

УДК 781.68

## ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ ГОТФРИДА ГАЛЬСТОНА НА ПРИМЕРЕ ИСПОЛНЕНИЯ ЭТЮДА ОР. 10, № 12 ШОПЕНА

*Старикова Алина Вячеславовна*, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: 214145alina@mail.ru

В статье рассматриваются исполнительские принципы выдающегося австрийского пианиста Готфрида Гальстона, деятельность которого на сегодняшний день в России остается малоизученной. На основе анализа записи исполнения Гальстона и материалов его «Рабочей книги» автор стремится реконструировать исполнительский стиль пианиста.

Отмечаются возможности, которые дают звукозаписи Вельте-Миньон для изучения особенностей стиля исполнителя, раскрываются особенности трактовки Гальстоном этюда и исполнительские средства, которыми он создается: динамика и образно-эмоциональные характеристики, интонация и агогика, ритмические и другие текстовые изменения, темповая драматургия произведения, приемы педализации. Представления о творческом облике Гальстона дополняются свидетельствами современников.

Выявлено, что все средства выразительности и изменения авторского текста, допускаемые пианистом, не нацелены на внешний эффект, а хорошо продуманы и направлены на раскрытие художественного образа этюда. Изменение ритма не только придает интонации речевую выразительность, но и выступает как формообразующее средство. Значительный диапазон темповых отклонений не противоречит характеру этюда.

Вызывает интерес графический способ записи педализации, используемый Гальстоном; педаль применяется в создании *crescendo*, звучности большой силы, а также в особой технологии взятия аккордов.

Форму произведения пианист выстраивает с помощью комплекса средств, применяемых на стыках разделов, которые очерчиваются с помощью тембрального добавления звуков низкого регистра, ритмического заострения пунктира, динамических нарастаний и контрастов, темповыми сдвигами, агогическими расширениями и педальными эффектами.

**Ключевые слова:** фортепиано, Вельте-Миньон, интерпретация, динамика, педализация, метроном, формообразование.

## EXPERIENCE OF RECONSTRUCTION GOTTFRIED GALSTON'S PERFORMING STYLE ON THE EXAMPLE OF CHOPIN'S ETUDE OP. 10, NO. 12 PERFORMANCE

*Starikova Alina Vyacheslavovna*, Senior Lecturer of Department of Conducting and Academic Singing, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: 214145alina@mail.ru

The activity of outstanding Austrian pianist and teacher Gottfried Galston (1879–1950) remains low-studied today. As Leshetitsky's trainee, he was known in Russia and abroad. Galston is an author of the "Study Book" written in a unique genre and containing experience over a cycle from 5 concert programs, each of which is devoted to one composer: I.S. Bach, L. Beethoven, F. Chopin, F. Liszt and I. Brahms. Recording the performance of Chopin's etude op. 10, no. 12 by Galston is considered in the article. On the basis of the analysis of Galston's sound recording and materials of his "Study Book", the author seeks to reconstruct performing style of the pianist.

All performing means used by Galston, are directed on creation of an integral artistic image of work. Even apparently excessive tempo freedom sounds logically, naturally and opens character of the etude. Deviations from the author's musical text are thought well over and directed in creation of an image.

The shaping is reached by a complex means applied on joints of sections which are outlined by a means of timbre addition of sounds of the low register, rhythmic point of a dotted line, dynamic growth and contrasts, tempo shifts, agogics expansions and pedal effects.

Galston thinks of timbres and registers, his sound palette is colourful and various: from thunderous to mysterious sound. The pianist owns a nuance and possesses big dynamic range, saturation and intensity of its intoning attracts attention.

Pedalization is an area of close attention of Galston. It is carefully verified, and is a distinctive feature of performing style of the pianist. Apparently, Galston mastered a pedalization.

The text of "Study Book" by Galston abounds with the most interesting figurative and semantic connotations. Its figurative characteristics and associations give a chance "to glance" in an inner world of the performer, in his creative laboratory.

**Keywords:** piano, Welte-Mignon, interpretation, dynamics, pedalization, metronome, shaping.

*...Когда ум смягчит избыточную  
экспансивность сердца*

*У. Энтони*<sup>23</sup>

Деятельность выдающегося австрийского пианиста и педагога Готфрида Гальстона (1879–1950) остается на сегодняшний день малоизученной. Он ученик Лешетицкого, был очень известен как в России, так и за рубежом и горячо любим публикой и критиками. Его имя соседствовало на афишах с именами таких выдающихся интерпретаторов как Рахманинов, Скрябин, Корто, Годовский, Сливинский, Гофман и др.

