

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ МЕТОДИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ Ф. ШОПЕНА В ФОРТЕПИАННОЙ ПОДГОТОВКЕ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ

Ши Явэнь,

Художественный колледж Хэнаньского университета науки и технологий,
г. Лоян, провинция Хэнань, КНР, 471023

Аннотация. В статье представлена классификация исполнительских и методических принципов, а также новаторских пианистических приёмов Фридерика Шопена. Это, в частности, принцип двуединства чувства и интеллекта в исполнительском искусстве; принцип естественности и свободы пианистического аппарата; нотный текст и контекст художественного содержания музыкального произведения как принцип Универсума; естественность речевой выразительности в музыке как эстетический принцип; принцип гибкости метро-ритмического движения; принцип «пения» на фортепиано; legato как ведущий принцип звукоизвлечения; установка на техническое совершенствование благодаря свободному и естественному положению рук на клавиатуре; новаторство аппликатурных и педальных принципов; своеобразие шопеновской фактуры, разнообразное звукоизвлечение, широкое использование различных видов артикуляции и динамики. Указанные положения представляют цельную педагогическую систему и опираются, прежде всего, на интеграцию технологии пианистических навыков и художественного содержания произведения на основе осмысленного подхода к работе над музыкальным образом. Изучение этой системы чрезвычайно актуально для современного китайского фортепианного обучения, в котором доминирует узко технологический вектор.

Ключевые слова: Ф. Шопен, методические принципы, фортепианное обучение, музыкальное образование в Китае.

Благодарность. Автор благодарит редактора журнала «Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education», кандидата педагогических наук, доцента Елену Павловну Красовскую за ценные советы и помощь в подготовке статьи к публикации.



Для цитирования: Ши Явэнь. Образовательный потенциал методических принципов Ф. Шопена в фортепианной подготовке китайских студентов // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2023. Т. 11. № 2. С. 81–90. DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-2-81-90

DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-2-81-90

THE EDUCATIONAL POTENTIAL OF F. CHOPIN'S METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF IN THE PIANO TRAINING OF CHINESE STUDENTS

Shi Yawen,

Henan University of Science and Technology Art College,
Luoyang, Henan Province, China, 471023

Abstract. The article presents a classification of performing and methodological principles, as well as innovative pianistic techniques of F. Chopin. This is, in particular, the principle of the duality of feeling and intelligence in the performing arts; the principle of naturalness and freedom of the piano apparatus; organic unity of the musical text and the context of the artistic content of a musical work; the naturalness of speech expressiveness in music as an aesthetic principle; the principle of flexibility of metro-rhythmic movement; the principle of “singing” on the piano; legato as the leading principle of sound production; the installation of technical improvement due to the free and natural position of the hands behind the instrument; innovation of fingering and pedal principles; the originality of Chopin’s texture, diverse sound production, wide use of different types of articulation and dynamics. These provisions represent an integral pedagogical system and are based, first of all, on the integration of the technology of piano skills and the artistic content of the work, meaningful playing, natural and comfortable position of the hands on the keyboard. This is extremely relevant for modern Chinese piano teaching, which is dominated by a narrowly technological vector.

Keywords: F. Chopin, methodological principles, piano training, music education in China.

Acknowledgement. The author thanks the editor of the journal “Musical Art and Education”, PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor Elena Pavlovna Krasovskaya for valuable advice and assistance in preparing the article for publication.

For citation: Shi Yawen. The Educational Potential of F. Chopin’s Methodological Principles of in the Piano Training of Chinese Students. *Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2023, vol. 11, no. 2, pp. 81–90 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-2-81-90

Введение

Изучение европейского музыкально-педагогического опыта является одним из приоритетных направлений современного китайского образования. Фортепианная культура в Китае молода, она насчитывает немногим более ста лет. Только во второй половине XX столетия стало возможным говорить о формировании в стране системы фортепианного обучения. Современный «бум» китайского исполнительства на мировой арене показывает поразительные достижения отечественных музыкантов в овладении фортепиано – инструмента, далёкого от восточного менталитета. Во всём мире известны сегодня имена выдающихся пианистов-виртуозов – Лан Ланга, Ли Юньди, Юя Ванг, Чжан Хаочен и др. Впечатляет своими цифрами и размах системы профессионального образования в целом. В настоящее время в государстве насчитывается более двух тысяч высших учебных заведений, из них 12 консерваторий, 134 университета, в которых ведётся преподавание по специальности «Фортепиано».

