

Лю Фань,
аспірант кафедри теорії та історії
музичного виконавства
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
lufanukraine@gmail.com

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗУ ФОРТЕПІАНО

Мета роботи полягає у виявленні позамузичних соціально-культурних чинників становлення «образу інструмента» та їх ролі у розвитку фортепіанного мистецтва. **Методологія дослідження** базується на методах елементарно-теоретичного і структурно-генетичного аналізу і синтезу, історичному, порівняльному та системному методах гносеології. Культурологічний та міждисциплінарний методи допомагають виявити соціально-культурні чинники становлення образів фортепіано через їх відображення в різних галузях мистецтва і культури. **Наукова новизна.** У статті вперше в українському музикознавстві розглядається значення соціально-культурних чинників у становленні різних образів фортепіано, таких, зокрема, як салонне фортепіано, фортепіано як маркер соціального престижу, фортепіано як предмет розкоші і візуальної насолоди, фортепіано як комерційний товар. **Висновки.** Поняття «образ фортепіано» не тотожне поняттю «звуковий образ фортепіано». Протягом історії розвитку фортепіано в суспільно-культурній свідомості створювалась та закріплювалась значна кількість уявлень про інструмент та його образи, які були зумовлені соціально-культурними факторами. Дослідження соціально-культурних чинників становлення образів фортепіано необхідно для розуміння генезису різних звукових образів фортепіано, нерозривно пов'язаних, через поширеність і популярність інструмента, із соціальними умовами його побутування.

Ключові слова: фортепіано, образ інструмента, образ фортепіано, звуковий образ фортепіано, салонне фортепіано, соціально-культурний чинник.

Лю Фань, аспірант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Социально-культурные факторы становления образа фортепиано

Цель работы заключается в выявлении внемузыкальных социально-культурных факторов становления «образа инструмента» и их роли в развитии фортепианного искусства. **Методология** исследования базируется на методах элементарно-теоретического и структурно-генетического анализа и синтеза, историческом, сравнительном и системном методах гносеологии. Культурологический и междисциплинарный методы помогают выявить социально-культурные факторы становления образов фортепиано через их отражение в различных областях искусства и культуры. **Научная новизна.** В статье впервые в украинском музыковедении рассматривается значение социально-культурных факторов для становления различных образов фортепиано, таких, в частности, как салонное фортепиано, фортепиано как маркер социального престижа, фортепиано как предмет роскоши и визуального наслаждения, фортепиано как коммерческий товар. **Выводы.** Понятие «образ фортепиано» не тождественно понятию «звуковой образ фортепиано». На протяжении истории развития фортепиано в общественно-культурном сознании создавалось и закреплялось значительное количество представлений об инструменте и его образах, которые были обусловлены социально-культурными факторами. Исследование социально-культурных факторов становления образов фортепиано необходимо для понимания генезиса различных звуковых образов фортепиано, неразрывно связанных, ввиду распространенности и популярности инструмента, с социальными условиями его бытования.

Ключевые слова: фортепиано, образ инструмента, образ фортепиано, звуковой образ фортепиано, салонное фортепиано, социально-культурный фактор.

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

Socio-cultural factors in the formation of the image of the piano

Purpose of Article. The article identifies non-musical socio-cultural factors in the creation of the "image of the instrument" and their role in the development of the piano art. **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. Cultural and interdisciplinary methods help to identify socio-cultural factors in the formation of the images of the piano through their reflection in various fields of art and culture. **Scientific Novelty.** In the article, for the first time in Ukrainian musicology, the importance of socio-cultural factors in the formation of various images of the piano is considered, such as the saloon piano, piano as a marker of social prestige, piano as an object of luxury and visual pleasure, piano as a commercial product. **Conclusions.** The concept of "the image of the piano" is not identical to the concept of "the sound image of the piano." Throughout the history of piano development in public and cultural consciousness, a significant number of ideas about the instrument and its images were created and fixed, which were conditioned by socio-cultural factors. The study of socio-cultural factors in the formation of images of the piano is

necessary for understanding the genesis of various sound images of the piano that are inextricably linked, given the prevalence and popularity of the instrument, with the social conditions of its existence.