В 1904 году немецкая фирма «M. Welte & Söhne» разработала звукозаписывающий аппарат Welte-Mignon (Вельте-Миньон) и начала осуществлять записи, для которых были отобраны только первоклассные пианисты, в том числе и Г. Гальстон. И уже 15.10.1905 пианист записал этюд Шопена op. 10, № 12<sup>24</sup>, исполнение которого будет проанализировано в данной статье.

Сохранившиеся записи, сделанные на аппарате Вельте-Миньон, весьма несовершенны в плане фиксации качества звучания, как отмечает А. Д. Алексеев, но, тем не менее, при внимательном вслушивании в исполнение, исследователь может выявить немало интересного и полезного [1, с. 35]. Л. Б. Баяхунова говорит о том, что записи отражают исполнение во многих деталях, и что расшифровки записей Вельте-Миньон позволяют «точно измерить темпы и перевести их в метро-

ном, получить множество других объективных данных о характере и особенностях... исполнения» [2, с. 2].

Кроме записи этюда Шопена, в нашем распоряжении имеются исполнительские комментарии Гальстона к этому же этюду, изложенные в «Рабочей книге»<sup>25</sup>. Книга Г. Гальстона была издана в Берлине в 1910 году, в ней представлены 5 программ цикла исторических концертов-монографий, с которыми Гальстон объездил ряд стран в концертном сезоне 1907/08 года. Каждая программа посвящена одному композитору: И. С. Баху, Л. Бетховену, Ф. Шопену, Ф. Листу и И. Брамсу. Опыт работы над этим циклом запечатлен Гальстоном в его трактате. «Рабочая книга» – это практическое руководство, советы молодым музыкантам, взгляд исполнителя и педагога-«консультанта»; она является отражением фортепианной исполнительской культуры рубежа XIX–XX веков.

Целью данной статьи является попытка реконструкции исполнительского стиля Г. Гальстона на основе анализа записи «Вельте-Миньон» его интерпретации этюда Шопена и исполнительских комментариев к этюду, изложенных в «Рабочей книге».

Начнем характеристику творческого облика Гальстона с отзывов и свидетельств его современников. «Он – полный энергии юноша, он – Гальстон, и пока нет никого, кто бы опроверг его уверенность в том, что его сильная, взволнован-

<sup>23</sup> Уолтер Энтони. Интервью с Г. Гальстоном [4].

<sup>24</sup> Запись № 594 по каталогу Вельте [7].

<sup>25</sup> Galston G. «Studienbuch» [6]. Перевод книги сделан автором статьи.

ная личность могла бы оправдать все ожидания. В этом отношении, в прямом и ясном взгляде и в блеске его больших карих глаз он похож на Кубелика<sup>26</sup>» (см. [4]). В разговоре с журналистом Гальстон признается: «Откуда у меня такой темперамент, я не знаю. Кто-нибудь знает?» (см. [4]).

«Музыка, – говорил Гальстон – которая покоряет сначала разум, а затем сердце – неправильная. Музыка должна попадать сначала сюда, – и он постучал в области левого грудного кармана, – а здесь продумываться, – и он снял свою шляпу» (см. [4]).

Публика горячо любила этого артиста, «критики бредили о нем, а его сольные концерты всегда тонули в аплодисментах» – так писали в газете *The San Francisco Call* (см. [4]). Хотя игра Гальстона отличалась особой поэтичностью, слушатели также ожидали от его концертов «интеллектуального исполнения-представления, когда ум смягчит избыточную экспансивность сердца» (см. [4]).

Исполнение этюда подтверждает отзывы об эмоциональности артиста, а «Рабочая книга» раскрывает его рациональную сторону. Гальстон – мыслящий художник, который сочетал в своей игре «вдумчивость, лирическую тонкость, мягкий красивый звук» и пылкость сердца (см. [3]).

В исполнении Гальстона этюд звучит очень темпераментно, эмоционально, страстно и проносится на одном дыхании, приковывая внимание слушателя.

Рассмотрим, как мыслит Гальстон художественный образ этюда, и какими исполнительскими средствами его создает.

