ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ А.Б.ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА

*Тимашова Анастасия Викторовна, преподаватель ГПОУ ТО «Новомосковский музыкальный колледж имени М. И. Глинки»*

Среди видных представителей советского музыкального искусства имя Александра Борисовича Гольденвейзера занимает одно из самых почётных мест. Его разносторонняя деятельность — композитора, пианиста, музыкального редактора, писателя и общественного деятеля - широко известна в нашей стране.

Многогранность художественного дарования, музыкальное творчество, интенсивная концертная деятельность, огромная по своим масштабам музыкально — редакторская работа — всё это сыграло свою роль в формировании пианистической школы Гольденвейзера, созданной им в процессе более чем полувекового педагогического опыта.

Требуя от пианиста живой, эмоциональной и правдивой передачи идейно - художественного содержания музыкальных произведений, он придавал огромное значение вдумчивой работе, которая необходима для создания исполнительского образа. Понимание формы и принципов развития произведения, учёт всех вытазительных деталей текста и умение использовать в реальном звучании все разнообразные звуковые возможности фортепиано — всё это, по его мнению, является важнейшими сторонами развития исполнительского мастерства. С этими задачами Гольденвейзер органически связывал и все вопросы технического порядка, приобретение тех навыков, которые необходиммы для реализации художественных целей исполнителя.

Всю жизнь он боролся с модернистскими течениями, с формализмом в искусстве, со всеми чуждыми русской музыкальной культуре тенденциями. В лице Александра Борисовича советское искусство всегда видело поборника реалистического направления в музыке, борца за высокие задачи музыкального просвещения. Расцвет исполнительской и педагогической деятельности А. Б. Гольденвейзера относится к советскому периоду его жизни. Небывалый размах музыкального образования, мощный подъём исполнительского искусства, новые, большие задачи, стоящие перед музыкантами, - всё это служило благодатной почвой для творческого роста Гольденвейзера. Вместе с другими мастерами старшего поколения советских музыкантов он участвовал в создании советской пианистической школы.

*Необходимо резко различать игру и*

*работу на инструменте.*

*Играющие большей частью*

*этого различия не понимают*

*и вместо работы просто сидят и играют*

*за инструментом, а это величайшая ошибка и*

*с ней необходимо вести борьбу.*

*А.Б.Гольденвейзер.*

Гольденвейзер был замечательным пианистом, вот некоторые принципы исполнения, которые Александр Борисович рекомендовал музыкантам:

"Исполнитель должен быть строг к себе, должен воспитывать в себе волю, -говорил он, -художник, композитор в процессе своей работы не связан с определённым моментом. Если он сегодня в неподходящем настроении, если у него в данный момент не получается что-то, он может её отложить, и то, что у него не выходит сегодня, может выйти завтра или через несколько часов. Исполнитель же обязан в определённый момент дать наилучшее, на что он способен, каково бы ни было в данный момент его состояние, настроение и самочувствие. Даже само сознание этой необходимости в известной степени сковывают исполнителя. Величайшей опасностью всякого обучения музыканта- исполнителя является сообщение ему какого-то трафарета, шаблона, это-смерть для искусства.

Одним из главных элементов исполнения Гольденвейзер считал звучание. Фортепианный звук может быть изменяем - даже при нажиме отдельный клавиши, не говоря уже об аккордах, в который возможно подчёркивание того или иного звука. Решающее значение имеет при этом приём, которым извлекается звук на фортепиано: "мёртвый" инструмент реагирует на каждое движение рук, тела. Поэтому огромную роль играет соответствие всех движений и ощущений тела звукового образа, который нужно создать. Это влияет и на зрительные впечатления слушателя, и на ощущения играющего, и на само качество звучания инструмента. Когда правая рука играет мелодию, то очень важны крайние верхние звуки, а когда левая рука играет сопровождение, то не менее важны нижние басовые ноты. Вообще, свойство слуха человека такого, что обычно воспринимаются верхние звуки как главные. Между тем они обычно поручаются пятому пальцу - самому слабому, и поэтому по отношению к нему надо проявлять особую заботу и умение "раскрывать" его на верхах.