Key words: piano, the image of the instrument, piano image, piano sound image, salon piano, socio-cultural factor.

Актуальність теми дослідження. Завдяки роботі Л. Гаккеля «Фортепіанна музика ХХ століття» [1] поняття «звуковий образ інструмента» міцно увійшло в музикознавчий обіг і стало центральним для багатьох сучасних досліджень в галузі теорії та історії музично-виконавського мистецтва. Його змістові межі, на думку Н. Рябухи, «окреслені історичними шляхами поновлення музично-художньої системи мистецтва та сформованими науковими уявленнями про природу і трактування інструмента, принципи фактурної організації та композиції» [9, 79]. У наукових дослідженнях поняття «звуковий образ інструмента» і «образ інструмента» часто замінюють одне одного. Проте їх очевидна нетотожність вимагає розмежування в їх визначенні та використанні. Як більш загальне поняття, «образ інструмента» є невіддільним від «звукового образу інструмента» та включає його в себе. Однак широта концепту «образ» передбачає і незвукові позамузичні фактори становлення «образу інструмента», які, тим не менш, не можуть бути пов'язані з його звуковою природою.

Мета статті полягає у виявленні позамузичних соціально-культурних чинників становлення «образу інструмента» та їх ролі у розвитку фортепіанного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Початок дослідженню соціально-культурних чинників розвитку фортепіано та фортепіанного мистецтва було покладено в незакінченій роботі видатного німецького соціолога Макса Вебера «Раціональні і соціологічні підстави музики» [1]. У 1954 р. було видано книжку Артура Льюссера «Чоловіки, жінки, роялі: Соціальна історія», вихідною точкою якої стало положення про те, що «фортепіано – це соціальний інструмент у повному сенсі цього слова» [17, VIII]. Автор спробував написати суспільну історію Європи та Північної Америки з точки зору історії розвитку її найпопулярнішого музичного інструмента, його виробництва і розповсюдження. В результаті американський піаніст і дослідник приходить до висновку, що «фортепіано може розглядатися як характерна риса певного способу життя – способу життя людей грошовитого середнього класу, буржуазії, чий традиції панували в західному світі протягом півтора століття» [17, 607]. Більш сучасним прикладом дослідження різних образів фортепіано, їх появи і розвитку під впливом соціальних і культурних чинників є праця «Ролі фортепіано» [18], видана Йельським університетом до 300-річчя винаходу фортепіано.

Прикладом того, як у становленні специфічного «образу фортепіано» відіграють значну роль чинники, пов'язані не тільки зі звучанням інструмента, але й з його соціальним статусом та побутуванням, може бути дуже поширене поняття «салонного піанізму». Під французьким словом «салон», яке означало «велику кімнату» в аристократичних особняках, де збиралися запрошені гості, розуміли й саме елітне збіговисько, що складалося з вершків суспільства – знатних дам, світських левів, політичних діячів, філософів, письменників, художників та артистів. О. Антонєць пов'язує появу терміна «салонне мистецтво» «з діяльністю Д. Дідро та його описами художніх експозицій в епістолярних “Салонах”» [1, 6]. Салон відіграв величезну роль у становленні романтичного піанізму, романтичного образу фортепіано, яке було вміщено «у змістовний центр салону» [1, 10]. Як стверджує Р. Тарускін, «салон був головним каталізатором “домашньої романтичної” музики. Тільки в такому середовищі ідея “публічного виразу приватного, внутрішнього світу” втрачала свою парадоксальність. Салони <...> заохочували форму музикування, що мала високий престиж і була адресована до представників відносно невеликої елітної аудиторії в істинно романтичному дусі – до кожного індивідуально» [20, 74].

