

8. Encyclopedic Dictionary, T. XXXIX. (1903). Brockhaus F. A. (Leipzig), Efron I. A. (St. Petersburg). St. Petersburg [in Russian].
9. Etimologic dictionary of the Ukrainian language in the 7th t. T. 1 (2003). Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
10. Ethymological dictionary of the Russian language. T. 2. (1975). The publishing house of the Moscow University [in Russian].
11. History of Decorative Art of Ukraine: 5 t. / NAS of Ukraine, Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. M. T. Rylsky. T. 2: Art of the seventeenth and eighteenth centuries. (2007) [in Ukrainian].
12. Kara-Vasileva, T. V. (1996). Ukrainian liturgical sewing of the seventeenth and eighteenth centuries. Iconography, typology, stylistics. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
13. Kara-Vasileva, T. V. (2000). Masterpieces of the Church Stitch of Ukraine (XII-XX centuries). Kyiv: Information and Publishing Center of the Ukrainian Orthodox Church [in Ukrainian].
14. Kondakov, N.I. (1975). Logical dictionary-reference book. 2nd ed., Corrected. and add Moscow: Nauka [in Russian].
15. Logvin, G. (1967). Embroidery and harping. History of Ukrainian Art: 6 tons. Art of the XIV first half of the seventeenth century. Kyiv [in Ukrainian].
16. Novitskaya, M. (1965). Hupation in the Kievan Rus (Based on the materials of excavations on the territory of the Ukrainian SSR) Archeology [in Ukrainian].
17. Novitskaya, M. (1927). Dated epitrashiles of the Lavra Museum 1640 – 1743 biennium Ukrainian Museum. Kyiv [in Ukrainian].
18. Pavlenko, S. (2005). Ivan Mazepa as a builder of Ukrainian culture. Kyiv: Publ. house of "Kyiv-Mohyla." Acad. " [in Ukrainian].
19. Pasichny, A. (2003). Fine Arts. Dictionary – Directory. Ternopil: Navchalna Knyga Bogdan [in Ukrainian].
20. Russian-Ukrainian and Ukrainian-Russian dictionary. (1990). Kyiv: Radianska Shkola [in Ukrainian].
21. Ukrainian-language dictionary: in 4 toms of the National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Ukrainian languages. (1996). Kyiv: Nauka [in Ukrainian].
22. Dictionary of the Ukrainian language: 11 vol., T. 2. (1971). Kyiv: Nauka [in Ukrainian].
23. Ukrainian haptation and embroidery XVI – XVIII centuries. At a meeting of the Kiev-Pechersk Historical and Cultural Reserve. (1975). Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.09.2017 р.

УДК 781.68+786.2

Лю Фань

аспирант кафедри теорії і історії
музикального исполнительства
Национальной музыкальной академии
Украины имени П. И. Чайковского
lufanukraine@gmail.com

"ПЕНИЕ НА ФОРТЕПИАНО" КАК ОБРАЗ ИНСТРУМЕНТА

Цель работы. В статье выявляется сущность традиции "пения на фортепиано" как одного из важнейших образов инструмента в истории его развития. **Методология** исследования базируется на методах элементарно-теоретического и структурно-генетического анализа и синтеза, историческом, сравнительном и системном методах гносеологии. **Научная новизна** состоит в рассмотрении многовековой традиции "пения на фортепиано" как особого образа инструмента, а также в исследовании факторов появления, развития и неизменной актуальности данного образа фортепиано. **Выводы.** Представления о фортепиано как о певучем инструменте подтверждают категориальный потенциал понятия "образ инструмента". В реализации "пения на фортепиано" главным является мысленная экстраполяция концепта голоса, как наиболее выразительного орудия в музыкально-звуковом арсенале человека, на противоположные по своим физическим свойствам возможности фортепиано. Иллюзия "пения на фортепиано", для создания которой требуются усилия и композитора, и исполнителя, и слушателя, является одним из самых интересных, многозначных и продуктивных "образов инструмента" в истории музыкального искусства.

Ключевые слова: пение на фортепиано, образ инструмента, звуковой образ фортепиано, звукоизвлечение, интонирование.

