

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.17

УДК 781.6:780.616.432.09.071(438)Шопен

О. Л. Кріпак, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, кафедра «Фортепіано», факультет «Музичне мистецтво», Харківська державна академія культури, м. Харків

olgakrip@i.ua

http://orcid.org/0000-0002-9878-1823

РОБОТА НАД ФАКТУРОЮ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ Ф. ШОПЕНА: АНАЛІТИКО-ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ¹

Розглянуто особливості фортепіанної фактури у творах Ф. Шопена. Цей об'єкт розвідки висвітлюється з позицій виконавського аналізу, який поєднує музикознавчий підхід з технологією фортепіанної гри. Вибір фактурного аспекту в дослідженні шопенівського стилю, зосередженого на «образі» фортепіано, зумовлено завданнями художнього та технічного порядку. Адже будь-який шопенівський опус є не лише артефактом світової фортепіанної культури, але й предметом актуальної інтерпретації, навички якої закладаються ще під час навчання піаніста. У цьому контексті і відбувається дослідження — від загального (феномен фактури в музиці) до особливого (фортепіанна фактура) та конкретного (шопенівська фортепіанна фактура з її виконавською атрибутикою). Означений підхід вважаємо не лише комплексним, але й дослідницьки новим, оскільки вивчення особливостей шопенівського фортепіанного письма є постійним завданням для виконавців, педагогів та учнів, котрі звертаються до його творів у процесі навчальної та творчої діяльності.

Ключові слова: *фактура в музиці, фортепіанна фактура, Ф. Шопен, фортепіанна фактура Ф. Шопена, аналітико-виконавські аспекти фактури творів Ф. Шопена.*

O. L. Kripak, Ph.D. in Art History, senior lecturer, department of piano, faculty of musical art, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

WORK ON THE TEXTURE OF F. CHOPIN'S PIANO COMPOSITIONS: ANALYTICAL AND PERFORMANCE ASPECTS

The article is devoted to the consideration of the features of texture in the pieces of music written by Frederic Chopin. This aspect of the research is covered from the perspective of performance analysis, which combines the musicological approach with the technology of piano playing. The creative work of F. Chopin provides a fertile material for this, since it represents the style of one of the few true composers-pianists, who have considered the piano as an instrument of universal possibilities concentrated in the hands of a single performer.

Relevance of the chosen topic is determined by the need for systematic implementation of the methods of performance analysis in educational and creative practice related to the familiarization with the Chopin's piano heritage.

The aim of the article is to identify the features of the texture in the pieces of music written by Frederic Chopin, on the basis of which the reading and interpretation of a particular sample should be built.

1 This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License

The research methodology is based on a combination of general scientific and special musicological approaches to the study of the phenomenon under consideration. They include the method of deduction, which determines the course of research in the direction from the general (the phenomenon of texture in music) to the special (piano texture) and specific (Chopin's piano texture with its performance attributes), special methods of performance and texture analysis.

Results show that the choice of the textural aspect in the study of Chopin's style focused on the "image" of the piano is due to the problems of artistic and technical nature. After all, any Chopin's opus is not only an artifact of the world piano culture, but also the subject of actual interpretation, the skills of which are laid down during the pianist's training.

Novelty lies in the fact that the approach to the Chopin's piano style from the perspective of texture is not only relevant, but also the least tested in terms of scientific discourse. The method of implementing the features of Chopin's piano writing is also insufficiently developed that is a constant task for performers, teachers and students who turn to his music in the course of educational and creative activities.

Practical significance of this article is determined by the possibility of using its materials and conclusions both in the theoretical development of piano texture issues, and in educational work related to the development of the technology of its implementation in the pieces of music written by Frederic Chopin.

The conclusions note that the comprehension of the "secrets" of Chopin's piano texture is the most important interpretive task solved at two levels — prior-style (educational practice) and style (the activity of concert pianists). These levels are connected to each other and together represent an integral phenomenon defined in the world piano culture by the concept of "Chopinism".

