

---

**ФАКТУРНЫЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ АВТОРСКОГО ТЕКСТА  
КАК СПОСОБ РАБОТЫ ИСПОЛНИТЕЛЯ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ  
(НА ПРИМЕРЕ ЭТЮДА Ф. ШОПЕНА ОР. 25 № 2  
В ВЕРСИИ Л. ГОДОВСКОГО)**

---

Альфред Корто в комментариях к этюду *op. 25 № 2 Ф. Шопена* указывает на крайне необходимые для исполнения этого этюда легкость пальцевого туше, стабильность руки и гибкость кисти, а также ощущение абсолютного легато. Он предлагает более десяти специально разработанных им упражнений для развития данных навыков. После подробного разъяснения возможных способов работы над ними, Корто, уже практически в самом конце, пишет следующее: «Прежде, чем соединять руки для занятий в окончательном варианте этих страниц, нужно будет еще привыкнуть к незначительным второстепенным трудностям, возникающим в результате наложения двух различных ритмов. Четвертные триоли должны исполняться строго в свое время, несмотря на скромную роль партии левой руки, поскольку именно она создает этот индивидуальный ритм» [2, с. 14]. И далее пианист дает краткий обзор полезных упражнений по выработке необходимых навыков.

Мнение Леопольда Годовского относительно значимости данной проблемы в этюде существенно отличалось от представлений Альфреда Корто, поскольку все его четыре версии на этюд *op. 25 № 2 Ф. Шопена* посвящены исследованию феномена шопеновской полиритмии и полиметрии. Вместе с тем, интересно отметить и некоторое сходство взглядов этих выдающихся пианистов на значимость партии левой руки. Действительно, несмотря на ее кажущуюся «скромную» роль, неповторимый темпоритм всего этюда задает именно она. Так считал и Годовский, выявляя во всех своих полиритмо-метрических экспериментах, скрытые потенциальные ресурсы левой руки. И поэтому, хотя леворучной формально называется только последняя четвертая версия, по большому счету и три первых посвящены именно левой руке, только предложены различные варианты видения поставленной проблемы.

*Цель* статьи заключается в выявлении логических взаимосвязей между авторским текстом Ф. Шопена и внесенными фактурными изменениями Л. Годовского, обосновании закономерности их появления и смыслового единства.

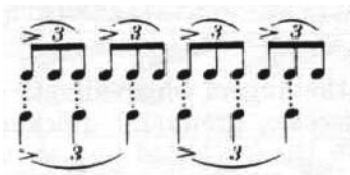
В каждой из версий не меняется ни тональность (кроме леворучной, видимо, для удобства), ни форма этюда, появляется лишь своя комбинация метров. Так, первая версия написана с указанием трех разных размеров:

для правой руки (которая теперь исполняет материал из партии левой руки шопеновского оригинала) — это  $\frac{6}{4}$ . В левой руке (материал оригинальной правой, по Шопену) —  $\frac{12}{8}$ , а между ними указан еще один, как бы резюмирующий размер —  $\frac{2}{2}$ , определяющий общий темпоритм движения.

Подобная индивидуализация размеров для каждой руки будет наблюдаться также и в последующих версиях, за исключением одноручной (четвертая версия, этюд № 28а), где и размер, соответственно, тоже только один —  $\frac{12}{8}$ .

Итак, возвращаемся к вопросу о «незначительных трудностях, возникающих в результате наложения двух различных ритмов» (А. Корто).

1



Альфред Корто предлагает достаточно интересные упражнения для решения этого вопроса, суть которых заключается в подчинении триолей строгой метрике партии левой руки. Только она должна всегда «исполняться строго в свое время», а триольные фигурации могут

естественным образом подстраиваться под ее движение, позволяя себе едва уловимые ритмические отклонения.

2



3



В этих упражнениях Корто хорошо раскрыл именно момент темпоритмического превосходства левой руки над правой, что, безусловно, является крайне важным, но и не единственным фактором. Как известно, фактура

Шопена всегда в высшей степени мелодизирована, и, следовательно, будет вполне уместно предположить наличие другого, не менее важного аспекта, а именно — внутреннего интонирования каждой из партий. И если для правой руки Корто дает несколько полезных советов и упражнений (по выработке необходимого туше, ровного звука, цельного легато и т. д., и даже в разделе о ритмических наложениях он еще раз обращает внимание на партию правой руки, достаточно подробно комментируя момент взятия акцента на второй и четвертой долях), то для левой руки мы не находим ничего, что раскрывало бы интонационную природу или хотя бы сферу способов звукоизвлечения, качества и расстановки фразировочных акцентов и пр.

