmienus, kā arī tematisko elementu stretto pārvadījumu. Polifonisku audu izpildījumā komponistam bija svarīgi parādīt muzikālās struktūras daudzšķautnību: pavadīt un vienlaikus izšķirt pēc skaņējuma rakstura dažas muzikālās līnijas; savienot atšķirīgus štrihus.

Polifoniskās tehnikas īpašais veids – "duets" (Noktirne sol mažors, op. 37 № 2, Ekspromts sol-bemols mažors op. 53 un citi.) – peredz pianista divkāršu nošu saistītas spēles tehnikas pārvaldīšanu atšķirīgos intervālu savienojumos. To grūtums - prasmē vest abas balsis rokas šaurā un plašā stāvokļa pārmaiņus mijā, tās brīvībā, kustīgumā un lokanībā.

F. Šopēna pianisma polifoniskā daudzveidība saskan ar polimetriskajām un poliritmiskajām kombinācijām. Komponists bieži pievēršas poliritmisko savienojumu izteiksmīgajai formai. (Как исполнять Шопена 2005)

Atskaņojot F. Šopēna klavierskaņdarbus, var rasties noteiktās grūtības – stila īpatnības; ļoti dziedošā skaņveide; ritma izjūtas pareiza sapratne; pedalizācijas tehnika; precīza artikulācijas izvēle; tematisko materiālu un pavadījuma savienošana; ornamentācijas pareizs izpildījums. Daudzi mūziķi, pedagogi pievērša uzmanību F. Šopēna intrepētācijas grūtībām un to pārvarēšanai, piemēram, I. Belza, L. Mazelis, V. Nikolajevs, J. Klečinskis, A. Korto, N. Golubovska, G. Kogans, J. Miļšteins u.c.

Vispirms, ir jāatceras, ka F. Šopēns klavieru tehniku lika tiešā atkarībā no mūzikas stila un satura. Atzīmējot, ka tehniskajā ziņā K. Mikuļa pasniegšanas metode balstījās uz F. Šopēna metodi, R. Kočaļskis uzrakstīja: "*Viņa skaidrā analīze atvēra man acis, mācīja laimīgi savienot tehnisko ar cēlo. Neko neizlaida viņš no uzmanības: aplikatūru, pedalizāciju, legato, staccato un portato, oktāvu, greznojumu izpildījumu, frāžu uzbūvi, toņu dziedošumu muzikālā līnijā, dinamiskus kontrastus, ritmu un pirmām kārtām skaņdarba ieceres*

precizitāti". (Как исполнять Шопена 2005). Tādēļ obligāti jāpievēršas tēlaini-dzejiskajām analogijām, studējot F. Šopēna skaņdarbus, kuri rosina skolēna iztēli.

Vēl galvenā grūtība, atskaņojot F. Šopēna skaņdarbus, ir viņa stila īpatnība. Audzēknim salīdzinājumam obligāti vajag paklausīties F. Šopēna mūziku, kā arī citu komponistu darbus, lai skolēnam būtu skaidrs priekšstats par romantisma laikmeta mūzikas īpatnībām. Obligāti jāatzīmē galvenās stila iezīmes un īpatnības.

F. Šopēna pedalizācijas māksla ir tas, ka audzēknim ir no paša sākuma jā māca ņemt pedāli ar "*ausīm*". Šopēna pedālis ir jā jūt, visur nav iespējams norādīt precīzu pedāļa ņemšanu un noņemšanu. F. Šopēna pedāļa ņemšana pārvērš īsas skaņas garās. Ar to tiek ievērojami paplašinātas instrumenta izmantošanas iespējas. Un kas ir īpaši svarīgi, - reālais skanējums (skanošā faktūra) kļūst bagātāka, apjomīgāka, nekā nofiksētā notīs (uzrakstītā faktūra). No šejienes - tā saucamā faktūru pedāļa plašais pielietojums, t.i. pedāļa, kas ir atkarīgs no izpildāmā skaņdarba faktūras rakstura. Daudzu F. Šopēna muzikālo domu pamatā ir harmoniska skanējuma pilnība, harmonisks kolorīts, centieni apvienot viena harmoniska pedāļa robežās dažādu faktūru elementus. (Мильштейн 1967). Neskaitāmu nianšu mākslinieciskai pārraidei ir nepieciešama augsti attīstīta pedalizācijas tehnika. Kā apgalvoja izcilais klavieru dzejnieks F. Šopēns, "*pareizu tās izmantošanu mācās visu dzīvi*".

Lūk kā raksturo F. Šopēna *rubato* F. Lists: "*Vai jūs redzat zarus, kā tie šūpojas, lapas - kā tās līgojas un satraucas? Stumbrs turas stingri: tas arī ir tempo rubato*". (Мильштейн 1967). Tempa izvēlē obligāti ir jāpievērš uzmanība skaņdarba raksturam un tēlam. Kā arī jāizanalizē skaņdarba žanrs un jāatklāj žanra galvenās īpatnības un iezīmes. Jo daļēji F. Šopēna *rubato* nāk no poļu tautas ritmikas savdabības, kurai nebija metriskās vienveidības.

