

4. Chzhan Czyan'hua. Anton Chehov in China (2010): Day of literature. # 166. Retrieved from [https:// public.wikireading.ru/175677](https://public.wikireading.ru/175677) [in Russian].
5. Shen Haitao (2013). Problems of perception of Chekhov's dramaturgy in China. Extended abstract of candidate's thesis. – Ulan-Ude, VPO Buryatsky state university. [in Russian].
6. Zhou Raymond. Reworking shakes peare for a modern chinese audience. Retrieved from <http://www.telegraph.co.uk/sponsored/china-watch /culture/11938929/reworking-shakespeare-for-a-modern-chinese-audience.html> [in English].
7. Faye Chunfang Fei (2002). Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present. Ann Arbor: University of Michigan Press [in English].

УДК 786.2+781.7

Лю Фань,
*аспирант кафедри теорії та історії
музикального исполнительства
Національної музикальної академії
України імені П. І. Чайковського
lufanukraine@gmail.com*

ОБРАЗЫ ФОРТЕПИАНО В "PIANO GESANG" ИГОРЯ ЩЕРБАКОВА

Цель работы. В статье выявляются образы фортепиано в творчестве Игоря Щербакова на примере пьесы "Piano Gesang", прослеживаются их преемственность и трансформации по отношению к образам фортепиано, сложившимся в украинской и мировой музыкальной культуре предыдущих эпох. **Методология** исследования заключается в использовании целостного анализа музыкального произведения. Логические методы анализа и синтеза используются для выявления образов фортепиано при рассмотрении названия пьесы и ее идейного содержания. Применение культурологического и компаративного методов позволяет проследить эволюцию певучего и ностальгического образов фортепиано и их преломление в сочинении И. Щербакова. **Научная новизна.** В статье впервые проанализировано значительное произведение современной украинской музыки "Piano Gesang" И. Щербакова. Новаторским является также рассмотрение данного произведения с целью выявления типичных образов фортепиано, сложившихся в современной украинской профессиональной музыкальной культуре. **Выводы.** Образ фортепиано И. Щербакова состоит из двух основных взаимосвязанных компонентов: образа фортепиано как певучего инструмента и ностальгического образа фортепиано как символа "золотого века" музыкального искусства. В формировании этих образов фортепиано играют важную роль как художественно-стилевые, так и культурно-социальные факторы. Ностальгический образ фортепиано представляет собой проявление постмодернистского художественного сознания, характерного для современного украинского и мирового искусства.

Ключевые слова: образ фортепиано, Игорь Щербаков, "Piano Gesang", пение на фортепиано, образ инструмента, звуковой образ фортепиано, ностальгический образ фортепиано, современная украинская фортепианная музыка, постмодернизм.

Лю Фань, аспірант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
Образы фортепиано в "Piano Gesang" Игоря Щербакова

Мета роботи. У статті виявлено образи фортепіано у творчості Ігоря Щербакова на прикладі п'єси "Piano Gesang", простежено їхню наступність і трансформації стосовно образів

фортепіано, сформованих в українській і світовій музичній культурі попередніх епох. **Методологія дослідження** полягає у використанні цілісного аналізу музичного твору. Логічні методи аналізу і синтезу застосовуються для виявлення образів фортепіано при розгляді назви п'єси та її ідейного змісту. Застосування культурологічного та компаративного методів дозволяє простежити еволюцію співучого і ностальгічного образів фортепіано і їхнього відображення у творі І. Щербакова. **Наукова новизна.** У статті вперше проаналізовано визначний твір сучасної української музики "Piano Gesang" І. Щербакова. Новаторським є також розгляд даної композиції з метою виявлення типових образів фортепіано, утворених у сучасній українській професійній музичній культурі. **Висновки.** Образ фортепіано І. Щербакова складається з двох основних взаємопов'язаних компонентів: образу фортепіано як співучого інструмента і ностальгічного образу фортепіано як символу "золотого віку" музичного мистецтва. У формуванні цих образів фортепіано відіграють важливу роль як художньо-стильові, так і культурно-соціальні чинники. Ностальгічний образ фортепіано є проявом постмодерністської художньої свідомості, характерної для сучасного українського та світового мистецтва.

Ключові слова: образ фортепіано, Ігор Щербаков, "Piano Gesang", спів на фортепіано, образ інструмента, звуковий образ фортепіано, ностальгічний образ фортепіано, сучасна українська фортепіанна музика, постмодернізм.