Очень важно, чтобы во всех пассажах и мелодических фразах ясно звучали концы, и в то же время отчётливо были слышны все начала. Все звуки, даже третьестепенные, должны быть слышны; вместе с тем, среди этих звуков надо уметь находить и отмечать те, которые имеют особо важное звучание. Играя мелодию на фортепиано, пианист должен создать иллюзию власти над каждым звуком, но власть не в том, что он этот звук ведёт, как скрипач или певец, а в том, что он его слушает. Встречается порою ложная установка у играющего на фортепиано: играть чем громче, тем напряжённее. А между тем наоборот: напряжённость мышц скорее допускается в pianissimo, а в forte надо стараться играть свободно. Важную роль в исполнении играет ритм. Быстрый темп-это вовсе не что-либо запредельное. Признаком темперамента не является торопливость; у кого нет ритма, у того нет и темперамента. Ритм-это своего рода первооснова, играющая громадную роль в музыкальном искусстве. К сожалению, в том случае, когда люди, имеющие хороший слух, не обладают чувством ритма, борьба с этим недостатком оказывается особенно трудной. Вот основные истины ритмики, рекомендованные Гольденвейзером:

1. Торопливая и скорая игра-разные вещи. Можно играть в темпе presto и не торопить, а можно торопить и в темпе adagio. Гольденвейзер особенно предостерегает от торопливости в кульминационных моментах произведения, считая это большой художественной ошибкой.

2. Ритм легче "держать" одной рукой, в которой меньше нот .

3. Не надо торопить фигурацию, если при этом в другой руке выдержанная нота.

4. Нельзя забывать мудрого правила Э. Петри-играйте конец пассажа так, будто хотите сделать ritenuto, -тогда он выйдет точно в темпе.

5. Надо почувствовать в себе текучесть ритмического движения и, только ощутив его, начать исполнение произведения. Иначе обязательно получится ряд беспорядочных звуков, а не живая линия. Ведь если приходится вспрыгивать на ходу, надо всегда пробежать какой-то отрезок пути, включиться в движение - и лишь потом делать прыжок.

6. Если имеется широко арпеджированный аккорд, то известная ритмическая неточность-оттяжка-допустима и даже нужна. Вместе с тем каким бы свободным ни было исполнение, триольный ритм никогда не должен превращаться в пунктированный.

Фразировка в исполнении имеет огромное значение. Всякая мелодия имеет опорные точки, к которым она стремиться и которые её характеризуют.

Как правило исполнение не должно быть "зигзагообразным": то какие-то ноты выскочат, то проваляться, то вся фраза одинакова-и вдруг акцент, который никому не нужен...

Декламационные соотношения не снимаются динамическими оттенками: как бы фраза не игралась - forte, piano, с акцентами или без них, в ней всегда должен быть декламационный смысл. Если при игре marcato скандировать каждый звук, никакой декламационной линии не получается. Фраза всегда должна оставаться фразой. В акцентированных нотах тоже надо различать декламационный смысл: иногда акцент более всего относится к главной ноте, иногда к вспомогательной, иногда к затактной. Часто та или иная тема состоит из повторения одной ритмической фигуры. В этих случаях надо особенно стараться, чтобы не было механичности и все звуки составляли единую линию.

Порою у пианиста так много "возни рукам", что музыки почти не остаётся. Одним из важных принципов фортепианной игры является экономия в средствах, движениях. Само понятие "ставить руку" угнетает психику и создает ложную идею о противопоставлении "фортепианной" руки, -живой руки. Вообще, девизом исполнителя должно стать "Не учить тело движениям, а учиться у него!" Вот несколько наблюдений и советов, данных Гольденвейзером, с конкретными приёмами фортепианной игры, использованием пианистом определённых движений.

1. Обычное при legano "передерживание" звуков-величайшее заблуждение! Между додерживанием и передерживанием - дистанция огромного размера.

2. При игре октавами не надо держать очень вытянутыми средние пальцы, это очень огрубляет звучание. Кроме того, вообще низкое положение кисти отяжеляет звук, делает его жёстким.

3. Движение подгибания пальцев в staccato виртуозно применялось и признавалось необходимым Метнером, с которым едва ли кто из пианистов может конкурировать в отчётливом исполнении быстрых пассажей с использованием приёма отрывистой игры.

4. Полное отрицание "подкладывания" первого пальца в арпеджио, такая же крайность, как и отрицание "скольжения". Вместе с подкладыванием должен происходить и соответствующий небольшой наклон кисти навстречу первому пальцу.