Лю Фань, аспирант Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

"Спів на фортепіано" як образ інструмента

Мета. У статті виявлено сутність традиції "співу на фортепіано" як одного з найважливіших образів інструмента в історії його розвитку. **Методологія** дослідження базується на методах елементарно-теоретичного та структурно-генетичного аналізу і синтезу, історичному, порівняльному та системному методах гносеології.

Наукова новизна полягає в розгляді багатомістової традиції "співу на фортепіано" як особливого образу інструмента, а також в дослідженні факторів появи, розвитку і незмінної актуальності даного образу фортепіано.

Висновки. Уявлення про фортепіано як про співучий інструмент підтверджують категоріальний потенціал поняття "образ інструмента". У реалізації "співу на фортепіано" головним є уявна екстраполяція концепту голосу, як найвиразнішого засобу в музично-звуковому арсеналі людини, на протилежні за своїми фізичними властивостями можливості фортепіано. Люзія "співу на фортепіано", для створення якої потрібні зусилля і композитора, і виконавця, і слухача, є одним з найцікавіших, багатозначних і продуктивних "образів інструмента" в історії музичного мистецтва.

Ключові слова: спів на фортепіано, образ інструмента, звуковий образ фортепіано, звуковидобування, інтонування.

Lu Fan, postgraduate of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

"The singing on the piano" as an image of the instrument

Purpose of the research. The article deals with the tradition of "singing on the piano" and reveals its essence as one of the most important images of the instrument in the history of its evolution. **Methodology.** The research methodology is based on the methods of elementary theoretical and structural-genetic analysis and synthesis, historical, comparative and systemic methods of epistemology. **Scientific novelty.** Scientific novelty of this study lies in considering the centuries-old tradition of "singing on the piano" as a special image of the instrument, as well as in studying the factors of appearance, development and constant relevance of this image of the piano. **Conclusions.** The representation of the piano as a melodious instrument confirms the categorial potential of the concept of "image of the instrument". In the realization of "singing on the piano" the main thing is the implicit extrapolation of the concept of voice, this the most expressive tool in the musical and sound arsenal of man, on the opposite to voice in their physical properties possibilities of the piano. The illusion of "singing on the piano" creation of which requires the efforts of composer, performer and listener is one of the most interesting, meaningful and productive "images of instrument" in the history of musical art.

Key words: singing on the piano, image of instrument, sound image of piano, sound production, intonation.

Актуальность темы исследования. Понятие "образ инструмента" активно разрабатывается современной музыковедческой мыслью. Особенно часто и плодотворно оно применяется по отношению к фортепиано – одному из самых популярных музыкальных инструментов. Среди наиболее фундаментальных работ, посвященных исследованию "образа фортепиано", следует назвать труды Л. Гаккеля [1] и Н. Рябухи [16]. Л. Гаккель анализирует образы (звуковые образы) инструмента в творчестве различных композиторов XX века, национальные образы фортепиано, а также более общие "иллюзорно-романтический" и "ударно-беспедальный" образы. Н. Рябуха рассматривает трансформации звукового образа фортепиано в контексте звукового образа мира, "универсальным средством отражения" которого, по мысли исследовательницы, и есть фортепиано [16, 398]. Анализируя всю эволюцию звукового образа фортепиано, Н. Рябуха предлагает его классификацию на основе соответствия основным историко-стилевым музыкальным эпохам. Исследовательница выделяет классицистский, романтический, постромантический и авангардный звуковые образы фортепиано. Как мы видим, история фортепианного искусства предоставляет широкое поле для выявления различных образов инструмента.

Несмотря на ударную природу звукоизвлечения инструмента и его темперированность, в фортепианной педагогике и исполнительском искусстве чрезвычайно широко распространено представление о фортепиано как о певучем инструменте. Этим парадоксом обосновывается цель настоящего исследования – выявить сущность традиции "пения на фортепиано" как одного из важнейших образов инструмента в истории его развития.