Keywords: *texture in music, piano texture, F. Chopin, piano texture of F. Chopin, analytical and performance aspects of the texture of the pieces of music written by F. Chopin.*

Актуальність теми дослідження. Актуальність теми статті визначається необхідністю систематизованого впровадження методики виконавського аналізу до навчальної та творчої практик, які пов'язані з шопенівською спадщиною. Шопенізм як знакове явище світової фортепіанної культури потребує особливої уваги виконавського музикознавства — галузі, яка перебуває на межі між практикою фортепіанної гри та музикознавчою теорією.

У статті обрано недостатньо вивчений аспект роботи над фортепіанними творами Ф. Шопена, який стосується фактури. Саме остання є головною художньо-технологічною новацією шопенівського фортепіанного стилю і відрізняється унікальністю у структурі та розвитку. Слід приділяти увагу визначенню алгоритму фактурно-текстового аналізу фортепіанних творів Ф. Шопена, починаючи з перших етапів навчання, що в подальшому вможливить повноцінну художню інтерпретацію творів цього видатного композитора-піаніста.

Сформульовані вище положення, екстрапольовані на навчальну роботу в класі зі спеціалізацією «фортепіано», і зумовлюють актуальність теми дослідження, що пропонується.

Постановка проблеми. У роботі піаніста на всіх її трьох етапах — адаптаційному, репетиційному, демонстраційному — важливе значення має осягання ним фактури твору, що виконується. Видатні піаністи роблять це переважно інтуїтивно, зважаючи на свій багатий досвід в інтерпретації музики різних епох і стилів. Але робота над фактурою фортепіанного твору, особливо такого, як шопенівський, здебільшого потребує «підбірки ключів» (Мільштейн, 1983), що унаочнюється через методики аналізу фактури твору з усіма її атрибутами «виконавського центру» (Холопова, 2000) — динаміки, артикуляції, агогіки.

Результатом такої аналітичної роботи над фактурою стає її звукове відтворення, у якому виконавець повинен зважати на всі три параметри викладу — вертикальний, горизонтальний, глибинний. У шопенівській фортепіанній фактурі особливого значення набуває останній, на основі якого виникають плани звукової інтенсивності, спрямовані на досягнення стереофонічного ефекту «далі — ближче» (Назайкинський, 1982). Його реалізація — невіддільна складова «стильної гри» як синоніма «гри виразної» (Гаккель, 1988), що і є кінцевою метою виконавських озвучень шопенівської фортепіанної фактури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання роботи над фактурою є одним з центральних у сучасній методичній літературі, пов'язаній з мистецтвом фортепіанної гри. Для розробки методичних принципів потрібна наукова база, у якості якої постають дослідження в галузі теорії фактури, представлені працями Є. Назайкинського, Г. Ігнатченка, В. Москаленка та ін. Щодо фактури шопенівських творів, то тут слід указати на розвідки українських дослідників останніх двох десятиліть, зокрема на дисертацію та методичну монографію Л. Касьяненко, спеціально присвячені роботі піаніста над фактурою, зокрема шопенівських прелюдій. Важливими є дисертація та стаття С. Школяренка, де розглядаються питання новаторського підходу Ф. Шопена до фортепіанної фактури, пропонується методика фактурно-текстового аналізу.

Зважаючи на це, слід відзначити необхідність подальшого вивчення закономірностей фактурної побудови фортепіанних творів Ф. Шопена, особливо в тій частині цього питання, яка стосується навчальної практики. Адже осягнення цих закономірностей є запорукою фаховості, яка формується під час навчання на прикладах еталонів світової фортепіанної музики, до яких належить шопенізм як епохальне художньо-стильове явище.