Ornamentācijas izpildījuma laikā vajag ņemt vērā, ka F. Šopēna greznojumiem ir melodijas nozīme, tie ir tās sastāvdaļa. Laiks greznojumiem bija piešķirts (tāpat kā J. S. Baham) pateicoties galvenās, akcentētās nots ilgumam. Greznojumus vajag izpildīt tā, lai tie visvijīgāk, dabiskāk un brīvāk savienojās ar iepriekšējām un pēcnākamām skaņām.

Melodija F. Šopēnam ir ļoti lakoniska, ir jāseko, lai skaņveide būtu dziedoša un plūstoša. Pašām rokām jābūt dziedošām, bet plaukstām - plastiskām. F. Šopēns ticās pēc īpašas dziedošas *cantabile* spēles, kas izslēdz jebkuras griezīgas, kladzošas skaņas un tajā pašā laikā veicina muzikālās valodas maksimālu skaistumu. Labas spēles pirmais nosacījums - tā ir rokas "*lokanība*" un ar to saistītā pirkstu brīvība un neatkarība. Jo, kā teica pats F. Šopēns, "*pirksiem nav jāsit pa taustiņiem, bet jāpieskaras tiem ar spilventiņiem, ir maigi jākrīst uz tiem, ir vijīgi un lokani jāpāriet, pārkāpj no vienauz otru*". (Мильштейн 1967). F. Šopēns pastāvīgi salīdzināja pianista plaukstu kustību ar dziedātāju elpošanu. Ir jāpanāk

roku lokanība un skanējuma vieglums. Vajag panākt dziedošo skanējumu pie jebkuras dinamikas.

Kas attiecas uz artikulāciju F. Šopēna skaņdarbos, tad vienmēr ir jāpievērš audzēkņa uzmanība tam, ka nedrīkst spēlēt mazām frāzēm, t.i., kā rekomendē J. Kļečinskis, "*nedrīkst saraustīt melodijas pārāk sīkās domas daļās, - vai otrādi, pārāk izstiept to pašu domu, palēninot tempu*". (Как исполнять Шопена 2005). Atšķirībā no Vīnes klasiķiem, Šopēnam nav raksturīgs frāžu saraustījums: viņam parasti vienas frāzes beigas ir nākamās sākums.

Secinājumi.

1. F. Šopēns ir romantiskā stila savdabīgs simbols un – plašāk – romantikas simbols vispār, "*cēlu jūtu un nevainojamas gaumes*" etalons.
2. Atskaņojot F. Šopēna klavierskaņdarbus, var rasties noteiktās grūtības – stila īpatnības; ļoti dziedošā skaņveide; ritma izjūtas pareiza sapratne; pedalizācijas tehnika; precīza artikulācijas izvēle; tematisko materiālu un pavadījuma savienošana; ornamentācijas pareizs izpildījums.
3. Ir dažādas metodes, lai pārvarētu šīs grūtības:
 - Pārrunas par komponista romantiķa daiļradi
 - Pētāmo komponistu romantiķu skaņdarbu demonstrējumi (paskaidrot un parādīt stila raksturīgākās īpatnības)
 - Atskaņotā žanra īpatnību noteikšana (raksturīgākais taktsmērs, temps, raksturs)
 - Frāzes kulminācijas noteikšana
 - Studējot skaņdarbu, ļoti derīgi spēlēt lielām frāzēm
 - Sekot, lai skaņveide būtu lakoniska, plūstoša
 - Rakstura un iztēles veidošanai jālieto asociācijas, kuras varētu palīdzēt audzēknim izprast un izjust skaņdarbu
 - Izpildītājam ar iekšējo dzirdi ir jāizjūst pedalizācijas dziļums un garums, balstoties uz skaņdarba raksturu, harmoniju, faktūru

Bibliogrāfija

1. Kārklīņš, L. (1990) *Mūzikas leksikons*. Rīga: Zvaigzne - 336 lpp.
2. Kremļovs, J. (1966) *Šopēns: Dzīve un daiļrade*. Rīga: Liesma - 516 lpp.
3. Ежевская З. (1981) *Фридерик Шопен*. Варшава: Интерпресс - 100 с.
4. Коган Г. М. (1963) *Работа пианиста*. Москва: Госмузиздат - 200 с.
5. Мазель Л. А. (1971) *Исследования о Шопене*. Москва: Советский композитор - 248 с.
6. Мильштейн Я. И. (1983) *Вопросы теории и истории исполнительства*. Москва: Советский композитор - 262 с.
7. Мильштейн Я. И. (1967) *Советы Шопена пианистам*. Москва: Музыка - 119 с.
8. Фейнберг С. Е. (1965) *Пианизм как искусство*. Москва: Музыка - 516 с.

9. *Венок Шопену*: Сборник статей = Wreath to Chopin. (1989) Москва: Музыка - 278 с.
10. Сост., вступит.ст. Засимова А.В. (2005) *Как исполнять Шопена*. Москва: Классика-XXI - 235 с.