Помимо этого, в КНР широко развита система любительского музицирования, которую организуют многочисленные частные школы и преподаватели. Вполне очевидно, что в музыкально-культурном пространстве современного Китая проявляется массовый характер изучения фортепиано в разных социальных и возрастных группах. В этом контексте становится весьма актуальным вопрос обращения китайских педагогов-пианистов к знаковым фигурам российской и западноевропейской фортепианной культуры с целью интеграции их музыкально-педагогических воззрений в практику учебных заведений страны. Среди таких фигур – *Фридерик Шопен*, один из самых популярных композиторов в Поднебесной.

Органическая взаимосвязь композиторского стиля Ф. Шопена с его исполнительскими и педагогическими рекомендациями

Европейское фортепианное исполнительство и педагогика первой половины XIX века представляли собой обширное культурное поле, отмеченное именами многих концертирующих виртуозов и педагогов, демонстрировавших блестящий пианистический стиль. Появление в этой среде личности Фридерика Шопена ознаменовало начало новой эры исполнительского искусства, характеризующегося благородной и утончённой манерой музыкального высказывания, вдохновенным артистизмом, утверждением особого качества фортепианного звучания, позволяющего адекватно воплотить содержание созданных им возвышенно-поэтических художественных образов. В его исполнительском облике, как отмечает И. Ф. Бэлза, сконцентрировались наиболее характерные черты романтического искусства XIX века [1].

Не менее значимой гранью уникального дарования польского гения была и его педагогическая деятельность. Многие декларируемые им инновационные устремления в этой области позволили Ф. Шопену-педагогу занять особое место в ряду выдающихся коллег своего времени. Новаторские идеи нашли отражение в его теоретическом трактате «Метод методов», который был незадолго до смерти оставлен Шопеном в виде неоконченной рукописи, содержащей особый подход к работе над музыкальными произведениями в процессе индивидуального обучения исполнительству на фортепиано. Методическая ценность этого руководства, представляющего собой цельную продуманную многоуровневую педагогическую систему, и сегодня, спустя два столетия,

не утратив своей значимости, продолжает стимулировать интерес специалистов к анализу её ключевых положений, содержащихся в доступных русскоязычному читателю изданиях переведённых на русский язык писем композитора [2; 3]. Рассмотрим их подробнее.

В отличие от доминирования в китайском фортепианном обучении технологического вектора, методические рекомендации польского гения опираются, прежде всего, на интеграцию технологии пианистических навыков и художественного содержания произведения, осмысленной игры, естественного и удобного положения рук на клавиатуре.

Особые требования в освоении музыкального образа предъявляются Ф. Шопеном к *звуковой палитре произведения*, базирующейся на принципе *legato* и разнообразном туше, скрупулёзном отношении к фразировке, «пианистическому дыханию», которое вырабатывалось на ощущении полной свободы пианистического аппарата и гибкой кисти. Непременными правилами польского Мастера были «нежность без жеманства», «энергия без грубости» [4, с. 43]. Этим объясняется большая амплитуда динамических и артикуляционных указаний в шопеновских пьесах.

Новаторскими являются *аппликатурные ремарки* Ф. Шопена, вызвавшие целую бурю негодования у некоторых его современников, сторонников «старой школы» (Фридриха Вильгельма Калькбреннера, Игнаца (Исаака) Мошелеса). Так, например, в своих произведениях он широко применял первый и пятый пальцы на чёрных клавишах, использовал подкладывание первого пальца под второй, третий, четвёртый и пятый; скольжение пальцев, с учётом их индивидуального своеобразия, беззвучную подмену пальцев. Указанные приёмы были введе-

ны ещё клавесинистами, но именно Ф. Шопен переосмыслил и, по образному выражению С. М. Мальцева, вдохнул в них свой неповторимый стиль [5].