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

Images of the piano in "Piano Gesang" by Igor Shcherbakov

Purpose of Article. The article reveals images of the piano in the oeuvre by Igor Shcherbakov, especially in his piece "Piano Gesang," traces their continuity and transformations relative to images of the piano formed in the Ukrainian and world musical culture of previous epochs. **Methodology.** The research methodology lies in using a holistic analysis of a musical work. Logical methods of analysis and synthesis are used to identify images of the piano when considering the name of the piece, its ideas, and contents. The use of culturological and comparative methods allows us to trace the evolution of the melodious and nostalgic images of the piano and their reflection in the work of I. Shcherbakov. **Scientific Novelty.** In the article, a significant work of contemporary Ukrainian music "Piano Gesang" by I. Shcherbakov is analyzed for the first time. Innovative is also the consideration of this composition in order to identify typical images of the piano formed in modern Ukrainian professional music culture. **Conclusions.** The image of piano of I. Shcherbakov consists of two main interconnected components: the image of the piano as a singing instrument and the nostalgic image of the piano as a symbol of the "golden age" of musical art. In the formation of these images of the piano, an important role is played by both artistic and stylistic, as well as cultural and social factors. The nostalgic image of the piano is a manifestation of postmodern artistic consciousness, which is characteristic of modern Ukrainian and world art.

Key words: the image of the piano, Igor Shcherbakov, "Piano Gesang," singing on a piano, image of the instrument, the sound image of the piano, nostalgic image of the piano, modern Ukrainian piano music, postmodernism.

Актуальность темы исследования. Понятие "звуковой/звучащий образ фортепиано" является одним из ключевых для современной теории музыкального исполнительства. Впервые появившееся в работах М. Друскина [6] и А. Копленда [14], оно было подробно разработано в книге Л. Гаккеля [1], основной темой которой стало "фортепиано XX века". Неотделимые от понятия "образ фортепиано" представления о его изменчивости обуславливают необходимость и своевременность постановки вопроса о "фортепиано XXI века". В современной украинской музыке среди активно пишущих для фортепиано композиторов в первую очередь следует назвать Игора Щербакова. Его пьеса

"Piano Gesang", в заглаві которой вынесено само название инструмента, представляется наиболее подходящим материалом для исследования образов, закрепившихся за фортепиано в украинской профессиональной музыкальной культуре к началу XXI столетия.

Цель данного исследования – выявить образы фортепиано в творчестве Игоря Щербакова на примере пьесы "Piano Gesang"; проследить их преемственность и трансформации по отношению к образам фортепиано, сложившимся в украинской и мировой музыкальной культуре предыдущих эпох.

Изложение основного материала. Игорь Щербаков – один из ведущих украинских композиторов конца XX – начала XXI веков. Его разножанровые произведения постоянно звучат в Украине и за ее пределами, печатаются и издаются на компакт-дисках. Творчество композитора было отмечено многими наградами, в том числе высшей художественной премией Украины – Национальной премией имени Тараса Шевченко. И. Щербаков – активный общественный деятель. Он на протяжении многих лет организывает ежегодный фестиваль "Музыкальные премьеры сезона", возглавляет Национальный союз композиторов Украины, ведет класс композиции в Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, является членом-корреспондентом Национальной академии искусств Украины. Как указывает Г. Степанченко, музыка И. Щербакова "отображает богатый спектр его творческого мышления, захватывает особенной энергетикой, пробуждает мысль, вызывает сопереживания. Композитор умеет раскрыть самые сокровенные человеческие переживания, ему свойственна погруженность в психологический мир личности. Он как будто ведет с аудиторией непринужденный диалог, в котором переплетаются драматичные и лиричные интонации" [11, 363].

Значительное место в творчестве И. Щербакова занимают произведения для фортепиано. Им написаны три фортепианных концерта (1996, 2006, 2013), "Баркарола" для фортепиано с оркестром (2005), "Motus"/ "Рухи" для фортепиано с оркестром (2017), три сонаты (1980, 1993, 2008), "Баркарола" для двух фортепиано, "Детский альбом" для фортепиано. Многим своим крупным инструментальным произведениям композитор дает названия, раскрывающие идейное содержание сочинения, направляющие образные ассоциации слушателя. Так, все пять камерных симфоний И. Щербакова снабжены короткими, но емкими заголовками: № 1 – "Покаянный стих", № 2 – "Aria Passione", № 3 – "Aria Passione-2", № 4 – "Dreamstrings", № 5 – "Warum?". Такую же функцию выполняет, очевидно, и название фортепианной сонаты № 3 "Piano Gesang", которая была сочинена в 2008 г. и в том же году впервые исполнена украинским пианистом Йожефом Ермином на фестивале в Фалере (Швейцария), организованным швейцарским дирижером Симоном Камартином, которому и посвящена пьеса.