5. Чередование пятого и четвёртого пальца (на чёрных клавишах) в октавах делается для экономии движения и вовсе не требует очень больших рук, будучи неудобным только рукам исключительно маленьким.

6. Хроматическая гамма-один из труднейших видов пассажа, и введение при быстром её исполнении большого числа пальцев очень рационально.

7. При тремолировании (особенно на forte) можно часто рекомендовать сначала взять целиком тремолируемый аккорд или интервал.

Нащупать клавиши прежде их нажатия - приём скорее вредный, чем полезный. К процессу совершенствования исполнителя нужно подходить с самого начала обучения. Трудные места учащиеся играют лучше, чем лёгкие. Причина в том, что, заметив трудность, они стараются её преодолеть, и часто им это удаётся. Добиться, чтобы фон звучал как действительно живая самостоятельная линия и в то же время в полном соответствии с основной мысль-чрезвычайно сложная, почти неразрешимая проблема. Часто также играющие быструю пьесу считают, что для того, чтобы она вышла в нужном темпе, надо работать, добиваться этого, но редко кто-нибудь думает о том, что играть очень медленно тоже весьма трудно, и что над этим также надо много трудиться.

При работе над произведением опасно добиваться всего сразу. Необходимо фиксировать внимание поочерёдно на различных задачах. В первую очередь нужно почувствовать основную линию, упрощённо представляя себе фортепианную ткань. Когда учишь какое - нибудь произведение, надо прежде всегда расставить "знаки препинания". Более того, если при работе над вещью не получается фраза, полезно её немного отделить, делая остановку. Разумеется, надо следить, чтобы это потом не сохранилось в исполнении.

Во всяком пассаже, во всяком быстром месте всегда есть опорные точки. Когда играешь в спокойном движении, на них необходимо обращать внимание, заботиться о них, и тогда они не пропадут и в быстром движении.

Скачки нужно учить с остановками, но быстрым движением. Надо найти неторопливое, ритмичное движение минимального размаха. Нет ничего полезнее в работе, как "съехать" с накатанной колеи привычного "наболтанного темпа". Из хорошей игры скорая получится, а из скорой хорошая-никогда!

Процесс исполнения-важный этап в совершенствовании музыканта. Нередко исполнители жалуются на усталость, возникающие в процессе исполнения. Утомительность игры связана отнюдь не только с характером произведения, но и с умением исполнителя "находить" моменты отдыха.

Не менее важно уметь обуздать и собственный темперамент, избыток которого нередко отражается на технической стороне исполнения. Но, конечно, гораздо хуже - безучастность, отсутствие инициативы. Когда пианист сел за инструмент и начал играть, нужно, чтоб никто не сомневался, что он действительно заиграл; иногда же бывает непонятно: начал он играть или просто нечаянно задел ноту. Труднее всего на свете играть просто и естественно. Только если у исполнителя есть ясное художественное намерение, если музыка звучит у него внутри, он сумеет использовать и свои технические ресурсы, и, по возможности, преодолеть несовершенства инструмента, и главное - увлечь слушателей, не прибегая ни к каким ухищрениям. Поэтому исполнитель, ставящий перед собой серьёзные творческие задачи, стремящийся отвечать запросам аудитории, должен сам обладать не только талантом, но и большими знаниями, глубокой и разносторонней культурой.

В музыкальном искусстве есть одна специфическая особенность, отличающая его от других родов искусства и сближающая его с одним из них, и то не в полной мере, с драматическим искусством. Дело в том, что композитор, сочиняя музыку в большей или меньшей степени приближённо, записывает её с помощью сложной системы знаков, выработанной очень долгим процессом в течение столетий. Когда этот процесс сочинения закончен, и сочинённая музыка зафиксирована на бумаге, то она не является всё - таки звучащей музыкой, а только потенциальной. Если художник напишет картину, она будет висеть в музее или квартире, каждый может непосредственно смотреть на эту картину и воспринимать её в меру своей восприимчивости или того или иного своего настроения, но между ним и картиной никакого посредника нет. Музыкальное же искусство таково, что произведение, пока оно является только напечатанной или написанной рукописью, остаётся потенциально звучащей музыкой. Для того, чтобы оно стало музыкой, звучащей реально, нужно, чтобы оно могло дойти до слушателя - чтобы между этим музыкальным произведением и слушателем появилось ещё третье лицо, посредник-исполнитель. Музыка для того, чтобы она звучала, нуждается каждый раз в новом воспроизведении.