Згодом поняття «салонна музика» набуло негативного відтінку малозначності та тривіальності. О. Антонєць пов'язує формування негативної оцінки всього, що має відношення до салону, зі «зміною естетичної свідомості, яка змінюється в бік прагматизму, ідейності, корисності, морально-етичного ставлення до праці та служіння громадським ідеалам» [1, 18]. Укажемо також і на соціальні зміни в побутуванні музики, на значне розширення аудиторії та любителів музики, основу яких наприкінці ХІХ ст. становила дрібна буржуазія.

Багато дослідників історії розвитку інструмента відзначали, що, на відміну від північніших країн – Англії, Франції, Німеччини, Австрії – на батьківщині інструмента, в Італії, фортепіано не користувалося такою ж популярністю. Так, П. Зімін пише, що в Італії «велике фортепіанне виробництво не отримало розвитку», але «сильно розвинулося виробництво механічних фортепіано примітивного типу та шарманок» [5, 142]. Англійський письменник і композитор Ентоні Берджесс іронізує над тим, що «співвітчизники Крістофорі нічого путящого не зробили з фортепіано. Не існує великих італійських сонат

або концертів...» [12, 36]. Е. Суон намагається пояснити замале поширення фортепіано на його батьківщині «вродженим італійським консерватизмом» або ж тим, що «Італія культурно виснажилася після злету опери» [19, 50]. М. Вебер пропонує інше, соціологічне пояснення даного феномена: «Оскільки через історичні та кліматичні причини розвиток буржуазного комфорту на півдні далеко відстав від півночі, то, як ми бачили, і фортепіано, винайдене тут, не отримало там такого широкого поширення, як у нас (на півночі Європи, в Німеччині. – Л. Ф.), і до сього часу ще не завоювало там міцного положення буржуазних “меблів” в тій мірі, яка давним-давно є звичайною для нас» [3, 548-549].

Отже, німецький соціолог визначає в даному поясненні ще один, можливо, найдальший від звучання інструмента, і взагалі від музичного мистецтва, образ фортепіано, який, проте, є дуже характерним для дрібнобуржуазного, міщанського середовища – образ фортепіано як коштовного предмета меблів, що свідчить про високий матеріальний та соціальний статус сім'ї. Краще за все цей образ ілюструє визначення фортепіано Гюставом Флобером з його пародійно-сатиричного «Лексикону прописних істин»: «Необхідне у вітальні» [11, 620]. Цитуючи опублікований український переклад флюберівського висловлення, відзначимо, разом з тим, що у французькому оригіналі використовується саме слово «салон»: «Indispensable dans un salon» [14, 74].

Нова дрібна буржуазія прагнула копіювати "grande bourgeoisie" для підвищення свого соціального престижу. Як наслідок, «серед музичних видавців кінця дев'ятнадцятого століття виникла цинічна індустрія, яка потурала цим домаганням, масово виробляючи позбавлені смаку підробки салонних жанрів для прикрашання підроблених салонів дрібної буржуазії» [20, 78]. Звідси і подвійність у сучасних уявленнях про «салонний піанізм», «салонне фортепіано»: з одного боку, епітет «салонний» може означати причетність до естетично витонченого, елітарного мистецтва, мистецтва Ф. Шопена (композитора, чия творчість насамперед асоціюється з «високим» салоном), Ф. Ліста, О. Скрябіна; з іншого боку, слово «салонний» може стати зневажливим визначенням надмірно, невиправдано витонченої гри, безсмаку та вульгарності як у виконавській, так і в композиторській творчості. У цьому сенсі вартий уваги докір, явно чутний у словах критика і дослідника піанізму Д. Рабиновича, який відчуває в шопенівських інтерпретаціях Ігнація Падеревського «наліт якоїсь салонності: чутливі ritenuti, характерне відставання правої руки від лівої, загальна подрібненість вишуканого фразування» [8, 27].