Изложение основного материала. Относительная легкость в получении звука, наглядность инкорпорированной в строение клавиатуры темперированной интервальной системы¹, а также многоголосность, позволяющая воспроизвести фактуру любой сложности, обеспечили фортепиано главенствующее место в музыкальной педагогике, в аматорском и профессиональном музицировании². Равномерная температура определила, по мнению А. Малинковой, "путь развития фортепиано как инструмента музыки. Способность слухомышления пианиста к некоему высотно-тембровому обобщению звучания <...> позволила фортепианному искусству осуществить историческую миссию носителя и проводника музыкальной культуры, а фортепиано стать полномочным представителем всего многозвучного инструментального мира и самой музыки" [13, 49].

В то же время легкость добывания звука парадоксально становится трудностью при постановке педагогом цели добиться от ученика художественного результата, так как "фортепиано само по себе нисколько не помогает ребенку ощутить, познать и услышать, как создается музыкальный звук и какие имеются возможности для того, чтобы <...> вдохнуть в него жизнь, оживить его" [1, 231]. Задача воспитания живого исполнительского слуха, преодоления имманентной ударности и дискретности инструмента (как в высотной, так и в ритмической плоскостях), задача обучения тому, что называется интонированием, является краеугольным камнем фортепианной педагогики.

Отметим, однако, что мы трактуем "интонирование" не только в узко исполнительском смысле как "процесс осмысленно-выразительной реализации музыки" [13, 57]. Вслед за В. Москаленко, мы понимаем под "интонированием" то "творческое действие, то качество становления музыкальной мысли, которое приводит к ее кристаллизации в "интонацию", в звуковую реалию. Интонирование – это психологический процесс самого "производства" музыкальной мысли" [14, 15]. Затрудненное звуковысотной дискретностью инструмента воспитание интонирования при обучении игре на фортепиано ставило и ставит перед педагогами сверхзадачу, исторически оформившуюся в идею "пения на фортепиано" как необходимого качества профессионального, художественно ценного исполнения.

Одной из "замечательных традиций русского и мирового музыкального искусства" называет "пение" на фортепиано А. Алексеев. Цитируя Б. Асафьева, известный методист указывает на многомерность представлений о пении на фортепиано, которое "нельзя сводить лишь к достижению напевности звука. Это понятие органически включает в себя одухотворенность исполнения, "поиски в инструментах выразительности и тепла, свойственных человеческому голосу" [1, 77]. Одно из первых и наиболее значительных для последующей истории фортепианной педагогики указаний на необходимость достижения певучего исполнения находим в знаменитом пояснении И.-С. Баха к сборнику инвенций и симфоний: "Искреннее наставление, посредством коего любителям клавира <...> указывается ясный способ не только <...> получать хорошие [мелодические] изобретения, но и хорошо оные проводить, а более всего – обрести напевную манеру игры и, вместе с тем, вкус к композиции" [8, 139].

Представление о фортепиано как о певучем инструменте, однако, входит в противоречие с его реальными выразительными возможностями а, иногда, и с музыкальной тканью интерпретируемых произведений. Американский композитор Нед Рорем называет фортепиано наименее выразительным из всех музыкальных инструментов: "Если измерять выразительность в процентном соотношении к человеческому голосу (этой изначальной вибрирующей силе и совершенному критерию), фортепиано – как бы на нем не играли: вели смычком, дули, стучали – настолько далеко от сопрано, насколько это возможно" [20, 137].

Тем не менее, идея "пения на фортепиано" как олицетворения выразительной игры стимулировала пианистов к огромным усилиям по преодолению ударно-дискретной природы звучания инструмента. Само изобретение инструмента в Италии в начале XVIII века А. Лёссер связывает с тем, что "итальянские мастера были заинтересованы заставить инструменты "петь" [19, 34]. Деятельность Кристофори³ совпала по времени с расцветом производства струнных инструментов, с золотым веком итальянских скрипичных мастеров, прежде всего Страдивари. Очевидно, что итальянцы "хотели встроить способность к "выразительности" (т. е. к пению. – Л. Ф.) даже в клавишный инструмент" [19, 34].