Мета статті — виявити закономірності фактури фортепіанних творів Ф. Шопена, на яких мають ґрунтуватися інтерпретаційні версії того чи іншого конкретного зразка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фактура в музиці — особливе художньо-стильове явище, яке повністю не збігається з етимологією цього терміна, хоча її загалом і відображає. Латинське *facio* («передня частина або вигляд; обличчя») передбачає доволі вузьке значення цього слова, яке здебільшого означає обробку поверхні, особливість покриття. Музика як мистецтво звуків у часі відтворює фактуру у звукопросторовій формі, що відображено в дефініціях цього поняття, серед яких ключовими на сьогоднішній день є:

- 1) розуміння фактури як художньо доцільної просторової конфігурації звукової тканини, що об'єднує і диференціює по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів (Назайкинський, 1982);
- 2) уявлення про фактуру як рухому вертикаль музики, яка в процесі розвитку створює особливу горизонталь — послідовність змін своєї будови, які взаємодіють із синтаксичними структурами, але не зводяться до них (Ігнатченко, 1982);
- 3) трактування фактури як будови звучання музичного твору, що відображає її тісний зв'язок з виконавством (Москаленко, 2000).

Оскільки фактура є стильовим явищем, то вона здатна відображати всю палітру музичних стилів — від історичного (не випадково глобальні періоди еволюції музичного мислення зветься іменем фактури — епохи монодії, поліфонії, гармонії), жанрового (фактура є завжди зовнішнім знаком відповідного жанру) — до видового — стилю того чи іншого виду музики, серед яких і стиль інструмента, наприклад, фортепіанний (Холопова, 2000), та стилів творчих особистостей — композиторів та виконавців.

Надалі вважаємо за доцільне в контексті цієї статті охарактеризувати фортепіанний стиль як різновид ширшого поняття «стиль інструмента». У сучасній органології — галузі музикознавства, де вивчаються комплексні властивості інструментів як «органів» мислення музикантів (Назайкінський, 1988), — стиль фортепіано визначається як універсальний, такий, що відображає багатоголосну гармонічну природу цього струнно-клавішного інструмента, є еквівалентом багатотембрового оркестру, зосередженого в руках одного виконавця.

У тріаді «музикант — твір — слухач» (Назайкинський, 1982) інструмент фігурує в значенні «твору»: він є його супутником і водночас артефактом іншої, рукотворної природи, диктуючи музикантові, насамперед, виконавцеві, свої умови, головню пов'язані з фактурою.

Фортепіанна фактура, у якій унаочнюються важливі складові стилю цього інструмента, має немало специфічних особливостей, серед яких слід відзначити такі:

- 1) відображаючи оркестр чи хор, вона завжди зберігає свою специфіку, навіть поглиблює її з метою подальшої універсалізації. Прикладом цього є творчість таких композиторів-піаністів, як Ф. Шопен;
- 2) сучасне фортепіано, удосконалене механізмом подвійної репетиції, здатне до відтворення двох своїх виконавських звукообразів (Рябуха, 2014) — реально-безпедального та ілюзорно-педального (Сирятський, 2003).

Базовою основою виявлення закономірностей фортепіанної фактури Ф. Шопена є поліжанровість. Це визначає стилістичний зміст його творів. Ознаки останнього групуються за тими самими параметрами, що й фактурні координати — горизонталь, вертикаль, глибина (Назайкинський, 2003). Наразі виникає наступна тривимірна система, у якій:

- 1) у горизонталі здійснюється чергування різних жанрово-стилістичних елементів, що в сукупності надають розгортання умовного музичного сюжету;
- 2) у вертикалі можливі репрезентації одночасно декількох жанрово-стилістичних знаків, які у фортепіанній фактурі можуть бути розподіленими між партіями рук піаніста;
- 3) за глибинною координатою фактурна стилістика являє собою композиторсько-виконавське проникнення стильових пластів вищого порядку, зовні представлених через стилістичну манеру автора музики (наприклад, ознак стилю *brilliant* у фортепіанній фактурі Ф. Шопена).

Окрім тембрів, що моделюються Ф. Шопеном засобами фортепіанної реєстровки, його фактура наскрізь пронизана мелосністю, що визначає основний акцент у роботі над творами композитора, зосереджений на інтуванні мелодії. Тут необхідно враховувати два моменти — авторський, що визначає «силует» мелодичної структури, та виконавський, який є розподілом її на окремі мотиви та фрази.