Это лишь подтверждает тот факт, что действительно, как часто замечал Л. Годовский, за долгое время развития фортепианного искусства (возможно в связи со спецификой распределения функций в гомофонно-гармоническом складе) сложилась определенная негласная тенденция облегченного понимания роли и значения партии левой руки как таковой. При всем многообразии возможных технических и художественных задач, ей, как правило, уделяется значительно меньше внимания по сравнению с партией правой руки. И, как известно, именно Годовский одним из первых обратил в свое время внимание на эту проблему и посвятил большое количество опусов для восстановления потерянного баланса технических возможностей пианистов. В этом смысле цикл «*Studies on Chopin's Etudes*» Л. Годовского — это одно из бесценных собраний, заключающих в себе универсальные ключи к новому типу пианизма. Представленные версии на этюд Ф. Шопена *op. 25 № 2* особенно показательны в плане развития полноценного художественного «леворучного мышления».

В первой версии Годовский использует следующие приемы:

— меняет местами партии рук, отдавая более мелкие триоли в левую, а более длинные четвертные в правую руку;

— разделяет метр на три уровня: для правой руки, для левой и обобщающий;

— меняет собственно мелодическую линию оригинальной партии левой руки, трансформируя ее из ломаной в поступенную. Партия правой остается без изменений (за исключением нескольких тактов);

— дописывает дополнительный второй голос в обеих партиях, который сохраняется до конца этюда (о его функциях будет сказано несколько позднее);

— снабжает партитуру подробными указаниями фразировки с помощью лиг, акцентов, педализации, динамических оттенков, иногда элементов самой фактуры (например, подголосками, ритмом и т. д.).

Сразу же обращает на себя внимание при попытке воспроизвести первые строчки этой версии Годовского элементарная раскоординация пальцев от столь неожиданного ритмического рисунка, но это, в данном случае, как раз действительно «второстепенная трудность», говоря словами А. Корто.

При попытке внутренне услышать первые такты этой версии во всей вертикальной и горизонтальной одновременности удивляет непривычное невнимание (именно невнимание!) слуха к бегущим мелким триолям фигураций, которые всегда, образно говоря, «оккупировали мозг» в работе над оригиналом Шопена. И даже если в процессе занятий усилием воли удалось отодвинуть эту проблему на второй план и сконцентрироваться на линии левой руки, ощущение пограничности контроля не исчезает практически никогда.

Естественно, причина лежит в регистровом распределении партий, ведь находящееся в верхнем пласте всегда воспринимается слухом с меньшим сопротивлением. Представляется, особого секрета Годовский не искал, когда взял и просто поменял партии местами, обратив таким самым непринужденным способом внимание слуха к изгибам мелодического движения шопеновской левой руки, и практически убрал из поля зрения правую. Однако, какой замечательный эффект производит подобная художественная рокировка на музыкальное восприятие пианиста, можно понять, только предварительно помучавшись не один день над этим этюдом за роялем! Ведь дело не в том, чтобы сыграть пальцами все акценты в нужных местах (как, например, советует А. Корто, комментируя начало второй триоли в правой и ее несовпадение с нотой в левой руке) или приучить правую руку не выпячиваться и воздушно «кружиться» вокруг левой. При определенных усилиях этого достаточно легко добиться, но как трудно убедить слух воспринимать линию левой руки как полноценную мелодию. Мало того, что она уже в нижнем регистре, так еще и совсем не похожа на действительно увлекательную мелодию, потому что представляет собой ломаную линию арпеджио с явно ощущаемым скрытым голосоведением от начала каждой триоли. И слух говорит: «Это типичный аккомпанемент», а педагог на уроке: «Прислушайся и постарайся мелодизировать эту линию в левой руке». Ученик идет домой и настойчиво убеждает собственный слух в том, что это единая мелодия. Возможно, если слух достаточно развит и чувствителен, то результат не заставит себя долго ждать, но, как часто бывает, внутреннее ощущение музыки так и остается лишь указанием извне, а настоящему своему слышанию так и не рождается.