Именно под таким названием это произведение было позднее опубликовано американским издательством "Lauren Keiser Music Publishing". Заметим, что в имеющейся у нас допечатной нотной версии произведения, по которой оно звучало в исполнении пианистов Й. Ерминя и О. Безбородько, между словами, составляющими название, стоит дефис, что указывает на их грамматиче-

скую и, следовательно, семантическую равнозначность. Т. е. английское слово "Piano" не может быть трактовано как прилагательное ("фортепианный"), но только как существительное ("фортепиано"). Само вынесение в заголовок названия инструмента, для которого написано сочинение, свидетельствует о раскрытии в нем композитором своего отношения к данному инструменту, своего особого образа этого инструмента.

Также бросается в глаза двуязычность названия. Таким образом сводится до минимума возможность грамматических отношений между словами "Piano" и "Gesang" (в переводе с немецкого "пение"). Подчеркивается самостоятельная значимость каждого слова, различие определяемых ими музыкальных феноменов, и тем самым акцентируется идея сплавления "Piano" и "Gesang" в единое целое, как цель трудно достижимая и невероятно ценная для автора. Очевидно, что если бы эти слова были бы даны на одном языке (например, "Piano Singing" или "Klavier Gesang"), был бы несколько нивелирован эффект максимального подчеркивания разной природы этих явлений, трудности и трансцендентности их соединения.

Этот эффект мы наблюдаем и в изначальном варианте названия. Как пишет И. Щербаков в аннотации к произведению, "название начиналось порусски "Пиано-Пение"" [12]. И в русском оригинале мы можем найти те же особенности соединения слов и определяемых ими явлений, что проявляются и в англо-немецком переводе. Слова разделяются и одновременно соединяются дефисом, при этом каждое из них дано в именительном падеже, что подчеркивает их равноценность, самостоятельность и интенцию к сращиванию. Присутствует и скрытая двуязычность, так как название инструмента "фортепиано" дано в русской транскрипции его английского аналога ("пиано"). Наконец, идея сплавления двух столь разных явлений в единое целое подчеркивается аллитерационной игрой слов "пиано" и "пение".

Конечно, может возникнуть мысль о возможной трактовке слов "пиано" и "Piano" как динамического оттенка. Однако, такой интерпретации заглавия пьесы противоречит ее разнообразная динамика (от *PPP* до *FFFF* со всеми промежуточными градациями), а также пояснение самого композитора об идейной сущности своего произведения: "Идея у меня была такая – я последнее время слушаю много современных пианистов, стараюсь не отставать в новых именах. Честно говоря, слушаю намного больше, чем новую музыку. Так вот, современный пианизм с его почти совершенной выверенностью каждого звука <...> утратил ту высокую духовность и свободу, которую давало нейгаузовско-рахманиновско-оборинское "пение на фортепиано"" [12].

Как мы видим, И. Щербаков чувствует себя наследником традиции, для которой характерно "отношение к фортепиано как к непременно выразительно-певучему инструменту" [2, 105]. У истоков данной традиции лежит знаменитое пояснение И. С. Баха к сборнику инвенций и симфоний, одной из главных педагогических задач которого было "обрести напевную манеру игры" [5, 139]. Почти через сто лет представитель "блестящего стиля" первой половины XIX века Сигизмунд Тальберг призывает пианистов "'петь грудью", используя все воз-

можности инструмента (*beaucoup demander a l'instrument*)" [1, с. 127]. Спустя еще одно столетие Генрих Нейгауз ярко описывает свое видение этой пианистической сверхзадачи: "Бах писал свои инвенции, чтобы научить играющих певучести. Но сколько ни учи, а фортепьяно не поет, как хотелось бы, чтобы оно пело, у фортепиано короткое дыхание, фортепьяно больно эмфиземой легких. Что делать? <...> Страдайте, да, именно страдайте мучительно оттого, что фортепьяно совсем не звучит, как хор, что fuga выходит скучно, неинтересно, звуки обрываются; ...объявите, что этот старый парик ничего не понимал в фортепьяно, если мог для него написать fuga, исполнимую только на фисгармонии или органе, швырните ноты на пол, – а потом подымите их и начните все сначала" [8, 161].