Аппликатурные новации были тесно связаны у Ф. Шопена с *использованием педали*. В частности, с применением фактурной педали, когда в пределах одной гармонии объединяются разнородные фактурные элементы. Его поиски тембральных эффектов фортепиано далеко опередили своё время и стали предтечей сонористики, т.е. музыки тембров XX–XXI столетий.

Достаточно обобщённые замечания в «Методе методов» оставлены польским музыкантом по поводу *tempo rubato*. Данное обозначение, как показывает анализ, редко присутствует в нотном тексте его фортепианных произведений. Для исполнителей оно выступает своеобразным смысловым «кодом», к расшифровке которого каждый музыкант, обращающийся к творчеству Шопена, подходит индивидуально – в зависимости от степени развития музыкальности, общей и профессиональной культуры, интуиции, интеллектуальных качеств.

Педагогические воззрения музыкантов на методические принципы Ф. Шопена

В обширной литературе, посвящённой творчеству польского музыканта, до сих пор недостаточно чётко представлена классификация его исполнительских и педагогических принципов. Объяснение этому лежит в нескольких плоскостях.

Во-первых, сам объект (музыкальное творчество Ф. Шопена) являет собой необычайно сложный многослойный феномен и носит разносторонний характер, что предполагает оперирование различными методами эмпирического и теоретического по-

знания. Во-вторых, терминологические свойства сфер педагогики музыкального образования и искусствоведения обладают в большей степени, чем другие науки, нечёткостью, динамичностью, текучестью, а также асимметричностью плана содержания и его выражения.

Не менее существенным в этом отношении представляется и приведённая ниже характеристика классификации как важного приёма, основанного на логическом делении понятий, которым пользуются в философии при изучении того или иного предмета: «Всякая классификация является результатом некоторого огрубления действительных граней между видами, ибо они всегда условны и относительны. С развитием знаний происходит уточнение и изменение классификаций» [6, с. 200–201].

О методических принципах великого польского музыканта мы имеем представление из разрозненных воспоминаний его современников и учеников, обширного эпистолярного наследия, а также набросков рукописи «Метод методов». Опираясь на эти источники, постараемся обозначить понятия, имеющие определяющее значение для классификационных индикаций педагогических и исполнительских принципов Ф. Шопена. Исходя из высказываний самого композитора, проанализированных музыкантами-педагогами, выделим ключевые установки, определяющие содержание его общеэстетических (музыкально-эстетических), исполнительских, педагогических и методических принципов.

Так, Ф. Лист в знаменитой книге о Шопене акцентирует внимание читателей на важнейшей музыкально-эстетической позиции своего польского коллеги, определяющим музыку как искусство выражать мысли звуками, искусство управления звуками. При этом сам звук являет

собой некую субстанцию, первоэлемент, способный передать самую интимную и глубинную сущность мыслей и чувств человека [7].

Не меньшую значимость для современных музыкантов представляет, по мнению Я. И. Мильштейна, и шопеновская точка зрения, обусловленная трактовкой нотного текста и контекста музыкального произведения как единой художественной системы, объективной реальности во времени и пространстве. Подтверждением тому является следующее высказывание польского музыканта, адресованное молодым исполнителям: «Нет настоящей музыки без скрытого замысла» [4, с. 26].

Шопен убеждён в том, что поиск и раскрытие художественного содержания должны осуществляться пианистом на основе передачи в музыке естественности речевой выразительности. Данный музыкально-эстетический принцип, как подчёркивает Г. М. Коган, связан с трактовкой композитором музыкального искусства как человеческой речи, своеобразного «живого языка», передача которого осуществляется интерпретатором на основе не только вдохновенного проникновения, но и знания законов музыкальной лексики, внимательного отношения к выписанным «знакам препинания», фразировочным лигам и т.д. [8].