Восприятие музыки, в принципе, сугубо индивидуальный процесс, и повлиять на него вербально, со стороны практически невозможно. Наверное, поэтому Годовский так мало верил в силу музыкальной педагогики, по крайней мере, в традиционном ее понимании, и не раз отзывался с некоторым сарказмом об учениках, которые обращаются с педагогом как с «ломовой лошадей», не желая проявлять ни капли собственной инициативы [3].

Не углубляясь в эту область академической педагогической деятельности пианиста, хочется заметить, что Годовский был и остается совершенно особым типом педагога. Он формулирует свои замечания и комментарии не словами, но музыкой, избирая наиболее прямой путь к сердцу и уму пианиста. И если исполнитель не слышит или не по-

нимает такого рода указаний, то, скорее всего, и словесная форма вряд ли бы пробудила необходимый импульс в той мере, к которой всегда стремился Годовский-перфекционист, а меньшее никогда не устраивало «*Mr. God*», как его часто называли студенты [5, с. 89].

В высшей степени музыкальный мастер-класс дает Годовский, выписывая партию оригинальной левой руки в верхнем голосе, и этот шаг должен апеллировать не только к слуху, которому легко воспринимать верхний регистр, но и к уму исполнителя. Здесь композитор придумывает такую оригинальную мелодическую линию, которая легко ведет за собой, но в то же время не слишком далеко отступает от шопеновской идеи, ради которой, собственно, все и было задумано. Она, словно по следам триольных восьмых, то и дело повторяет их характерный оборот-опевание вокруг ноты, будто перепевая на свой лад уже знакомый мотив:

4

Л. Годовский, мотив из оригинальной мелодии



Ф. Шопен, мотив из партии правой руки



Следовательно, мелодия формально оригинальная, но, по сути, производная от шопеновской. И здесь возникает вопрос: ведь это партия-образ оригинальной левой руки, зачем же из нее делать правую? В чем смысл такого сближения? Однако, на самом деле, это сближение вовсе не принадлежит Годовскому, а действительно присутствует у Шопена. Этот принцип кругового опевания заложен композитором в обе партии, и это достаточно легко заметить даже на уровне механики движения рук, которые постоянно вращаются, только правая описывает маленькие круги, а левая — большие. Они не постоянны и время от времени размыкаются для перехода на новый уровень. Это особенно заметно в оригинальной партии правой руки, которая более подвижна, партия же левой руки в этом смысле более стабильна, и для нее такими точками размыкания, как правило, становятся каденции на стыках частей, а также отдельные моменты в развивающем разделе. Из центробежных точек этих кругов можно сложить отдельную мелодическую линию, которая и является той «ниточкой», которая тянет за собой опевающие ее звуки.

Если проанализировать партию левой руки в этюде Шопена в таком ракурсе, то окажется, что вовсе не начало каждой триоли и даже не относительно сильная вторая доля является интонационно-ведущей, а именно самая слабая и в общем звучании наименее улавливаемая слухом последняя четверть каждой триоли. Именно из этих последних четвертей выстраивается тот мостик, по которому «шагает» левая рука у Шопена, и

вслед за ним — у Годовского. Тут сразу вспоминается упражнение Корто (пр. 2), где акценты в левой руке стоят на каждой первой четверти триоли, но действительно ли они там необходимы? Представляется, что акценты на первых долях триоли в левой руке Шопен использует как раз в обратном смысле, то есть как элемент сбой в едином движении этюда, как средство создания напряжения. Он ставит такие акценты в тактах 16–17 и особенно в развивающейся части, где важные для создания напряжения ноты обозначены акцентами, и эта «атакующая» линия, как оказалось, движется именно по первым долям, расшатывающим основной темпоритмический баланс. Хотя, наверное, в контексте общего воздушного настроения подобное вмешательство лучше трактовать не как расшатывание, а как попытку стабилизации изначально полетного неуправляемого движения. Этот эффект чем-то напоминает образ тяжелой человеческой руки, которая пытается схватить легкий, кружащийся на ветру осенний лист.

Итак, кроме ритмической логики здесь также интересно отметить еще одну гармоническую особенность: акценты стоят не на всех первых долях, а избирательно. Они проставлены только в тех местах, которые подчеркивают секундовое сопротивление VI и V ступеней. В тактах 35–36 — это звуки *fes-es* (в связи с модуляцией в *As-dur*), затем в тактах 37–40 — *ges-f* (в тональности *b-moll*).