#### Динамика и образно-эмоциональные характеристики

Гальстон пишет о том, что ему часто приходилось слышать этюд *op. 10, № 12* с хорошим качественным исполнением фигураций левой руки, однако «почти никогда еще не довелось услышать всю драматическую силу и полную сомнений патетику правой руки в соответствующем исполнении» [6, с. 100]. Для того чтобы найти и передать этот могучий характер, требуется совершенное владение техникой игры «близких» октав, пра-

вильное ощущение и осознание характера произведения. По мнению пианиста, шопеновский «специальный этюд для левой руки» является еще и, между прочим, удивительной и очень захватывающей музыкальной поэмой.

1) Для создания максимально насыщенного звучания Гальстон применяет особую технологию взятия аккордов.

Первый аккорд должен звучать в полную силу; Гальстон распределяет его для двух рук: нижний звук *h* берется в левую руку, 4 верхних – в правую: «Такие аккорды исполняются следующим образом: при уже нажатой педали аккорд резко, коротко ударяется – как будто *staccato* – с одновременно быстро поднимающимися вверх запястьями, затем аккорд тотчас снова “беззвучно” ударяется и удерживается» [6, с. 101].

Пример 1:



В первом такте аккорд беззвучно подхватывается правой рукой, в третьем – и берется, и беззвучно повторяется уже одной правой. Такая техника беззвучного нажатия клавиш при открытой педали часто употребляется Гальстоном и требует быстроты, ловкости и специального разучивания. Создание образа неразрывно связано с применением педали, которая усиливает драматический эффект.

2) Фигурации левой руки Гальстон сравнивает с бушующей вздымающейся волной, которая, поднявшись наверх, закручивается, захлестывается на вершине и устремляется вниз.

Пианист пишет, что эти и подобные фигурации никогда нельзя играть так (рис. 1):



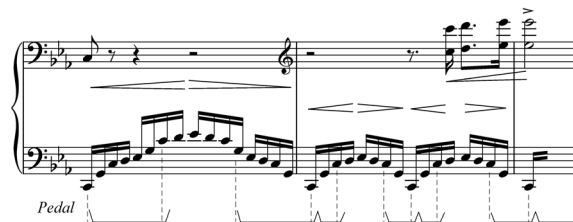
а всегда нужно играть именно так (рис. 2):



<sup>26</sup> Ян Кубелик (Jan Kubelik; 1880–1940) чешский скрипач и композитор. Кубелика называли «Чародей скрипки», «чешский Паганини».

«Бурное *crescendo* перед наивысшей нотой должно достигать максимальной силы, самая высокая нота лежит уже в зоне *diminuendo*. При создании рокоchущего *crescendo* педаль должна быть главным помощником» [6, с. 101].

Пример 2, такты 9–10-й:



Гальстон тщательно выписывает педализацию собственным графическим способом, который позволяет максимально точно зафиксировать моменты взятия и снятия педали. Вертикальные пунктирные линии придают тексту дополнительную наглядность. Гальстон играет эти пассажи всегда с небольшим ускорением к вершине, что дополняет эффект «бурного *crescendo*». Действительно, в записи Вельте-Миньон эти фигурации создают впечатление вздымающейся волны, которая закручивается наверху и затем сворачивается.

3) Такт 36-й – это яркая кульминационная зона.

Пример 3:



Гальстон предлагает играть три последние шестнадцатые «очень сдержанно и громкоподобно» [6] причем ставит на все 4 последние ноты короткие педальные шаги. Педаль здесь едва ли реально выполнима без очень сильного агогического расширения, и снова она выступает как средство создания звучности большой силы. Этот комплекс выразительных средств также является и формообразующим, подчеркивает драматическую насыщенность кульминации.

#### Контрасты и лирическая сфера

По комментариям Гальстона, *molto agitato* (такт 26-й) должно звучать «обрушиваясь и пу-

гая» [6]. Аккорды тактов 27–28-й он слышит «грохочущими, подобно звучанию медных духовых инструментов» [6]. Затем следует «смена регистра», появляется «таинственный *gis-moll*» в динамике *mf* [6]. Пианист интерпретирует это звучание как «будто бы еще покрытое шлейфом» [6]. Он обращает внимание читателей на то, что темп при этом менять нельзя.

Лирическая сторона Гальстона-исполнителя проявляется перед кодой (такт 70-й). Мелодия правой руки звучит так нежно, проникновенно, что и пассажи левой руки перестают быть рокоchущими и становятся более прозрачными. Если даже в записи на Вельте-Миньон слышно, как пианист изменил окраску звука, то можно представить, насколько была богата и разнообразна темброво-колористическая палитра этого исполнителя.