Обратим внимание на то, что Г. Нейгауз добивается певучести в отношении полифонических произведений И. С. Баха, предназначенных для исполнения на клавесине, инструменте в значительной степени отличающемся от современного фортепиано. Кроме того, в последние десятилетия "растет понимание того, что представления о певучей манере игры на клавишных инструментах не были тождественными для различных эпох, стилей и стран" [3, 212]. Как указывает О. Безбородько, только «в XIX веке под воздействием итальянского пения, выросшего из итальянской речевой интонации, напевность стала синонимом связной, легатной игры» [3, 218]. Именно принципы такого романтического исполнения, презрительно названного Ф. Бузони "погоней за связным идеалом" [7, 70], экстраполировал Г. Нейгауз на fuga И. С. Баха.

В своем произведении И. Щербаков также создает ситуацию столкновения двух во многом противоположных стиливых сфер. Казалось бы, для выражения идеи "пения на фортепиано" лучше всего подошел бы тематический материал, отсылающий к романтизму, с плавным мелодическим движением и определенной тональной основой. Однако, композитор использует серийный принцип звуковысотной организации, который он сам называет "серийной алеаторикой". Серийная техника, появление которой связано со стремлением избавиться от привычных тональных отношений, стала одним из наиболее ярких маркеров "современности" в музыке XX века. "Пение на рояле" – символ и квинтэссенция исполнительской традиции, восходящей к романтическому искусству XIX столетия. Сплавляя в единое целое столь противоположные в своей основе и происхождении стиливые явления, И. Щербаков проявляет себя как художник постмодернистской эпохи, для которого "время не линейно, но радиально" [16].

Как указывает М. Рябоконева, в постмодернизме "не только музыкальное время внутри произведения, но и историческое время, воплощающееся в определенных известных знаках-символах (стиль, тональность, гармонические комплексы, жанры, формы и т. д.), становится материалом композиторского конструирования и творческой игры" [9, 149150]. В "Piano Gesang" такими знаками-символами, противоречие между которыми отражает и усиливает противоречия, содержащиеся уже в самом названии пьесы, являются серийная звуковысотная организация и предписываемая автором манера исполнения ос-

новой мелодии произведения, которая, по словам автора, "в этой пьесе является главным, <...> является "Пением" [13]. Заметим также, что постмодернистский принцип игры стилизованными моделями характерен и для других фортепианных произведений И. Щербакова. Так, Е. Харченко отмечает, что он "становится основным композиционным приемом в произведении "Liebes Tod. Послесловие" [12, 172].

Несмотря на свою важность, главная серийно-певучая мелодия занимает относительно мало места в "Piano Gesang". Тем самым, однако, автором подчеркивается ее выстраданность и значимость. Произведение начинается энергичным, ритмически изолированным восходящим ходом от додиез контроктавы, который охватывает весь регистровый диапазон инструмента. Образовавшееся в результате басовое диссонантное созвучие (чистая кварта+третий) становится фундаментом для прерывистых, нервных и напряженных фигураций, развитие которых приводит к кульминационному взрыву в такте 57. И только в такте 58, на гребне предыдущего хаотического развития появляется "тон пения" – ми-бемоль первой октавы. Он настойчиво повторяется в течение 15 тактов, как бы привлекая к себе внимание, провозвещая нечто необыкновенное. И в 73 такте настает новый, основной раздел пьесы *Con anima, molto espressivo*. Мелодия, начинающаяся от ми-бемоля, вначале излагается очень большими длительностями – половинками и целыми. Если в первой фразе интервалика достаточна узка (не более тритона), то далее интонационные ходы расширяются, мелодия прыгает на нону, дециму, уменьшенную октаву. Ее певучее исполнение требует чрезвычайных усилий от исполнителя. Окруженная вначале тихими, но впоследствии все более усиливающимися серийными переборами, мелодия в конце концов полностью теряет свою певучую сторону и трансформируется в повторение энергичного начального призыва. Лишь в самом конце произведения возникает отголосок темы-пения, помеченный ремаркой *con tristezza* и состоящий всего лишь из двух нот – ми-бемоль и до на фоне додиез минорного квартсекстаккорда. Как поясняет автор, "до-диез встретился с ми-бемолем, и получился не конфликт, но большая тоска..." [13].