Для виконавського структурування шопенівської мелодики важливий правильний розподіл таких одиниць у їхньому співвідношенні з тактами. Реальна мотивно-фразувальна структура у творах Ф. Шопена відтворюється як архітектоніка мотивів, закономірно спрямованих ладо-гармонічними тяжіннями, реалізованими лінійно, але без зайвої деталізації. Тут на допомогу виконавцеві повинна прийти педалізація, яку К. Дебюссі — один із найпопулярніших шопеністів — визначав як «дихання форми» (Корто, 1965). У результаті використання обох педаль інструмента вибудовується динаміка розгортання мотивів та фраз, яка у Ф. Шопена майже ніколи не буває терасоподібною, а створюється за допомогою кресендо чи димінуендо.

До цього додається агогіка — мікротемпові зрушення в межах синтаксичних побудов — знамените шопенівське рубато. Ф. Ліст, який був

другом та конкурентом Ф. Шопена і мав змогу чути наживо його гру, визначав останню як «правильну неправильність» (Лист, 1956). Агогічні коливання у виконанні шопенівських горизонтальних структур створюють ефект «життя» мелодичної лінії, яка не зводиться до метризованого розподілу за тактами і постає інтонаційно виразнішою, вільнішою. Проте користуватися цим прийомом мають досвідчені піаністи, котрі прагнуть не лише відносно адекватно проінтонувати шопенівський твір, але й надати йому власного інтерпретаційного тлумачення.

Для відтворення правильного мелодичного рельєфу шопенівської фактури можна запропонувати деякі методичні поради, які узагальнюють точки зору видатних знавців та виконавців шопенівської музики:

- гнучка мелодизована піаністичність усього ігрового апарату;
- завершення фразувальних ліг незначною амплітудою вивільнюючого руху руки, що означає природне послаблення сили звука в результаті сполучення з динамічними відтінками; найважливіше, що «... таким шляхом не порушується зв'язок метрично слабких звуків і досягається мелодична безперервність» (Ніколаєв, 1980);
- для кожного пальця необхідно знайти індивідуальний спосіб атаквання клавіші;
- шопенівське туше повинно бути схожим на староіталійську техніку *mezza voce* (спів упівголоса), ефект якого полягає в «натяці на невисловлене» (Брейтгаупт, 1970);
- виконання віртуозних пасажів у шопенівській фактурі внеможливе зовнішню ефектність, але потребує рельєфної озвученості всіх інтонаційних ланок, які становлять фігураційний комплекс;
- м'якість і стилістична специфічність виконання шопенівського фактурного рисунка належить до звучання будь-яких рівнів динаміки;
- у часовому оформленні фактурної тканини (мається на увазі *rubato*) «...треба відчувати особливу розміреність і закономірність шопенівського мовлення, що природно летиться, у якому уповільнення не лише перемежуються з ускореннями, але й приблизно компенсуються ними» (Мільштейн, 1983).

Усе перелічене вище можна узагальнити терміном «шопенівський мелодизм», який поширюється на всі елементи музичної тканини, створюючи в сукупності шопенівську поліфонію. Ф. Шопен відроджував первинне значення цього феномену, трактуючи поліфонію як багатоголосся (зокрема і приховане), основане на голосах та пластах мелодичної генези. У цьому плані шопенівська фактура відрізняється кантабільністю, а його фортепіано з повним правом можна назвати «співочим».

Для досягнення такого результату потрібно правильно організувати ігровий апарат піаніста, що надає особливий ефект у прочитанні

шопенівської фактури, виражений наступними метафорами: м'які, вільні руки, «мрійливі» пальці; відсутність «різкого освітлення», «грубої» молоточкової техніки чи ударної пальцевої манери. Шопенівське фортепіанне творіння потребує «віолончельної протяжності», «висмокування» звука, подібного до візерунків і розширення староіталійського вокального мистецтва (Брейтгаупт, 1970).