#### Интонация и агогика

Гальстон с особой выразительностью исполняет в этюде партию правой руки. Основу ритмического рисунка мелодии составляет пунктир, которому пианист придает речевую выразительность и интонационную насыщенность. Все пунктиры играют с явной метрической оттяжкой: продленная восьмая с точкой – как сжатая пружина, в которой аккумулируется энергия. Интонационное сопряжение между тонами, особенно в восходящем движении (например, такты 42–43-й, 44–45-й), создает драматическую силу, звучание становится насыщенным, экспрессивным. Но в переходах между фразами Гальстон зачастую применяет сжатие, играет порывисто. Такое интонирование пронизывает весь этюд, который слушается очень величественно, декламационно, патетически.

Обращает на себя внимание исполнение тактов 25–26-го «*stretto*» – огромное ускорение придает музыкальной ткани действительно мощнейшее эмоциональное напряжение! Еще один агогический прием ускорения применяется в секвенции, начинающейся с 33-го такта, которая звучит как закручивающиеся вихри. Агогическая свобода полностью направлена на создание художественного образа.

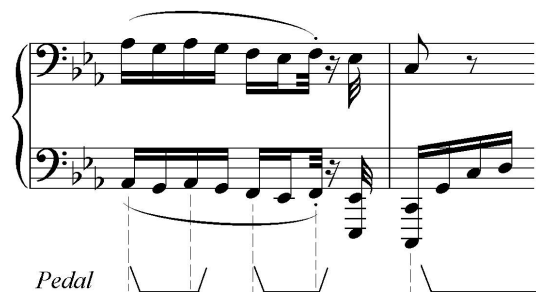
#### Почему Гальстон меняет ритм?

Гальстон меняет ритм шопеновского текста в нескольких местах. При переходе от нисходящего пассажа вступительного раздела к до-минорным

фигурациям левой руки (такты 8–9-й) Гальстон советует задерживать предпоследнюю ноту *f* (фа) так, как если бы над ней стояла фермата, и после этого обрушиться с *es* на *c*. При этом предлагает играть сдержанно уже 4 последние шестнадцатые восьмого такта. Это создает драматическую силу и добавляет патетику интонации.

В тактах 48–49-й (начало репризы) происходит подобное ритмическое изменение, но уже с паузой (см. пример 4). Это отклонение от ритма, не случайно появившееся в процессе исполнения, оно описывается и в книге. Гальстон пишет: «Я играю так»:

Пример 4:



[6, с. 101].

Изменение ритма, его заострение не только придает интонации речевую выразительность, но и выступает как формообразующее средство. Реприза отличается тем, что переход звучит еще острее по ритму и насыщается тембрально добавлением двукратного октавного удвоения басовых звуков. Грохочущие звуки низкого регистра усиливают эмоциональное напряжение, благодаря чему реприза звучит более драматично.

#### Другие текстовые изменения

1) Арпеджирование.

В такте 55-м Гальстон предлагает другую расшифровку арпеджиато.

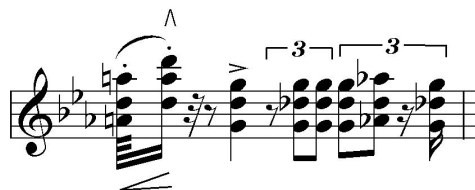
Пример<sup>27</sup> 5:



Он считает, что «исполнение арпеджиато в правой руке будет звучать приглушенно, вяло,

матово» [6], что, по его мнению, не соответствует характеру этого фрагмента, не дает нужной эмоциональной силы, насыщенности, яркости. Поэтому здесь следует играть вариант из двух перемещаемых аккордов.

Пример 6:



Он, конечно, звучит более компактно, ясно, интенсивно, восходящая интонация становится более устремленной и направленной.

Справедливости ради нужно отметить, что в записи этот аккорд звучит просто слитно. Расхождение звучащего материала и комментариев книги не является чем-то особенным. Каждый исполнитель может играть одно и то же сочинение в разное время по-разному, и никому не удалось даже дважды одинаково повторить произведение. Вероятно, в процессе работы над произведением Гальстон пришел к новому решению и позже записал его в «Рабочую книгу». Это говорит о том, что пианист ищущий, думающий, что он находился в творческом поиске наилучших решений. А, может быть, прослушивание собственной записи натолкнуло его на новые идеи?