На занятиях в классе Гольденвейзер часто останавливал внимание своих учеников на весьма существенном для исполнителей вопросе о подходе к тексту музыкального произведения. Когда исполнитель имеет перед собой авторский текст, задача его воспроизведения не так проста. Всякое живое, свободное музыкальное исполнение является только некоторым приближением к той схеме, которую представляет собой записанный в нотах метр. Действительно, каждый из нас замечал, что когда он пробовал даже самое простое музыкальное произведение играть с метрономом, который выстукивает механический ритм, то он чувствовал себя при этом необычайно скованным и исполнение было совершенно мёртвым.

Композиторы далеко не все, не в равной степени и в разные эпохи не одинаково подробно выписывали, даже с помощью тех условных знаков, которые у нас существуют, свои намерения в нотах. Старинные композиторы почти никогда не выписывали буквально, не заполняли до конца ткань своих произведений. Они писали мелодический голос, и даже в этом голосе предоставляли исполнителю вводить те или иные другие орнаменты, и затем выписывали сопровождение в виде одного голоса, в виде баса, который большей частью сопровождался цифровкой. Роль исполнителя являлась, таким образом, в значительной степени ролью композитора-импровизатора.

Гольденвейзер делал вывод, что как бы тщательно и подробно автор или редактор музыкального сочинения не указывал в тексте различными знаками и словесными обозначениями способ и характер исполнения произведения, запись остаётся всё же лишь некоторой условной схемой, требующей творческого переосмысления в процессе перевода её в живое , музыкальное звучание. Для исполнителя важно умение правильно и точно прочесть музыкальный текст, разобраться во всех его мельчайших деталях и понять их роль в формировании произведения в целом. К каждому своему исполнению нужно относиться с сознанием огромной ответственности, с сознанием, что художественный замысел композитора, его осуществление зависит от того, как мы извлечём его из временного потока и доведём до слушателя. Задача эта усложняется ещё и тем, что перед исполнителем стоит проблема разрешения не только временных ритмических отношений, но и их связи с динамическими оттенками. Творческий процесс гораздо более ответственный, значительный и трудный, он даёт неизмеримо большие возможности для проявления индивидуальности исполнителя.

В связи со своим пониманием музыкального исполнения как живой, интонационно - ритмически и динамически выразительной "речи", Александр Борисович уделял особое внимание тому, что он называл "живым дыханием" при художественном исполнении. Живое дыхание есть основной нерв человеческой речи, а следовательно, и музыкального искусства, родившегося из звуков человеческого голоса. Живое дыхание играет в музыке первую роль. Если мы возьмём инструмент клавишный, то здесь механический повод для дыхания как бы отсутствует. В этом случае особенно важно осознать природу живого дыхания как основу музыкальной речи, и помнить о том, что слушать музыку без этого живого дыхания - мучительно. Для пианиста проблема живого дыхания приобретает исключительное значение благодаря специфическим особенностям фортепиано.

"Недостаток фортепиано, -указывал Гольденвейзер, -заключается в том, что исполнитель ничего не может сделать со звуком, кроме того, что взять его. Когда я взял какую-нибудь ноту на фортепиано, я больше над ней власти не имею. Если я пою, играю на струнном или духовом инструменте, я могу, взявши звук, всячески его изменить - усиливать, ослаблять, менять тембр. Пианист может или держать палец, или снять его, вибрация струны совершается вне зависимости от его воли. Поэтому всякий взятый на фортепиано звук поневоле звучит diminuendo. Когда мы играем на фортепиано скоро и звуки быстро следуют один за другим, этот недостаток - потухание звука —перестаёт быть заметным.

Умение дать слушателю впечатление непрерывного движения-одна из труднейших проблем фортепианного исполнения. Дело, однако, не только в механике фортепиано, но и в специфических трудностях самой музыкальной литературы, созданной для этого инструмента, часто весьма сложная ткань фортепианных произведений ставит перед пианистом совершенно особенные задачи, которые не имеют места у певцов или исполнителей на каких-либо оркестровых инструментах. Перед пианистом стоит очень высокая задача-он почти никогда не исполняет одной линии. Пианист никогда не может хорошо играть, если он ведёт одновременно только одну линию. Исполнение на фортепиано всегда контрапунктично. Если взять самую примитивную мелодию с аккомпанементом, это уже будет две линии. Только тогда музыкальное исполнение будет звучать хорошо, когда каждая из этих линий имеет своё самостоятельное живое течение и, в то же время, каждая из этих линий друг другу подчинена.