Видатні майстри — послідовники шопенівського «співочого фортепіано» — пропонують методичні правила для досягнення такої якості: «Між пальцем та клавішою не повинно бути ніякої “перепонки”, на різно треба відчувати дно клавіатури, зливатися з нею, “примикати” до неї, зв'язувати без поштовху один звук з іншим, ніби переступаючи з пальця на палець» (Ігумнов, 1970).

Аплікатурні особливості у виконанні шопенівських творів є чи не найважливішими, особливо в навчально-методичному аспекті. Основні з них представлено в редакції І. Я. Падеревського і систематизовано С. Заборіним. Автор виокремлює наступні ознаки аплікатурного комплексу, найпридатнішого для відтворення шопенівської фортепіанної фактури:

- 1) виявлення індивідуальної своєрідності кожного пальця (про це зазначав ще сам Ф. Шопен у нотатках до своєї «Методи»);
- 2) беззвучна підміна пальців на одному звуці для збереження *legato*;
- 3) підкладання та перекладання пальців при збереженні *legato*;
- 4) використання першого пальця на чорній клавіші;
- 5) «ковзання» першого пальця з чорної клавіші на білу;
- 6) виконання мелодичних ходів першим пальцем;
- 7) використання зворотних позицій, у яких перший палець підкладається під другий (Заборин, 2015).

Засоби піаністичної реалізації інтонаційних тяжінь у фактурі шопенівських творів залежать і від інструмента, на якому ці твори виконуються. Так, аплікатурні поради І. Я. Падеревського зумовлені переосмисленням шопенівської фактури з врахуванням складнішої і глибокої клавіатури сучасного рояля. Ті ж роялі фірми «Steinway» на початку ХХ ст. набували сучасного вигляду на очах І. Я. Падеревського і за його участі, а також у зв'язку з пристосованістю до акустики великої концертної зали (Заборин, 2015).

Зрозуміло, що такі «високі матерії» в інтерпретації шопенівської фактури стосуються виключно стильового рівня виконання, пов'язаного з діяльністю концертуючих піаністів високого рангу. Проте вони повинні враховуватися і на достильовому етапі, у навчальній практиці, де особливе значення має аналітична робота піаніста над фактурою нотного тексту, уже під час його розбору. Навички виконавського аналізу як

особливого жанру музикознавчих досліджень формуються на перших етапах навчання під керівництвом педагога, але поступово набувають статусу індивідуальних, притаманних цій творчій особистості.

Головною відмінною ознакою виконавського аналітичного процесу є його спрямованість на кінцевий результат — акт виконання музичного твору, що і відрізняє його від музикознавчого дослідження, у якому головний — науковий дискурс. У працях, присвячених інтерпретації шопенівської фортепіанної фактури, можна знайти методичні вказівки щодо її аналізу. Так, у роботі С. Школяренка запропоновано методику аналізу відтворення композиторської «нотної фактури» у виконавській «фактурі звучання», яка передбачає три етапи:

- 1) пошук у композиторському нотному тексті виконавської «фактурної предметності», пов'язаної з піанізмом (тут важливо не лише визначити особливість фактурного викладу, але й попередньо спрогнозувати, як це зіграти);
- 2) виокремлення у вже озвученій (зіграній) фактурі експресивно-виражальної якості (адже виконавська експресія є засобом надання образності музичному тексту);
- 3) усвідомлення ролі фактурних засобів у композиції та драматургії твору (головним тут є аспект фактурного розвитку, який здійснюється в різних масштабах — від моно- до поліфактурного викладу по горизонталі).
- 4) виконавське тлумачення фактурної атрибутики — авторських та редакторських ремарок стосовно артикуляційного комплексу (Школяренко, 2017).

Для процесу навчання важливо враховувати і той факт, що фактура шопенівських фортепіанних творів при всій її іновативності містить цілий ряд типових піаністичних формул, які для досвідчених виконавців не потребують окремого розучування (для початківців вони є такими ж, як і в інших, уже апробованих раніше зразках). Проте новаторство Ф. Шопена в галузі фортепіанного письма не могло не позначитися на створенні індивідуалізованих, нетрадиційних форм викладу, серед яких назвемо техніку оверлепінгу (англ. *overlapping* — накладати, перекривати).