Если в предыдущем примере Гальстон предпочитает не арпеджировать аккорд, то в такте 81-м, наоборот, предлагает усилить первую ноту такта арпеджированным форшлагом в две октавы и ставит *ff* сразу с начала такта: «Я играю в такте 81-м, первая восьмая в левой» [6].

Пример 7:



Он, действительно, так и играет.

Интересное предложение по арпеджированию Гальстон дает в двух последних тактах: пер-

<sup>27</sup> Уртекст [5].



вый аккорд он играет слитно, а в трех следующих арпеджирует октаву левой руки. Окончание этюда звучит энергично и величественно.

## 2) Удвоение.

В тактах 65-м и 67-м Гальстон пишет *ad libitum con octava bassa* (по своему усмотрению, на октаву ниже): добавляет в левой руке к первой шестнадцатой такта еще звук на октаву ниже.

Показательно то, что Гальстон тщательно сам описывает в книге те отклонения от текста, которые делает или предлагает сделать. Это говорит о том, что они не спонтанные, а хорошо продуманные, наверняка сформировавшиеся в ходе многолетней работы над этюдом. Его текстовые варианты направлены на раскрытие художественного образа произведения и не противоречат характеру, заложенному в музыке. Гальстон привел такой пример в своей книге: «Честолюбивые пусть вдохновляются легендой А. Дрейшока об октавном варианте (этот пианист, говорят, играл до-минорный этюд “с пленительной виртуозностью”, левая рука целиком исполнялась октавами!)» [6, с. 100].

Исполнение Дрейшоком этюда, где он играет левую руку целиком октавами, – это чисто «спортивный» виртуозный прием. Гальстон же не прибегает к внешним эффектам, он тщательно анализирует авторский текст. Но, видимо, велика еще была сила традиции текстовых добавлений, когда внесение поправок не воспрещалось даже самими композиторами и не считалось чем-то предосудительным.

## Темповая драматургия произведения

При прослушивании записи исполнения Гальстона в первую очередь внимание останавливается на темповой неоднородности. Расшифровка звукозаписи позволила измерить темпы и перевести их в метроном. Таким образом, был выявлен значительный диапазон темповых отклонений. Начнем с того, что в шопеновском уртексте издания G. Henle [5, с. 60] стоит указание  $\text{♩} = 76$ .

Темп исполнения Гальстона колеблется от  $\text{♩} = 121$  до  $\text{♩} = 160^{28}$ . В целом, средний темп исполнения приближен к авторскому. Начало звучит

<sup>28</sup> Здесь и далее метрономические указания относятся к четверти.

в темпе около 145. Тема в экспозиции идет в темпе около 121, средний раздел идет в темпе около 130, в репризе – около 140. То есть видна общая динамизация движения к концу этюда. Самый быстрый фрагмент этюда – это нисходящий пассаж перед репризой (такты 43–48-й), около 160. Подобной темповой кульминации пианист достигает еще только в стретте (такт 26-й) – ускорение доходит до 160.

Так, начало этюда звучит гораздо спокойнее по темпу, чем реприза. Каждый раздел формы играется в своем темпе. Переходы между разделами пианист проводит либо с ускорением, либо с расширением. Но есть фрагменты, в которых Гальстон подчеркивает необходимость темп не менять, – это такты 36, 77, 81–84-й.

К коде (такт 77-й) пианист приходит без замедления, темп стабилизируется (около 142). В нисходящем пассаже 81-го такта Гальстон срывается в темп 155 и окончание играет уже без замедления, ровно в темпе.

Все темповые изменения слушаются довольно логично и не противоречат характеру отдельных эпизодов и образу этюда в целом. Напротив, скорее они применяются для ясного формообразования, хорошо очерчивают границы разделов формы и переходы между ними. Ускорения соответствуют драматическому насыщению музыкальной ткани, динамическим подъемам, подходу к кульминационным точкам, а участки замедления показывают более стабильное течение музыкального процесса.

## Коде

Вызывает интерес образное содержание и ассоциации, которые Гальстон вкладывает в коде этюда: «В этом месте (такты 77–84-й) я вижу “реминисценцию” с кодой первой части сонаты Бетховена op. 111. То же самое настроение (“сопротивление!”), выраженная теми же самыми средствами реминисценция. Соответствия или сходства нотного текста нет» [6, с. 102]. На самом деле, музыкальная ткань этого раздела сонаты сильно перекликается с этюдом, есть даже интонационное, гармоническое и тональное сходство. Бетховенский характер сопротивления также создается с помощью пассажей в низком регистре.