Главнейшей задачей пианиста-исполнителя является умение на основе вдумчивого и внимательного изучения текста произведения создать свой исполнительский замысел, который наиболее глубоко и правдиво раскрывал бы слушателям содержание данного сочинения. Нужно сознавать однократность исполнительского процесса, известную неповторимость его и относиться к нему с огромным сознанием ответственности. Всякому музыканту хорошо известно, насколько трудно «увидеть» в тексте всё, что необходимо для создания музыкального образа, как много знаний и опыта надо приобрести, чтобы, учитывая индивидуальную манеру записи того или иного автора, правильно передавать стиль и характер его музыки. Как музыкант, стоящий на позициях классической русской школы пианизма Гольденвейзер часто обращая внимание на одну из главнейших сторон фортепианно-исполнительского мастерства-о проблеме "пения" на фортепиано. В решении этой задачи пальцевое legato, динамическая и ритмическая нюансировка, подчиняющиеся осмысленной и художественно-оправданной фразировке, играют огромную роль. Но не меньшее значение играет и педализация. Ещё А. Рубинштейн сказал, что педаль-это душа фортепиано.

Принципы педализации Александра Борисовича заслуживают особенного внимания, так как они в большей степени связывают его исполнительскую школу с традициями русского пианизма, созданными многими поколения замечательных русских музыкантов. "Мы должны помнить, -замечал Гольденвейзер, - что запись педали приблизительна и все попытки изобрести какой-то более совершенный графический способ изображения её ни к чему не привели... Настоящая же педализация, которую применяет опытный пианист, это постоянный творческий акт, который никакими нотами и знаками не может быть зафиксировано. Говоря о различных принципах использования педали Александр Борисович подчёркивал, что приёмы педализации тесно связаны и со стилем исполняемой музыки. У импрессионистов, например, особенно большое значение приобретает гармоническая педаль, у Шопена, Чайковского, где мелодия играет решающую роль, педализация подчиняется главным образом требованиям мелодического движения. Касаясь вопросов техники педализации, Гольденвейзер указывал, что художественные качества педализации во многом зависят от особенностей того или иного инструмента, от темпа и динамики, от степени глубины и быстроты нажима ноги; исполнитель должен учитывать акустические свойства того помещения, где он играет. В каких бы условиях ни находился пианист, он должен всегда помнить, что педалью нельзя затушевать погрешности пальцев и смазывать контуры произведения. Педаль никогда не должна компенсировать отсутствие хорошего legato у исполнителя и прикрывать недостатки аппликатуры. Александр Борисович требовал в своих редакциях, чтобы пианист прежде всего максимально точно выполнял музыкальный рисунок пальцами. Поэтому рекомендуемая аппликатура часто весьма сложна и даже несколько необычна. Вот что говорил по поводу использования педали исполнителями Гольденвейзер: "Опытные исполнители всегда снимают педаль немножко раньше паузы, так как, если снять её в момент наступления паузы, предыдущий звук несколько перетягивается"? Концы фраз должны быть всегда чистыми, за исключением тех случаев, разумеется, когда фраза кончается длинной нотой, которая должна звучать особенно полно. Применяя так называемую запаздывающую педаль, исполнители нередко слишком опаздывают с её взятием и берут на вторую долю такта или даже на третью-в результате звучность получается грязная; максимум педали, как правило, должно приходиться на появление нового баса (или новой гармонии) и обычно совпадать с сильным временем.

Исполнитель слагается из ощущения художественного намерения, художественного замысла, художественного образа и средств, с помощью которых он этот замысел может осуществить и довести до слушателя. Прежде всего, нужно любить свой инструмент и знать его возможности, которые он в себе заключает. Обычно пианист жалуется: если бы мне поставили хороший рояль, я бы играл лучше. Может быть, это и так, но толку от этих разговоров мало. Скорее может получиться толк, если сказать обратное: хотя инструмент и плохой, но, если бы я лучше играл, он зазвучал. Не нужно жаловаться на инструмент, а нужно жаловаться на того, кто на нём играет.