В этой связи один из замечательных «шопенистов» XX столетия Г. Г. Нейгауз заостряет внимание на значимости идей Шопена о тесном переплетении в исполнительском искусстве чувства и интеллекта [9]. Выдвинутое им в «Методе методов» положение о необходимости стремиться к гармоничному сочетанию интуитивного постижения образного строя изучаемых произведений с основательной аналитической и технической выверенностью каждого элемента стало впоследствии одной из базовых основ профессиональной

подготовки пианистов в российской системе музыкального образования.

Музыкально-эстетические воззрения Шопена нашли продолжение в его исполнительских, педагогических и методических принципах. В исследовании В. А. Николаева [10] в числе важнейших из них указывается умение интерпретатора организовать музыкальное время осваиваемых сочинений. Достижение в исполнительстве гибкости метроритмического движения требует аналитического подхода к авторским ремаркам – *ritenuto*, *rallentando*, *calando*, *smorzando*, *accelerando*. При этом принципиальное значение в работе над фортепианным репертуаром композитора имеет *tempo rubato*, к овладению которым, согласно рекомендациям Шопена, следует идти путём сравнения мерного движения левой руки, исполняющей партию аккомпанемента и сохраняющей неизблемость темпа, с ролью капельмейстера, привлечения различных метафор (например, образа дерева с ветвями и листьями) и т.д.

Не меньшей значимостью, по мнению Г. М. Цыпина, обладают и методические воззрения польского Мастера на искусство пения на фортепиано [11]. Речь идёт об игре *cantabile* и *legato* как ведущих принципах звукоизвлечения. Вокальная терминология была впервые применена в европейском пианизме именно Ф. Шопеном. В числе наиболее часто встречающихся указаний в нотных текстах сочинений композитора отметим специфические, новаторские для своего времени характеристики фортепианного звучания: *mezza voce*, *sotto voce*, *spianato*, *cantilena*, *portamento*, *parlando*. Наряду с этим специального внимания исполнителя заслуживают термины, указывающие на различные оттенки *legato*, выполнение которых позволяет достичь на рояле связанного, но при этом светлого прозрачного

звучания: *leggiero e legato*, *leggiero e legatissimo*, *leggerissimo e legatissimo* и т.д.

Работа над звуком как безусловный приоритет методики фортепианного обучения Шопена подчёркивается и Я. И. Мильштейном. Выполнение таких шопеновских рекомендаций, как: «не ударять по клавишам, а прикасаться подушечкой пальца», «пальцы “лепят” звук», «пальцы ощущают “дно” клавиши», служит обретению пианистом красивого и благородного туше – основного характера звукоизвлечения при игре на инструменте [4, с. 36]. При этом принципиальное значение в исполнении имеет разнообразие артикуляции: чередование игры *legato u staccato*, различные нюансы туше, приёмы *rinforzando*, *smorzando*, *mancando*, а также ритмические, мелодические, динамические и агогические акценты.

В стремлении к звуковому эталону особую значимость для музыканта-интерпретатора обретает, по мнению М. Д. Корноухова, такой исполнительский принцип Шопена как широкая динамическая амплитуда, выражающаяся в различных уровнях динамики – от мощного *fortissimo* (*ff* и даже *fff*) до легчайшего *pianissimo* (*pp* и *ppp*), *mp*, *mf*. В этом отношении важным звеном в работе исполнителя исследователь считает анализ столь характерных для фортепианных полотен композитора ремарок *diminuendo u crescendo*, а также часто встречающихся в тексте приставок *rosso* и *riu*, предшествующих конкретным динамическим указаниям [12].

Рассмотренные выше позиции тесно связаны с организацией работы пианистического аппарата подлинно революционными преобразованиями Шопена в этой области. К числу важнейших из них Я. И. Мильштейн и А. Д. Алексеев относят естественность, гибкость и свободу пальцев в освоении фортепианной техники, достижение которых осуществ-

вляется на основе авторской позиционной формулы – «e-fis-gis-ais-h» как примера максимально удобного положения руки на клавиатуре; особую последовательность изучения гамм – начиная с Ми-мажора с завершением в До-мажоре как самой трудной; использование различных артикуляционных приёмов (*staccato*, *non legato*, *portato*, *marcato*) в разной динамике (*piano* и *forte*) и темпах; применение приёма «мелодического» пассажа и «жемчужной игры» (*jeu perle*) с особым, чётко фиксированным прикосновением каждого пальца, обеспечивающим ювелирную точность при сохранении певучести исполнения [4; 13].