Прагнення до якомога повного охоплення вертикальних пластів фактурного викладу, притаманне Ф. Шопену як композиторові та виконавцеві-віртуозу, має певні перешкоди, пов'язані з природними якостями рук і пальців піаніста. Іноді їх ніби бракує, і тоді слід застосовувати зазначений вище прийом, який складно розпізнати в нотному тексті, але завжди чути в майстерному виконанні. Він полягає у рельєфному виокремленні прихованих голосів чи фігурацій, які іноді ніби стиснуто

в межах єдиної аплікатурної позиції, у партії однієї з рук піаніста (частіше правої). Прикладом тут може бути дисонантне «тертя» двох фігураційних малюнків, яке спостерігається в Прелюдії №2 a-moll, а також витримані тони у верхніх пластах фактури *Larghetto* обох шопенівських фортепіанних Концертів. Проте це тема для окремого аналітичного розгляду.

Висновки. Здійснене в статті дослідження особливостей виконавської роботи над шопенівською фортепіанною фактурою базувалося на відомостях з трьох галузей сучасної музикології — теорії фактури, виконавського музикознавства, теорії музичної інтерпретації.

Дані цих дослідницьких напрямів екстрапольовано на методику роботи безпосередньо над фактурою фортепіанних творів Ф. Шопена з виявленням таких константних ознак останньої, як поліжанровість елементів-формул, мелодизація всіх компонентів викладу (принцип «співочого фортепіано»), взаємозамінюваність та рівнопотенційність рельєфу та фону.

Для відтворення закономірностей такої композиторської фактури необхідні відповідні виконавські засоби — як власне художньо-інтерпретаційні, так і суто технологічні, що стосуються динаміки, артикуляції, агогіки, педалізації, аплікатури.

У навчальній практиці (достильовий етап виконання) робота над адекватним відтворенням шопенівської фортепіанної фактури здійснюється в напрямі від репродукції (вказівки педагога, копіювання версій відомих майстрів) до самостійної творчої інтерпретації, базовою основою якої слугує фактурно-текстовий аналіз твору — переклад фактури нотного тексту з усіма її атрибутами на фактуру звучання.

Перспективи подальших досліджень заявленої в цій статті теми вбачаються в конкретизації її положень на спеціально підбраному матеріалі — прикладах з шопенівських творів. Тут можуть бути задіяними різні жанри, але основний акцент, зважаючи на методичну спрямованість дослідження, необхідно буде зробити на мініатюрах (прелюдії, мазурки, вальси, частково етюди, ноктюрни, експромти), де фактура є деталізованою і чітко розробленою у всіх своїх параметрах самим Ф. Шопеном.

Список посилань

- Брейтгаупт, Р., Хентова, Е. (Ред.). (1970). Пианисты о Шопене. *Шопен каким мы его слышим*. (С. 180–181). Москва: Музыка.
- Гаккель, Л. Е. (1988). О стильной игре: из наблюдений над интерпретацией фортепианных пьес Прокофьева. *Исполнителю, педагогу, слушателю: статьи, рецензии*. (С. 75–81). Ленинград: Советский композитор.
- Дедусенко, Ж. В. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — теорія та історія культури). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