Необходимо резко различать игру и работу на инструменте. Работа должна проводиться тщательно, детально. Работая, необходимо всегда держать ноты открытыми, постоянно проверяя текст, и над старой пьесой работать так, как будто её никогда не исполнял. И даже если играть эпизод или всю пьесу целиком, следует отложить ноты в сторону и играть, как перед самой ответственной аудиторией, и пусть это исполнение будет редким, но важнейшим событием в процессе работы. Художник, обдумывая произведение, работая над ним, но слушателю он должен показать результат этого творческого волнения. Каждый исполнитель может забыть текст, но может сделать это по-разному. Когда забывает музыкант, он всегда сумеет найти, если же забывает человек, не знающий музыки, которую он играет, -он попадает в безвыходное положение. Для того, чтобы меньше волноваться, исполнителю надо иметь чистую совесть, то есть быть уверенным в том, что он действительно хорошо знает то произведение, которое собирается играть.

Исполнитель должен с величайшим уважением относиться к автору, сознавать свою ответственность перед ним и опасаться, чтобы его интерпретация не была приписана автору. Если плохой исполнитель играет Бетховена или Шопена, никто не будет обвинять автора, но если исполнитель играет неизвестного или нового композитора, то его плохая интерпретация может быть приписана автору. Но исполнитель не обладает такими возможностями, какими обладал бы человек, который хотел бы подойти к картине или статуе и испортить её... Он часто совершает подобные акты, но, к счастью, произведение от этого не уничтожается, и другой музыкант может сыграть его лучше. Поэтому роль исполнителя чрезвычайно ответственна. Бывает два вида плохого исполнения: когда исполнение так несовершенно, что полностью искажает образ, задуманный композитором, или же, что ещё хуже, когда индивидуальности автора, в большинстве случаев более или менее значительной и глубокой, навязывается часто мелкая индивидуальность исполнителя, мало интересующегося тем, что хочет выразить автор, а самолюбиво желающего показать только себя.

Движение и звуковой образ имеют немаловажное значение в исполнении музыки. Каждое движение должно диктоваться требованиям музыкального образа. Исполнителю всегда нужно знать, какое звуковое впечатление он должен произвести, и подумать, каким кратчайшим путём его добиться. Рука должна при исполнении быть эластична. Когда музыкант закончил какое-нибудь произведение, нужно, чтобы, глядя на его руку, никто не мог сказать, что он играл и что собирается играть. Часто думают, что исполнитель играет только тогда, когда нажимает на клавиши. Между тем это самый неответственный момент. Всё творчество исполнителя в значительной степени есть отношение звуков между собою во времени и соотношение этих отношений с динамикой, со степенью силы этих звуков. Весь творческий процесс исполнения происходит между нот. Играющий должен воссоздать ритмические отношения между звуками. Промежутки между ними как раз и определяют всё течение ритмически-динамического процесса, из которого слагается музыкальное исполнение. Когда композитор пишет для оркестра, он каждую новую тему обычно поручает новому инструменту, тембр которого с первого же звука обращает на себя внимание слушателя. Пианисты вынуждены играть каждую новую тему на одном и том же инструменте, к тому же часто в одном и том же регистре. Поэтому решающее значение имеет первый звук новой темы, к которому следует отнестись с особым вниманием, чтобы сразу довести его до слушателя. Но это совсем не значит, что этот звук нужно выколачивать. Также в исполнении на фортепиано очень важен бас. Пианистам нужно воспитывать в себе "чувство баса"; если бас не звучит-не звучит ничего.

Александр Борисович придавал огромное значение той вдумчивой и глубокой аналитической работе, которая необходима для создания исполнительского образа. Его взгляды во многом отражают важнейшие принципы советской пианистической школы, одним из создателей и старейших представителей которой являлся этот выдающийся музыкант.

ЛИТЕРАТУРА

1. Благой Д. Д. "Александр Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания." Москва, 1969 г.

2. Гольденвейзер А. Б. "Об исполнительстве. Вопросы фортепианного исполнительства". Москва, 1965 г.

3. Николаев А. "Мастера советской пианистической школы".

Государственное музыкальное издательство. Москва, 1961 г.

4. Сборник статей о Гольденвейзере. "В классе Гольденвейзера". Издательство "Музыка". Москва, 1986 г.

5. Соколов М. Г. "Вопросы музыкального исполнительства". Выпуск 1, Москва, 1965 г.