Внимание исследователей привлекают также вопросы новаторства аппликатурных принципов Шопена, основанных на специфике индивидуального пианистического аппарата, мышечной свободе корпуса, рук, подвижности кисти. Дифференцированный анализ инновационных для XIX столетия приёмов подкладывания, перекрещивания и перекладывания первого, третьего, четвёртого и пятого пальцев с учётом их индивидуального своеобразия, применения первого и пятого пальцев на чёрных клавишах, взятия двух нот одним и тем же пальцем, употребления одного и того же пальца на двух разных клавишах, скольжения пальцев; а также распределения фактурного материала между двумя руками; принципов аппликатуры широких расположений (при полном *legato*); использования индивидуальных особенностей пальцев для достижения звука определённого качества и т.д. представлен в работе А. М. Ещенко [14].

Не меньший интерес искусствоведов вызывает и изучение инновационных преобразований Шопена в области применения педали. Новизна его педальных принципов проанализирована в исследовании Е. М. Зингера, указывающего

на следующую закономерность: от музыкального замысла (как должно звучать) – к идее педального воплощения (вид и продолжительность педали) и, далее, к конкретным приёмам: полупедадь, четверть-педадь, одновременное взятие правой и левой педали; педадь «прямая» и «запаздывающая»; быстрый переход от правой педали (*tre corde*) к звучности левой педали (*una corde*) и т.д. [15].

Я. Гельфанд считает, что новаторский подход к трактовке педали оказал влияние на формирование индивидуального стиля шопеновской фактуры, заключающегося в её удивительной певучести, широком использовании «обертоновых» красок фортепианного звучания, в обертоновой фактурной полифонии [16].

Итак, классификация исполнительских и методических принципов, а также новаторских пианистических приёмов Ф. Шопена включает: принцип двуединства чувства и интеллекта в исполнительском искусстве; принцип естественности и свободы пианистического аппарата; нотный текст и контекст художественного содержания музыкального произведения как принцип Универсума; естественность речевой выразительности в музыке как эстетический принцип; принцип гибкости метроритмического движения; принцип «пения» на фортепиано; *legato* как ведущий принцип звукоизвлечения; установка на техническое совершенствование благодаря свободному и естественному положению рук на инструменте; новаторство аппликатурных и педальных принципов; новаторство шопеновской фактуры, разнообразное звукоизвлечение, широкое использование разных видов артикуляции и динамики.

Знание важнейших позиций, определяющих содержание эстетических, педагогических и методических принципов великого польского музыканта, по мнению

Е. Я. Либермана, положительно влияет на исполнительское ощущение музыкальной формы, как выразительницы художественного содержания [17]. Путь к его раскрытию долог, труден и определяется движением пианиста в направлении «к простому – через сложное». В стремлении подняться к вершинам одухотворённой простоты заключается, согласно заветам Шопена, «конечная цель всякого искусства» [4, с. 71].

Заключение

Значимость педагогического и исполнительского воздействия шопеновского наследия в современном Китае заметно возрастает. Комплексное обучение фортепианному исполнительству предполагает инновационные технологии, а также подготовку исполнительской базы для интерпретации романтического репертуара студентами учебных заведений КНР. Постепенное «погружение» в мир музы-

ки Ф. Шопена, параллельное знакомство с биографическими сведениями о великом композиторе, аналитический подход к изучаемому произведению помогает китайским обучающимся обогатить себя и музыкально, и интеллектуально, и артистически.