5

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '35', consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with triplets and various fingerings (3 5, 1 2 1, 1 3 2 1). The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with accents on the first notes of the triplets. Dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.). The second system, labeled '38', also consists of two staves. The upper staff continues the melody with more complex fingerings (3 5 3 5, 1 3 2 3 1, 3 4 2 1, 1 2 3). The lower staff continues the accompaniment with accents. Dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.).

Далее по тексту акцентов больше нет, несмотря на то, что можно было бы выделить еще звуки *as-g* в контексте завершающего развитие фрагмента в *C-dur*. Однако ритмическое давление с этих звуков уже снято (то есть доля уже не первая), это практически самый конец развивающегося раздела, напряжение должно падать и конфликтные элементы сдавать свои позиции, постепенно «соглашаясь» на возврат к основному материалу в репризе. К тому же *C-dur* балансирует между функцией

тоники и доминанты по отношению к будущему *f-moll*. Однако все эти факторы можно приплюсовать еще к одному: это последнее ритмически не нарушенное секундовое функциональное противоречие существует практически во всех слоях фактуры, не выделенное акцентами, но четко прослеживаемое. Для пояснения этого момента, необходимо вернуться на несколько позиций назад, к вопросу о центробежных точках в круговом движении левой руки, которые, если их выписать в отдельную ведущую линию, сформируют следующую схему движения:

### СХЕМА

**(без указания буквальных повторов формы)**

1 часть:                    C – C – E – F – G – As – B – [C/Des]

C – C – Es – Es – B – C – Des – Es/Fes – Es/Fes – Es .... E:

2 часть:            Es/Fes - Es/Fes – Es /Ges – Ges/ F– F/Ges – F/Ges – F – F –  
B/C – As – B/C – As – [G/As – G/As] -.... E

3 часть:            E – F – G – [C/Des] – G/E – [C/Des – C/Des] - C

В схеме, для большей наглядности, курсивом выделены секунды-нарушители общего метра, а жирным — остальные, которые расположены, и это легко обращает на себя внимание, постоянно в конце разделов: конец предложения, конец первой части, конец среднего раздела, конец всего этюда. Они позиционируются в конце, но на самом деле, как бы не дают ему наступить. Эти же секунды мы слышим в правой руке в конце первой и второй частей, одинокие и будто бы застывшие на мгновение в воздухе перед тем, как снова пуститься в круговое вращение.

Подробный анализ выявленной шопеновской идеи наверняка смог бы осветить спектр и других, нераскрытых фактурных взаимосвязей, заложенных Шопеном. Однако поскольку *initio* к данному исследованию послужила работа Годовского с фактурой этого этюда, то хотелось бы обратиться к еще одному показательному для «секундовой темы» примеру, который обнаруживает себя именно с помощью сравнительного анализа.

Исходя из уже накопившегося опыта аналитической работы с фактурой Годовского, в процессе исследования выработался один из важных и любопытных принципов «профессионального доверия», который можно сформулировать в двух словах: «Верь подголоскам!». Если в фактуре появляется подголосок, так или иначе обращающий на себя внимание своей особенностью или неожиданностью, то это верный ключ к чему-то очень важному в фактуре Шопена. Эта теория доказала себя и на этот раз при анализе структуры новой мелодической линии, которую Годовский написал как вариант партии оригинальной левой руки у Шопена. Кроме уже описанного ранее оборота-опевания, обратившего на себя внимание и повлекшего за собой открытие многих аспектов шопеновской идеи, в этой мелодической линии есть еще один подголосок, который появляется как далекий скачок на *des*<sup>3</sup> с акцентом, подготовленный паузой и разрешающийся в *c*<sup>3</sup>, что подчеркивается также отдельной фразировочной лигой (тт. 7–8).

Это послужило поводом для сравнения фразировочных лиг между оригиналом и версией Годовского, и оказалось, что у Шопена в автографе<sup>1</sup> стоит всего одна единственная на весь этюд фразировочная лига в такте 7, разделяя пассаж на ступенях уменьшенного септаккорда на восходящий и нисходящий. Восходящая лига заканчивается на *des*<sup>3</sup> и затем, начиная со звука *c*<sup>3</sup>, берет начало новая лига с пометкой «и т. д.», то есть продолжающаяся и далее по всему этюду.