Как мы видим, идея "пения на фортепиано", реализованная автором в произведении с драматургически напряженным развитием, оставляющем после себя ощущение тоски и печали, представляется для композитора не просто продолжением традиции, она явно несет личную коннотацию, выражает его душевную боль. Сопоставляя ощущение от музыки со словами автора о своем сочинении и его названии, мы приходим к выводу, что для И. Щербакова "пение на фортепиано" представляет собой ностальгический образ-идеал. Автор тоскует за "тем высоким, что мы теряем (вместе с фортепианным пением) вообще в искусстве – в его современной слишком технологизированной отделке" [12].

Ностальгический образ фортепиано, связываемый И. Щербаковым с особым исполнительским стилем, проявляется и в характерном для современной культуры более общем восприятии инструмента как носителя высокой традиции, золотой век которой находится в более или менее далеком прошлом. Если

в XIX столетии фортепиано в доме было не только признаком материального благополучия семьи, но и ее приобщенности, посредством инструмента, к элитарному искусству, изначально бывшему уделом высших слоев общества, в XX веке в восприятии фортепиано как символа высокой культуры стала преобладать диахронность. Укорененный в предыдущем "романтическом" столетии педагогический и исполнительский репертуар, невиданное ранее и определяющее для социологии искусства XX века развитие массовой культуры с ее упором на новые электрические музыкальные инструменты, способствовали усилению образа классического фортепиано, облик и конструкция которого полностью сформировались также в XIX столетии, как олицетворения чего-то прекрасного, но безвозвратно ушедшего.

Этот образ проявлялся и укреплялся в общественном сознании благодаря, в частности, и тому, что производители инструментов, такие, например, как "Стейнвей", приспособившись к новым реалиям, в рекламе своей продукции стремились убедить публику, что в быстро изменяющемся XX столетии именно обучение игре на фортепиано "предоставляло возможность воспитывать детей в духе высокой культурной традиции" [15, 56]. Анализируя сонет "Piano after War" ("Фортепиано после войны") американской поэтессы Гвендолин Брукс, И. Райкофф указывает на то, что в XX столетии с его социальными и военными катаклизмами, фортепиано "стало ностальгическим символом западных культурных традиций, почти полностью уничтожавшихся в этих сражениях" [15, 266]. И хотя фортепиано в полной мере использовалось представителями авангардного искусства, расширявшими его возможности и способы звукоизвлечения (Джон Кейдж, Джордж Крамб), а также остается одним из главных инструментов джаза и присутствует (хотя чаще в своих электрических модификациях) в попмузыке, все-таки прежде всего этот инструмент ассоциируется в общественном сознании с высокой традицией, с классическим прошлым музыкального искусства, которое, в свою очередь, неразрывно связано с эпохой романтизма, с романтическим стилем исполнения (отсюда ностальгическое определение "последний романтик", которым публика и критики любили на протяжении XX века наделять особо полюбившихся им пианистов) и с "пением на фортепиано".

Научная новизна настоящего исследования заключается в том, что в нем впервые проанализировано значительное произведение современной украинской музыки "Piano Gesang" И. Щербакова. Новаторским является также рассмотрение данного произведения с целью выявления типичных образов фортепиано, сложившихся в современной украинской профессиональной музыкальной культуре.

Выводы. В пьесе И. Щербакова "Piano Gesang" выражается сформированный в сознании современного украинского композитора образ фортепиано. Образ фортепиано И. Щербакова состоит из двух основных взаимосвязанных компонентов: образа фортепиано как певучего инструмента и ностальгического образа фортепиано как символа "золотого века" музыкального искусства, символа высокой культуры вообще. В формировании этих образов фортепиано иг-

рают важную роль как художественно-стилевые, так и культурно-социальные факторы. Ностальгический образ фортепиано, связываемый у И. Щербакова с образом "певучего фортепиано" – продуктом романтической эпохи, представляет собой проявление постмодернистского художественного сознания, характерного для современного украинского и мирового искусства.

Примечания

Алеаторика вообще занимает значительное место в техническом арсенале композитора. Как показывает А. Скрыпник, "на примере сочинений И. Щербакова можно увидеть не только многообразную трактовку различных алеаторических приёмов, но и огромные возможности участия этого вида композиторской техники в расширении концептуального континуума современного музыкального искусства, отражающего новое мироощущение человека конца XX – начала XXI века" [10, 168].