В век культурной глобализации и интеграции систем музыкального образования произведения Фридерика Шопена соединили Запад и Восток. Сегодня происходит активное проникновение его сочинений в учебный репертуар китайских вузов, в иную ментальность и музыкальную культуру. Воззрения Ф. Шопена на эстетику и художественное содержание фортепианного искусства, на технологические стороны исполнительства, зафиксированные в его записях и письмах, имеют основополагающее значение для китайской фортепианной педагогики. Внедрение их в музыкально-педагогическое пространство вузов страны открывает качественно новые образовательные возможности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Белза И. Ф.* Шопен / АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. М.: Наука, 1968. 380 с.
2. *Шопен Ф.* Письма: в 2-х томах / составление, комментарии, вступительная статья, краткая летопись жизни и творчества Ф. Шопена – Г. С. Кухарский. Т. I. М.: Музыка, 1976. 525 с.
3. *Шопен Ф.* Письма: в 2-х томах / составление, комментарии, вступительная статья, краткая летопись жизни и творчества Ф. Шопена – Г. С. Кухарский. Т. II. М.: Музыка, 1980. 467 с.
4. *Мильштейн Я. И.* Советы Шопена пианистам // Очерки о Шопене / предисловие В. В. Задерацкого. М.: Музыка, 1987. С. 19–71.
5. *Мальцев С. М.* Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя: статьи, очерки, исследования. М.: Советский композитор, 1976. Вып. 2. С. 68–104.
6. *Философский словарь* / Под редакцией М. М. Розенталя и П. Ф. Юдина. М.: Политиздат, 1963. 544 с.
7. *Лист Ф. Ф.* Шопен / перевод и примечания С. А. Семеновского; общая редакция и вступительная статья Я. И. Мильштейна, С. 3–66. 2-е переработанное издание. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 428 с.
8. *Коган Г. М.* У врат мастерства. Психологические предпосылки успешной пианистической работы. М.: Советский композитор, 1958. 114 с.

9. *Нейгауз Г. Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Советский композитор, 1975. 528 с.
10. *Николаев В. А.* Вопросы исполнительского мастерства в методике Шопена // Как исполнять Шопена / составление, вступительная статья А. В. Засимовой. М.: Классика XXI, 2009. С. 31–70 (Серия «Мастер-класс»).
11. *Цытин Г.* Шопен и русская пианистическая традиция. М.: Музыка, 1990. 95 с.
12. *Корноухов М. Д.* Нотный текст – горизонты познания: монография. Санкт-Петербург: Астерион, 2018. 62 с.
13. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. 415 с.
14. *Ещенко М. А.* Этюды Шопена: исполнительский анализ в классе профессора С. Е. Фейнберга // Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки. Статьи. Воспоминания / составление, предисловие и общая редакция М. Г. Соколова. М.: Музыка, 1973. Вып. 3. С. 120–137.
15. *Зингер Е. М.* Из истории фортепианного искусства Франции: до середины XIX века. М.: Музыка, 1976. 112 с.: ил., нот. (В помощь педагогу-музыканту).
16. *Гельфанд Я.* Диалоги о фортепианной нотации и её интерпретации. СПб.: Композитор, 2008. 216 с.
17. *Либерман Е. Я.* Творческая работа пианиста с авторским текстом М.: Музыка, 1988. 274 с.: нот., ил.

Поступила 06.06.2023, принята к публикации 26.06.2023.

Об авторе:

Ши Явэнь, преподаватель фортепиано Художественного колледжа Хэнаньского университета науки и технологий (г. Лоян, провинция Хэнань, КНР, 471023), кандидат педагогических наук, e-mail: sobaka.mk@mail.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Belza I. F. Chopin. *USSR Academy of Sciences. Sci. Council on the History of World Culture.* Moscow: Publishing House "Nauka", 1968. 380 p. (in Russian).
2. Chopin F. *Letters: in 2 Volumes.* Compilation, comments, introductory article, a brief chronicle of the life and work of F. Chopin, G. S. Kuharsky. Vol. I. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1976. 525 p. (in Russian).
3. Chopin F. *Letters: in 2 Volumes.* Compilation, comments, introductory article, a brief chronicle of the life and work of F. Chopin, G. S. Kuharsky. Vol. II. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1980. 467 p. (in Russian).
4. Milstein Ya. I. Sovety Chopina pianistam [Chopin's Advice to Piano Players]. *Ocherki o Chopine* [Essays on Chopin]. Foreword by V. V. Zaderatsky. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1987, pp. 19–71 (in Russian).
5. Maltsev S. M. Notatsiya i ispolnenie [Notation and Performance]. *Masterstvo muzykanta-ispolnitelya: stat'i, ocherki, issledovaniya* [The Skill of a Musician-Performer: Articles, Essays,