Возникает вопрос: либо Шопен хотел обратить внимание на конец первого восходящего пассажа — то есть звук *des*, либо на начало следующего хода — то есть звук *c*? На первый взгляд такая детализация вроде бы излишня, поскольку на практике результат все равно будет один — рельефность поворота от восходящего к нисходящему, от напряженного взлета к поступенному более осторожному схождению, следовательно,

<sup>1</sup> Хотя в задачи нашего исследования не входит полное сравнение всех существующих редакций этюдов Шопена, но даже беглый взгляд в связи с данным вопросом на такие достаточно известные издания Этюдов как И. Падеревского, А. Корто, А. Фридгейма, Э. Рудорфа, и К. Микули показал, что этой фразировочной лиги в первой части нет нигде, кроме автографа (Wiener urtext Edition). Следует, однако, отметить, что похожая фразировочная лига все-таки присутствует во всех вышеупомянутых редакциях, но только в репризе и несколько в ином контексте. В редакции Клиндворта, Микули и Корто она также, как и в экспозиции, заканчивается на *des*, и последующая короткая — на четыре ноты стаккато под лигой. У Фридгейма и Рудорфа она обрывается нотой раньше *des* (то есть на *b*), и затем аналогично — стаккато под лигой, теперь уже пять нот вместе с *des*. Первоисточником этой фразировочной лиги является не автограф, а копия нот ученицы Шопена мадам Дюбуа, что, в принципе, не отменяет ее правомерности, однако непосредственно в рукописи самого Шопена этой последней репризной (казалось бы аналогичной предыдущим) фразировочной лиги нет. Интересно, что также нет ее и у Годовского в репризе первой версии на этот этюд Шопена. Годовский предпочитал не доверять изданиям, и, зная каждое из них, формировал свое собственное видение, которое в данном случае совпадает с автографом (хотя и не полностью, поскольку он повторяет этот принцип фразировки также и в среднем разделе, в то время, как в рукописи такого повтора нет).



нет большой разницы на какой из нот заканчивается лига. Так, по всей видимости, думали и такие редакторы, как А. Фридгейм и Э. Рудорф, которые в репризе в аналогичном месте начинают вторую лигу не с *c*, а сразу с *des*<sup>2</sup>, таким образом объединяя их, в то время как Шопен, очевидно, хотел их разъединить. И в этом разъединении звуков *des* и *c*, вероятнее всего, уже в контексте всего высказанного о появлении этого секундового функционального конфликта тонов в разных слоях фактуры и в ключевых моментах формы, заключается не столько фонический или акустический эффект, сколько концептуальный.

Большое количество фразировочных лиг у Годовского уже само по себе содержит массу информации, и их расшифровке можно было бы посвятить отдельное исследование, как, собственно, и отдельный анализ структуры и логики появления дополнительных голосов или, скажем, более подробному изучению роли и значения перегармонизаций и т. д. Их абсолютно продуманный, выверенный характер и глубокий смысл не вызывают никакого сомнения, что доказывает проделанный анализ отдельных элементов, обнаруживший такие тесно переплетающиеся интонационные взаимосвязи с оригиналом.

Подводя итоги проделанной работы по сравнительному анализу первой версии Леопольда Годовского шопеновского этюда *op. 25 № 2*, отметим пользу подобного подхода в достижении результатов. Безусловно, все найденные в процессе исследования смысловые грани этого сочинения вовсе не являются неким объективным открытием, претендующим на окончательное решение проблемы, поскольку ее существование всегда относительно ракурса наблюдения. В этом смысле работа Леопольда Годовского скорее напоминает зеркало, которое он направляет на бриллиант шопеновской музыки и поворачивает под разными углами, демонстрируя его совершенство и все богатство оттенков, рождающихся в лучах отраженного света<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Именно поэтому его работы совсем нельзя классифицировать как аранжировки, переложения, адаптации, обработки или транскрипции шопеновских этюдов, и даже термины интерпретация или трактовка тоже не подходят. Во-первых, потому, что если понимать индивидуальную исполнительскую трактовку или интерпретацию как характеристику концертных выступлений музыкантов, то у Годовского-пианиста либо совсем нет своего лица, либо он — многоликий Янус, хотя у этого римского бога было всего два лица, а у Годовского бывает и 7 ликов одного и того же этюда, значительно отличающихся друг от друга. Следовательно, если бы он написал только один вариант на каждый этюд, можно было бы согласиться с термином «интерпретация», но в данном случае говорить об индивидуальной трактовке здесь вряд ли будет уместно. Во-вторых, никакой, на самом деле, обработки шопеновского материала Годовский не делал. Мы ведь не называем обработкой или транскрипцией устные замечания педагога или его музыкальные комментарии по ходу урока. Аналогично этому и цикл Годовского нельзя назвать никак иначе, чем их родное авторское английское «studies» — буквально переводя — «студии».