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. Безбородько О. Музыкальное произношение и артикуляция как композиторские средства выразительности / Безбородько О. А. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. – Х. : ХДАДМ, 2012. – № 15. – С. 102–106.
3. 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.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. – 2е изд., доп. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
5. Документы жизни и деятельности И. С. Баха / сост. Х.-Й. Шульце ; пер. с нем. В. Ерохина. – М. : Музыка, 1980. – 271 с.
6. Друскин М. Новая фортепианная музыка / М. Друскин. – Л. : Тритон, 1928. – 112 с.
7. Коган Г. Ферруччо Бузони : пианист / Г. М. Коган. – 2-е изд., доп. – М. : Советский композитор, 1971. – 232 с.
8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры : записки педагога / Г. Нейгауз. – 2-е изд. – М. : Государственное музыкальное изд-во, 1961. – 320 с.
9. Рябоконева М. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Рябоконева Марія Олександрівна. – К., 2016. – 197 с.
10. Скрыпник А. Феномен алеаторики в творчестве композиторов XX века: эстетико-культурологический аспект / Алексей Скрыпник // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2009. – № 75. – С. 155–170.
11. Степанченко Г. Композитор Ігор Щербаков у сучасному музичному просторі / Галина Степанченко // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – Вип. 41; упор. М. Д. Копиця, Б. М. Шабетнік. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. – С. 362–368.
12. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харченко Євгенія Валеріївна. – К., 2011. – 353 с.
13. Щербаков І. Хочу сказати пару слів про «Піано-Гезанг» / Ігор Щербаков. – [Рукопис].
14. Copland A. Music and Imagination / A. Copland. – Cambridge : Harvard University Press, 1953. – 116 p.

15. Parakilas J. Piano roles : Three Hundred Years of Life with the Piano / James Parakilas and Others ; foreword by Noah Adams. – New Haven & London : Yale University Press, 2001. – 391 p.

16. Rochberg G. String Quartet No. 3 : [liner note to LP record] / George Rochberg. – Nonesuch Records 71283, 1973.

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. Bezborodko, O. (2012). Musical pronunciation and articulation as a composer's means of expressiveness. Visnyk of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts (issue 15), (pp. 102–106). Kharkiv: KSADFA [in Russian].

3. Bezborodko, O. (2005). Features and evolution of the melodious interpretation of keyboard instruments from J. S. Bach to Romantics. Kyivske muzykoznavstvo: Kulturologiya ta mystetstvoznnavstvo (issue 18), (pp. 211–221). Kyiv: [in Russian].

4. Gakkel, L. (1990). Piano music of the 20th century: essays. Leningrad: Sovetsky kompozitor [in Russian].

5. Documents of the life and work of J. S. Bach (1980). H.-J. Schulze (Eds.), V. Yerokhin (Transl.). Moscow: Muzyka [in Russian].

6. Druskin, M. (1928). New piano music. Leningrad: Triton [in Russian].

7. Kogan, G. (1971). Ferruccio Busoni: pianist. Moscow: Sovetsky kompozitor [in Russian].

8. Neygauz, G. (1961). On the art of piano playing: teacher's notes. Moscow: Gosudarstvennoye muzykalnoye izd-vo [in Russian].

9. Riabokoneva, M. (2016). Neoclassicism in music as a phenomenon of the modern West-European culture. Candidat's thesis. Kyiv: [in Ukrainian].

10. Skrypnyk, A. (2009). The phenomenon of aleatorics in the work of composers of the twentieth century: aesthetic-culturological aspect. Naukovyy visnyk of the NMAU (issue 75), (pp. 155–170). Kyiv: [in Russian].

11. Stepanchenko, H. (2015). Composer Igor Shcherbakov in the contemporary musical space. Ukrayinske muzykoznavstvo (issue 41), (pp. 362–368). Kyiv: NMAU [in Ukrainian].

12. Kharchenko, Ye. (2011). Intertextuality in the Ukrainian music of the 20th century: intonation, genre, style. Candidate's thesis. Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M.T. Rylsky [in Ukrainian].

13. Shcherbakov, I. (without year). I want to say a couple of words about "Piano-Gesang". Manuscript: [in Ukrainian].

14. Copland, A. (1953). Music and Imagination. Cambridge: Harvard University Press.

15. Parakilas, J. & others (2001). Piano roles: Three Hundred Years of Life with the Piano. New Haven & London: Yale University Press.

16. Rochberg, G. (1973). String Quartet No. 3 : [liner note to LP record]. Nonesuch Records 71283.