Отметим, однако, что идея придания клавиру певучих свойств волновала мастеров музыкальных инструментов и до и после изобретения фортепиано: начиная с Леонардо да Винчи вплоть до начала XX века. В качестве примеров смычковых клавиров П. Зимин приводит инструмент Ле Вуара (1742), *clavecin harmonique* Гюбнера и Пуло (1801), гармонихорд Кауфмана (1809), *piano-violon* (1865) и *piano quatuor* (1873) Боде [9, 102]. Несмотря на неудачи попыток преодоления прерывистости звучания в фортепиано-строении, борьба с дискретной клавишностью за непрерывную певческую выразительность, достижению которой способствовала динамическая многоступенчатая амплитуда инструмента, образовывала на протяжении практически всего его существования "raison d'être" фортепианного исполнительства.⁴ Так, в предисловии к сборнику транскрипций с красноречивым названием "Искусство пения в применении к фортепиано" один из лучших представителей "блестящего стиля" первой половины XIX века Сигизмунд Тальберг призывает пианистов "'петь грудью", используя все возможности инструмента (*beaucoup demander a l'instrument*)" [1, 127]. Не менее убедителен и опубликованный спустя более чем сто лет в книге "Об искусстве фортепьянной игры" совет выдающегося исполнителя и педагога Генриха Нейгауза "всеми силами и, несмотря на все препятствия, <...> добиваться пения, пения и пения" [15, 163].

Следование требованиям "пения на фортепиано" побуждало пианистов искать особые приемы звукоизвлечения. Резюмируя эти поиски, Г. Коган утверждает, что "певучесть звука достигается на фортепиано особым способом удара, вернее – нажима клавиш. Суть его состоит в том, чтобы не толкать клавишу, не ударять по ней, а сперва "нащупать" ее поверхность, "прижаться", "приклеиться" к ней не только пальцем, но и – через посредство пальца – всей рукой, всем телом, и затем, не "отлипая" от клавиши, непрерывно ощущая, "держая" ее на кончике (точнее, на "подушечке") "длинного", словно от локтя или даже от плеча тянущегося пальца, постепенно усиливать давление, пока рука не "погрузится" в клавиатуру до отказа, до "дна" – таким движением, каким опираются о стол, нажимают на чужие плечи, вдавливают печать в сургуч" [10, 23].

В то же время многие пианисты отрицают первостепенное значение манеры прикосновения для достижения певучего звука. Так, например, Ч. Розен полагает, что "певучий звук на фортепиано

достигается не инструментом, но тем, как он используется для специфичной музыкальной фразы, и это использование не механическое и не является вопросом техники: оно всегда требует чувства музыки" [21, 24]. При этом, следует заметить, американский пианист признает физиологическое и психологическое значение свободного давления руки и мягкого прикосновения для создания условий реализации пианистом своего слышания фразы и звучания [21, 26-27]. А Г. Коган признает, что главное, отчего зависит "фортепианное пение", – "не столько способ извлечения каждого звука мелодии в отдельности, сколько способ сочетания звуков, слияния их в интонации, предложения, периоды, способ фразировки" [10, 26], хотя в основу умения спеть на фортепиано мелодическую фразу украинско-русский пианист и теоретик ставит все-таки движения пианистического аппарата, описываемые физиологической по своей сути метафорой "дыхание руки".

Нельзя не упомянуть и совершенно противоположный взгляд на певучую трактовку инструмента, основанный на несоответствии "стаккатной природы инструмента" с традицией "пения на фортепиано". Его выразителем стал выдающийся итальянский пианист и композитор Ферруччо Бузони, выступавший против погони за "связным идеалом": "Среди музыкантов существовал (и существует еще) ложный взгляд, будто инструментальная техника должна искать свой прообраз в пении, будто она может быть названа тем более совершенной, чем больше она уподобляется этому весьма произвольно выдвинутому исполнительскому образцу" [11, 70].