В результате напрашивается вывод: это, скорее, субъективные исполнительские находки, начатые с легкой руки Леопольда Годовского, демонстрирующие не столько факты, сколько увлекательность и эффективность самого процесса познания сочинения таким необычным для пианистов способом. Можно сказать, что это анализ, только не самостоятельный, а сделанный вместе с талантливым и интересным музыкантом, который будто бы сидит рядом и подсказывает, на что нужно обратить внимание, к чему прислушаться, над чем задуматься в тот или иной момент. И хотя это только воображаемый диалог, результаты такого виртуального вневременного общения с «пианистом пианистов» вполне реальны для любого мыслящего музыканта, который хотя бы однажды вступил в творческий разговор с Леопольдом Годовским.

### Список использованных источников

1. Chopin F. Etudes op. 25, trios Nouvelles Etudes / F. Chopin. — Budapest : Badura-Skoda / Wiener Urtext edition / Editio Musica Budapest, 1973. — 73 p.
2. Cortot A. Chopin, 12 etudes op. 25 / A. Cortot // Student's edition by Alfred Cortot ; [translated by M. Parkinson]. — New York—Paris : Editions Salabert, 1915—1930. — 91 p.
3. Godowsky L. Self-study in the art of Music [Электронный ресурс] / L. Godowsky // The Etude. — 1928. — January. — Режим доступа : <http://www.leopoldgodowsky.com>.
4. Godowsky L. Studies on Chopin's Etudes / L. Godowsky. — [in 5<sup>th</sup> vol.]. — Vormals Shlezinger Berlin: Robert Lienau, n. d. (1903—1914), plates S. 9236 (1—48). — Vol. III, № 21—30. — 76 p.
5. Nicholas J. Godowsky: The Pianists' pianist / J. Nicholas. — Great Britain : APR, 1989. — 345 p.

**Соляна В. В. Фактурні перетворення авторського тексту як спосіб роботи виконавця з твором (на прикладі етюд Ф. Шопена op. 25 № 2 у версії Л. Годовського).** Стаття присвячена виявленню логічних взаємозв'язків між авторським текстом Шопена та внесеними фактурними змінами Годовського, обґрунтування закономірності їх появи та змістової єдності. Використовується порівняльний аналіз вибраних фактурних шарів як форма дослідження, а також як практичний зразок особого методу роботи виконавця над твором, в основі котрого полягає принцип зближення виконавського та композиторського начал у фортепіанному мистецтві.

**Ключові слова:** фактурні перетворення, порівняльний аналіз, виконавське та композиторське начала, спосіб роботи з твором.

**Солянная В. В. Фактурные преобразования авторского текста как способ работы исполнителя над произведением (на примере этюда Ф. Шопена op. 25 № 2 в версии Л. Годовского).** Цель статьи заключается в выявлении логических взаимосвязей между авторским текстом Шопена и внесенными фактурными изменениями Годовского, обосновании закономерности их появления и смыслового единства. Используется сравнительный анализ

избранный фактурных слоев как форма исследования материала, а также как практический образец особого метода работы исполнителя над произведением, в основе которого лежит принцип сближения исполнительского и композиторского начал в фортепианном искусстве.

**Ключевые слова:** фактурные преобразования, сравнительный анализ, исполнительское и композиторское начала, способ работы над произведением.

**Solyana V. Textural transformations of author's music as a performer's method of practice on music pieces (by example on F. Chopin's etude op. 25 № 2 of L. Godowsky's version).** The main subject of the article is to reveal interconnection between original Chopin's text and those alterations made by Godowsky, justify their appearance and semantic unity. The comparative analyze of selected textural layers used as a form of research, but also presents a sample of special method of practice for performers during they work on music pieces. The concept of such method grounded on closing in performing and composing skills in the piano art.

**Key words:** textural transformations, comparative analyze, performing and composing skills, method of practice.