Итак, анализ звучащего материала и исполнительских комментариев, изложенных в книге,

позволяет сделать выводы об основных чертах исполнительского стиля Г. Гальстона.

Все, что делает Гальстон, все исполнительские средства, которые он использует, направлены на создание цельного художественного образа произведения. Даже, казалось бы, излишняя *темповая* свобода звучит логично, естественно и раскрывает характер этюда. Отклонения от авторского нотного *текста* хорошо продуманы и так же направлены на создание образа.

*Формообразование* создается комплексом средств, применяемых на стыках разделов, которые очерчиваются с помощью тембрального добавления звуков низкого регистра, ритмического заострения пунктира, динамических нарастаний и контрастов, темповыми сдвигами, агогическими расширениями и педальными эффектами.

Гальстон мыслит тембрами и регистрами, его *звуковая палитра* красочна и разнообразна: от громоподобного звука – к таинственному. Пианист тонко владеет нюансировкой и обладает

большим динамическим диапазоном, обращает на себя внимание насыщенность и интенсивность его интонирования.

*Педализация* – область пристального внимания Гальстона. Она тщательно выверена, и является отличительной чертой исполнительского стиля пианиста. Судя по всему, Гальстон виртуозно владел педализацией.

Текст «Рабочей книги» Гальстона изобилует интереснейшими *образно-смысловыми коннотациями*. Его образные характеристики и ассоциации дают возможность «заглянуть» во внутренний мир исполнителя, в его творческую лабораторию. Звукозапись не отражает в полной мере темброво-колористическое богатство, о котором говорится в книге, но передает энергетику исполнения, темпы, характер и воплощение художественного образа. Анализ двух источников в совокупности позволяет воссоздать творческий облик Гальстона-исполнителя.

#### Литература

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. – М.: Музыка, 1982. – Ч. III. – 286 с.
2. Баяхунова Л. Б. П. В. Лобанов – пианист, педагог, исследователь [Электронный ресурс] // Культура в современном мире. – 2013. – № 2. – URL: <http://infoculture.rsl.ru>
3. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Совет. энцикл.: Совет. композитор, 1973. – Т. 1: А – Гонг. – 1072 с.
4. Antony W. Galston Abounding Youth [Электронный ресурс] // The San Francisco Cal. – 1912. – 20 December. – Vol. 113, № 20. – URL: <http://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=SFC19121220.2.63#>
5. Chopin F. Etüden Urtext [Электронный ресурс]. – URL: <http://en.scorser.com/I/Sheet+music/186849.html>
6. Galston G. Studienbuch. – Berlin; Verlag von Bruno Cassirer, 1910. – 220 p.
7. The Welte Mignon Mystery [Электронный ресурс]. – Vol. IV. Dead or Alive. Frederic Chopin Etudes op. 10, op. 25. – URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4132157>

#### References

1. Alekseev A.D. Istoriia fortepiannogo iskusstva, chast' III [Istoriya of piano art, part III]. Moscow, Music Publ., 1982. 286 p. (In Russ.).
2. Baiakhunova L.B. P.V. Lobanov – pianist, pedagog, issledovatel' [P.V. Lobanov – the pianist, the teacher, the researcher]. *Kul'tura v sovremennom mire [Culture in the modern world]*, 2013, no 2. Available at: <http://infoculture.rsl.ru/> (accessed 25.02.2015). (In Russ.).
3. Muzykal'naiia entsiklopediia. V 6 t. [Musical encyclopediia in 6 v. Ed. Yu. V. Keldysh]. Moscow, Soviet encyclopediia Publ., Soviet composer Publ., 1973, vol. 1, 1072 p. (In Russ.).
4. Antony W. Galston Abounding Youth. *The San Francisco Call*, 1912, 20 December, vol. 113, no. 20. Available at: <http://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=SFC19121220.2.63#/> (accessed 25.02.2015).
5. Chopin F. Etüden Urtext. Available at: <http://en.scorser.com/I/Sheet+music/186849.html/> (accessed 25.02.2015).
6. Galston G. Studienbuch [Study book]. Berlin, Bruno Cassirer Publ., 1910, 220 p. (In German).
7. The Welte Mignon Mystery. Vol. IV. Dead or Alive. Frederic Chopin Etudes op. 10, op. 25. Available at: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4132157/> (accessed 25.02.2015).