Мы, однако, сомневаемся в "произвольности" данного исполнительского образца и соответствующего звукового образа-идеала фортепиано, в формировании которых, по нашему мнению, участвовали многие объективные социально-культурные факторы как музыкального, так и немзыкального толка, такие, например, как речевая интонация – эта, по Б. Асафьеву, "ветвь одного звукового потока" с чисто музыкальной интонацией [3, 7]. Так, О. Безбородько полагает, что "различия в исполнительском понимании напевности на протяжении XVIII–XIX веков обуславливались опосредованным через вокальное искусство влиянием национальной речевой интонации. <...> Современное понимание напевности в фортепианной игре, связанное, в первую очередь, с легатным исполнением, полностью установилось лишь в романтическую эпоху под воздействием утвердившегося во всей Европе стиля пения *bel canto*, в основе которого лежит итальянская речевая интонация" [5, 220]. Исследуя специфический для русского и украинского исполнительства и музыковедения феномен интерпретации некоторых баховских произведений как родственных славянскому фольклору, украинский музыковед приходит к выводу о том, что "долгая жизнь данной традиции в русской и украинской фортепианных школах" также объясняется влиянием "родной речевой интонации на интонирование <...> исполнителя, слушателя или музыковеда" [6, 231].

Об актуальности в наше время представления о фортепиано как о певучем инструменте не только среди исполнителей привычного, ассоциирующегося в первую очередь с "пением на фортепиано", романтического репертуара, но и для современных композиторов свидетельствует название фортепианной пьесы Игоря Щербакова "Piano Gesang"⁵. В ней украинский композитор, выстраивая звуковысотный материал произведения на основе своеобразной серийной техники⁶, реконструирует близкий ему образ певучего фортепиано, утрачиваемый, по мнению И. Щербакова, современным пианизмом. Как пишет сам композитор в аннотации к "Piano-gesang", "современный пианизм с его почти совершенной выверенностью каждого звука, "перле" и технической отделкой звукоизвлечения и беглости такого уровня, что 40 лет назад ему и не снилось, утратил ту высокую духовность и свободу, которую давало нейгаузовско-рахманиновско-оборинское "пение на фортепиано"⁷ [17]. Название пьесы и слова ее автора не оставляют сомнения в том, что для современного украинского композитора "пение на фортепиано" представляет собой образ инструмента, образ не только "звучащий", но и охватывающий более широкое семантическое поле образ-идеал, который включает в себя ностальгическое ощущение тоски за "тем высоким, что мы теряем (вместе с фортепианным пением) вообще в искусстве – в его современной слишком технологизированной отделке" [17].

Научная новизна настоящего исследования состоит в рассмотрении многовековой традиции "пения на фортепиано" как особого образа инструмента, а также в исследовании факторов появления, развития и продолжающейся актуальности данного образа фортепиано.

Выводы. Представления о фортепиано как о певучем инструменте, по нашему мнению, как нельзя лучше подтверждают категориальный потенциал понятия "образ инструмента". Образ фортепиано как певучего инструмента неотделим от реального звучания, тембра фортепиано. Парадокс, однако, заключается в том, что эти качества инструмента, обусловленные его конструкцией и физическими свойствами, не играют основную роль в реализации "пения на фортепиано", скорее они становятся препятствием для нее. Главным же является мысленная экстраполяция концепта голоса, как наиболее выразительного орудия в музыкально-звуковом арсенале человека, на противоположные по

своим физическим свойствам возможности фортепиано. Многозвучность фортепиано, богатство его динамических возможностей облегчало и стимулировало мысленное сращение его звучания со звучанием человеческого пения, выступавшего в качестве звукового идеала эпохи появления и расцвета инструмента. По мнению Уильяма Болкома, фортепиано – это инструмент иллюзии. Американский композитор поясняет, что "хорошее фортепиано, с хорошим пианистом, может заставить слушателя представить вокальную или инструментальную линию посредством нюансировки и тщательного рубато мелодии, хотя на самом деле все, что мы слышим, будет лишь последовательностью толчков – наш мозг создаст иллюзию" [18, 148]. Иллюзия "пения на фортепиано", для создания которой требуются усилия и композитора, и исполнителя, и слушателя, является одним из самых интересных, многозначных и продуктивных "образов инструмента" в истории музыкального искусства.