- Research]. Moscow: State Publishing House “Sovietsky Kompozitor”, 1976. Issue 2, pp. 68–104 (in Russian).
6. *Philosophical Dictionary*. Edited by M. M. Rosenthal and P. F. Yudin. Moscow: Political Literature, 1963. 544 p. (in Russian).
 7. Liszt F. F. *Chopin*. Translation and notes by S. A. Semenovskiy; general edition and introductory article by Ya. I. Milstein, pp. 3–66. 2nd revised edition. Moscow: State Musical Publishing House, 1956. 428 p. (in Russian).
 8. Kogan G. M. *U vrat masterstva. Psikhologicheskie predposylki uspehnoj pianisticheskoy raboty* [At the Gates of Mastery. Psychological Prerequisites for Successful Piano Work]. Moscow: State Publishing House “Sovietsky kompozitor”, 1958. 114 p. (in Russian).
 9. Neuhaus G. G. *Reflections, Memories, Diaries. Selected Articles. Letters to Parents*. Moscow: State Publishing House “Sovietsky kompozitor”, 1975. 528 p. (in Russian).
 10. Nikolaev V. A. *Voprosy ispolnitel'skogo masterstva v metodike Chopina* [Questions of Performing Skill in Chopin's Methodology]. *Kak ispolnyat' Chopina* [How to Perform Chopin]. Compilation, introductory article by A. V. Zasimov. Moscow: Publishing House “Classics XXI”, 2009, pp. 31–70. (Workshop) (in Russian).
 11. Tsypin G. *Chopin i russkaya pianisticheskaya traditsiya* [Chopin and the Russian Piano Tradition]. Moscow: State Publishing House “Muzyka”, 1990. 95 p. (in Russian).
 12. Kornoukhov M. D. *Notnyj tekst – gorizonty poznaniya* [Musical Text – Horizons of Cognition]. Monograph. St. Petersburg: Publishing House “Asterion”, 2018. 62 p. (in Russian).
 13. Alekseev A. D. *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [History of Piano Art]. Textbook. In 3 parts. Ch. 1 and 2. 2nd ed., add. Moscow: State Publishing House “Muzyka”, 1988. 415 p. (in Russian).
 14. Eshchenko M. A. *Etyudy Shopena: ispolnitel'skij analiz v klasse professora S. E. Feinberga* [Chopin's Etudes: Performing Analysis in the Class of Professor S. E. Feinberg]. *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva: Ocherki. Stat'i. Vospominaniya* [Questions of Piano Performance: Essays. Articles. Memories]. Compilation, preface and general edition by M. G. Sokolov. Moscow: State Publishing House “Muzyka”, 1973. Issue 3, pp. 120–137 (in Russian).
 15. Singer E. M. *Iz istorii fortepiannogo iskusstva Frantsii: do serediny XIX veka* [From the History of Piano Art in France: Until the Middle of the XIX Century]. Moscow: State Publishing House “Muzyka”, 1976. 112 p.: ill., notes. (To help the teacher-musician) (in Russian).
 16. Gelfand Ya. *Dialogi o fortepiannoj notatsii i eyo interpretatsii* [Dialogues about Piano Notation and Its Interpretation]. St. Petersburg: Publishing House “Kompozitor”, 2008. 216 p. (in Russian).
 17. Lieberman E. Ya. *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom* [Creative Work of the Pianist with the Author's Text]. Moscow: State Publishing House “Muzyka”, 1988. 274 p.: notes, ill. (in Russian).

Submitted 06.06.2023; revised 26.06.2023.

About the author:

Shi Yawen, Piano Teacher at the Art College of Henan University of Science and Technology (Luoyang, Henan Province, China, 471023), PhD of Pedagogical Sciences, e-mail: sobaka.mk@mail.ru

The author has read and approved the final manuscript.