- Игнатченко, Г. И. (1984). *О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов)*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Киев.
- Игумнов, К., Хентова, Е. (Ред.). (1970). *Пианисты о Шопене*. Шопен каким мы его слышим. (С. 202–206). Москва: Музыка.
- Заборин, С. В. (2015). *Шопениана Падеревского как феномен польской исполнительской культуры*. (Автореф. дисс. ... на соискание ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 — музыкальное искусство). Санкт-Петербург. Восстановлено из <http://old.conservatory.ru/files/avtorefZaborin.pdf>.
- Корто, А. (1965). *О фортепианном искусстве: статьи, материалы, документы*. Москва: Музыка.
- Лист, Ф. (1956). *Ф. Шопен*. Москва: Музгиз.
- Мильшейн, Я. И. (1983). *Вопросы теории и истории исполнительства*. Москва: Советский композитор.
- Москаленко, В. Г. (2000). Художня функція фактури (до визначення поняття). *Науковий вісник національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 7, 56–65. Київ.
- Назайкинский, Е. В. (1988). *Звуковой мир музыки*. Москва: Музыка.
- Назайкинский, Е. В. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка.
- Назайкинский, Е. В. (2003). *Стиль и жанр в музыке*. Москва: Владос.
- Николаев, В. (1989). *Шопен — педагог*. Москва: Музыка.
- Рябуха, Н. А. (2014). Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових статей*. (Вип. 40, с. 71–84). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сирятський, В. О. (2003). *Модест Мусоргський як реформатор фортепианного мистецтва*. Харків: Факт.
- Холопова, В. Н. (2000). *Музыка как вид искусства*. Санкт-Петербург: Лань.
- Школяренко, С. І. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.). Харків.

References

- Breitgaupt, R., Hentova, E. (Ed.). (1970). Pianists about Chopin. *Shopen kakim my ego slyshim*. (P. 180–181). Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Gakkel, L. E. (1988). About the Stylish Playing: from observations on the interpretation of Prokofiev's Piano Pieces). *For a performer, teacher, listener: articles, reviews*. (P. 75–81). Leningrad: Sovetskii kompozitor. [In Russian].
- Dedusenko, Zh. V. (2002). *Performing Piano School as a Kind of Cultural Tradition* (Author's abstract of the thesis for Ph.D. in Art History on Specialty 17.00.01 — Theory and History of Culture). Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [In Ukrainian].
- Ignatchenko, G. I. (1984). *On Dynamic Processes in Musical Texture (based on the Works of Ukrainian Soviet Composers)*. (Author's abstract of the thesis for Ph.D. in Art History). Kyiv. [In Russian].

- Igumnov, K., Hentova, E. (Ed.). (1970). *Pianists about Chopin: Chopin as we hear him*. (P. 202–206). Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Zaborin, S. V. (2015). *Chopiniana of Paderevskii as a Phenomenon of Polish Performance Culture*. (Author's abstract of the thesis for Ph.D. in Art History: Specialty 17.00.02 — Musical Art). Saint-Petersburg. Retrieved from <http://old.conservatory.ru/files/avtorefZaborin.pdf>. [In Russian].
- Korto, A. (1965). *About Piano Art: Articles, Materials, Documents*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- List, F. (1956). *F. Shopen*. Moscow: Muzgiz. [In Russian].
- Milshein, Ja. I. (1983). *Issues of Theory and History of Performance*. Moscow: Sovetskii kompozitor. [In Russian].
- Moskalenko, V. H. (2000). Artistic Function of Texture (before Defining the Concept). *Scientific bulletin of Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 7, 56–65. Kyiv. [In Ukrainian].
- Nazaikinskii, E. V. (1988). *Sound World of Music*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Nazaikinskii, E. V. (1982). *Logic of Musical Composition*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Nazaikinskii, E. V. (2003). *Style and Genre in Music*. Moscow: Vlados. [In Russian].
- Nikolaev, V. (1989). *Chopin is a Teacher*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Riabukha, N. A. (2014). Sound Image in the Performance Arts (Etymological Discourse). Interaction issues of art, pedagogics, theory and practice of education: collection of scientific articles (Issue 40, p. 71–84). I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. Kharkiv. [In Russian].
- Syriatskyi, V. O. (2003). *Modest Mussorgskii as a Reformer of Piano Art*. Kharkiv: Fakt. [In Ukrainian].
- Holopova, V. N. (2000). *Music as a Type of Art*. Saint Petersburg: Lan. [In Russian].
- Shkoliarenko, S. I. (2017). *Artistic and Stylistic Functions of Texture in Concert Pieces for Piano and Orchestra by F. Chopin*. (Author's abstract of the thesis for Ph.D. in Art History). Kharkiv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 02.09.2020 р.