Примечания

¹ Несмотря на то, что фортепианная (клавирная) клавиатура сформировалась уже в начале XVIII века, попытки ее усовершенствования продолжались и в течение XIX столетия. Исследователь истории развития инструмента П. Зимин упоминает хроматические клавиатуры И. Хюбша (1784), д-ра Краузе (1810), В. А. Лунна (1843), П. Янко (1887). Их изобретатели исходили "из соображений хроматического и энгармонического расположения клавиш, которое делало бы аппликатуру в различных гаммах и тональностях более однообразной и удобной и устраняло бы гегемонию гаммы до мажор" [9, 134]. В XX веке попытки создания четвертитонового фортепиано предпринимались, в частности русским композитором Иваном Вышнеградским.

² Подтверждение этого положения находим в интервью известного современного пианиста Николая Луганского. Музыкант откровенно признается в причинах своего детского выбора инструмента: "Играть на рояле легче, нет такого страшного подготовительного этапа, как на других инструментах, на скрипке, например. <...> я видел скрипку, пытался из нее что-то извлечь, а на рояле у меня получалось сыграть почти все мелодии, которые я хотел. Я ставил ноты и некоторые сонаты Бетховена мог исполнить практически сразу, а что касается скрипки, то около года надо учиться, как ее держать и прижимать к подбородку. Поэтому у меня не было сомнений, какой инструмент выбрать" [12, 9 10].

³ Бартоломео Кристофори ди Франческа (1655-1731) – изготовитель музыкальных инструментов, изобретатель и конструктор первых фортепиано (1700).

⁴ Заметим, что относительно меньшую популярность инструментов Кристофори на их родине, по сравнению с более северными европейскими странами, А. Лёссер объясняет именно тем, что для итальянцев выразительные достоинства ранних фортепиано "блекли по сравнению с теплотой и вибрацией человеческого голоса или струнных инструментов" [19, 35].

⁵ В русском оригинале названия значение для композитора образа фортепиано как певучего инструмента еще более подчеркивается аллитерационной игрой слов "Пиано-пение".

⁶ Сам композитор называет ее "серийной алеаторикой".

Література

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики : руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) : хрестоматия / А. Д. Алексеев. – К. : Музична Україна, 1974. – 163, [1] с.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано / А. Д. Алексеев. – 3-е изд., доп. – М. : Музыка, 1978. – 288 с.
3. Асафьев Б. Речевая интонация / Б. Асафьев. – М. : Музыка, 1965. – 135, [1] с.
4. Баренбойм Л. За полвека : очерки, статьи, материалы / Л. Баренбойм. – Л. : Советский композитор, 1989. – 368 с.
5. Безбородько О. Особенности и эволюция певучей трактовки клавишных инструментов от И. С. Баха к романтикам / Олег Безбородько // Київське музикознавство : Культурологія та мистецтвознавство. – К., 2005. – Вип. 18. – С. 211–221.
6. Безбородько О. "Русские" фуги И. С. Баха / Олег Безбородько // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. – К., 2005. – Вип. 48. – С. 225–232.
7. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. – 2-е изд., доп. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
8. Документы жизни и деятельности И. С. Баха / сост. Х.-Й. Шульце ; пер. с нем. В. Ерохина. – М. : Музыка, 1980. – 271 с.
9. Зимин П. История фортепиано и его предшественников / П. Зимин. – М. : Музыка, 1968. – 216 с.
10. Коган Г. Работа пианиста / Г. Коган. – М. : Классика-XXI, 2004. – 204 с.
11. Коган Г. Ферруччо Бузони : пианист / Г. М. Коган. – 2-е изд., доп. – М. : Советский композитор, 1971. – 232 с.
12. Луганский Н. Иногда играть на плохом рояле легче : [интервью] / Николай Луганский ; [беседу вела Антониды Кузнецова] // Музыкальные инструменты : ежеквартальный журнал. – М. : 2004. – № 4. – С. 8–15.

13. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента : искусство фортепианного интонирования / А. В. Малинковская. – М. : ВЛАДОС, 2005. – 381, [3] с. : нот.
14. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации : к проблеме анализа : исследование / В. Г. Москаленко. – К. : Музінформ, 1994. – 157 с.
15. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры : записки педагога / Г. Нейгауз. – 2-е изд. – М. : Государственное музыкальное изд-во, 1961. – 320 с.
16. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Рябуха Наталія Олександрівна. – Х., 2017. – 456 с.
17. Щербаков І. Хочу сказати пару слів про "Піано-Гезанг" / Ігор Щербаков. – [Рукопис].
18. Bolcom W. Song and Dance : The American Way of Pianism / William Bolcom // The Lives of the Piano ; edited by James R. Gaines. – New York : Holt, Reinhart and Winston, 1981. – P. 143–161.
19. Loesser A. Men, Women & Pianos : A Social History / Arthur Loesser ; preface by Jacques Barzun. – New York : Simon and Schuster, 1954. – xiv+655 p.
20. Rorem N. Beyond Playing : A Composer's Life with the Piano / Ned Rorem // The Lives of the Piano ; edited by James R. Gaines. – New York : Holt, Reinhart and Winston, 1981. – P. 115–141.
21. Rosen Ch. Piano Notes : The World of the Pianist / Charles Rosen. – New York : The Free Press, 2002. – 256 p.

References

1. Alekseyev, A. (1974). From the history of the piano pedagogy: manuals for playing the key-string instruments (from the Renaissance to the middle of XIXth century): reader. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Russian].
2. Alekseyev, A. (1978). Piano teaching methodology. Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Asafyev, B. (1965). Speech intonation. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Barenboym, L. (1989). For half a century: essays, articles, materials. Leningrad: Sovetsky kompozitor [in Russian].
5. Bezborodko, O. (2005). Features and evolution of the melodious interpretation of keyboard instruments from J. S. Bach to Romantics. Kyivske muzykoznavstvo: Kulturologiya ta mystetstvoznavstvo (issue 18), (pp. 211–221). Kyiv: [in Russian].
6. Bezborodko, O. (2005). The "Russian" fugues of J. S. Bach. Naukovyy visnyk of the NMAU (issue 48), (pp. 225–232). Kyiv: [in Russian].
7. Gakkel, L. (1990). Piano music of the 20th century: essays. Leningrad: Sovetsky kompozitor [in Russian].
8. Documents of the life and work of J. S. Bach (1980). H.-J. Schulze (Eds.), V. Yerokhin (Transl.). Moscow: Muzyka [in Russian].
9. Zimin, P. (1968). The history of the piano and its predecessors. Moscow: Muzyka [in Russian].
10. Kogan, G. (2004). The work of a pianist. Moscow: Klassika-XXI [in Russian].
11. Kogan, G. (1971). Ferruccio Busoni: pianist. Moscow: Sovetsky kompozitor [in Russian].
12. Lugansky, N. (2004). Sometimes playing a bad piano is easier: [interview]. Muzykalnyye instrumenty (issue 4), (pp. 8–15). Moscow: [in Russian].
13. Malinkovskaya, A. (2005). Class of the main musical instrument: the art of piano intonation. Moscow: VLADOS [in Russian].
14. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation: to the problem of analysis: research. Kyiv: Muzinform [in Russian].
15. Neygauz, G. (1961). On the art of piano playing: teacher's notes. Moscow: Gosudarstvennoye muzykalnoye izd-vo [in Russian].
16. Ryabukha, N. (2017). Transformation of the sound image of the world in the piano culture: an ontological and sonological approach. Doctor's thesis. Kharkiv: [in Ukrainian].
17. Shcherbakov, I. (without year). I want to say a couple of words about "Piano-Gesang". Manuscript: [in Ukrainian].
18. Bolcom, W. (1981). Song and Dance: The American Way of Pianism. James R. Gaines (Eds.), The Lives of the Piano (pp. 143–161). New York: Holt, Reinhart and Winston.
19. Loesser, A. (1954). Men, Women & Pianos: A Social History. New York: Simon and Schuster.
20. Rorem, N. (1981). Beyond Playing: A Composer's Life with the Piano. James R. Gaines (Eds.), The Lives of the Piano (pp. 115–141). New York : Holt, Reinhart and Winston.
21. Rosen, Ch. (2002). Piano notes: the world of the pianist. New York: The Free Press.

Стаття надійшла до редакції 23.10.2017 р.