Питання побутування і функціонування інструмента – а у випадку з фортепіано ми можемо говорити про неймовірно різноманітність сфер його застосування і, відповідно, його «образів»: це і концертне фортепіано, і домашнє, аматорське фортепіано, фортепіано як камерний, акомпануючий, оркестровий інструмент і т. д. – безпосередньо пов'язані з особливостями звучання і конструкції інструмента, з його виразними можливостями. Так, у порівнянні з багатьма іншими інструментами, на фортепіано відносно легко отримати звук, тембральне забарвлення й інтонаційна точність якого (якщо ми, звичайно, говоримо про одиничний звук певної гучності) залежить лише від якості інструмента³ і його настройки. «Ткнув пальцем у клавішу, і на тобі – готовий, точно вивірений звук, ткнув в іншу – інший» [2, 230], – так Л. Баренбойм описує початкові відчуття дитини за роялем.

Більш того, сама звична будова клавіатури фортепіано (відповідність білих клавіш ступеням домажорного звукоряду, октавні повторення розташування клавіш) сприяє вивченню і освоєнню елементарної музичної грамоти. Як зазначає Е. Берджесс, «більше ніж будь-який інший інструмент, воно (фортепіано. – Л. Ф.) робить звук видимим. Діапазон флейти або кларнета не проявляється в їх зовнішньому вигляді, оскільки у видобуванні високих нот на цих інструментах задіяні таємниці передування. Струнні інструменти – це всього лише натягнений дріт. Фортепіано ж показує, що являють собою насправді тризвуки і септими» [12, 4].

Значення фортепіано як «універсального інструмента супроводу і музичного навчання» [3, 547], його практично повсюдна присутність⁴, у всьому різноманітті конструкцій роялів і піаніно, в культурному та повсякденному житті XIX–XX ст. сприяли надзвичайному, в порівнянні з іншими музичними інструментами, розширенню семантичного поля образу фортепіано, його обростанню величезною кількістю алюзій і конотацій, що йдуть далеко за межі музичного мистецтва. Це позначалося і на змінах в конструкції інструмента, які далеко не завжди були викликані пошуком і поліпшенням його звукових якостей. В цьому відношенні варті уваги спостереження А. Льоссера про значення зовнішнього вигляду для історії розвитку фортепіано: «Ніколи ще не було вироблено іншого такого інструмента, в якому б конструктор жертвував ефективністю музичного призначення заради лише зовнішнього вигляду» [17, 43]. Йдеться про одно зі збережених пірамідальних фортепіано Х. Е. Фрідеріці⁵ (40-ті роки XVIII ст.), а також про деяких англійських майстрів кінця XVIII ст., які виготовляли інструменти «настільки “гарні”, що на них неможливо було грати» [17, 43].

Американський дослідник убачає у факті створення подібних інструментів крайній прояв широко розповсюдженої тенденції вважати, що «фортепіано жило не однієї лише музикою» [17, 43].

Щодалі зростаюча протягом XIX ст. популярність фортепіано спричинила збільшення виробництва інструментів. Найбільші компанії – «Steinway» та «Chickering» у США, «Pleyel» та «Erard» у Франції, «Broadwood» в Англії, «Bechstein» в Німеччині, «Bösendorfer» в Австрії – виготовляли по кілька тисяч інструментів на рік. Проводилися міжнародні виставки і конкурси серед виробників фортепіано. Компанії активно рекламували свою продукцію, відкривали власні концертні зали, укладали ексклюзивні контракти з видатними виконавцями на проведення і забезпечення концертних гастролей. Так, у 1872 р. «Steinway» організував північноамериканські гастролі Антона Рубінштейна, а конкуруючій фірмі «Chickering» вдалося трьома роками пізніше завоювати прихильність Ганса фон Бюлова, який відкрив «Chickering Hall» в Нью-Йорку виконанням (другим після бостонської прем'єри) Першого фортепіанного концерту Петра Чайковського.

Масове виробництво інструментів призводить до формування ще одного образу фортепіано – фортепіано як продукту індустріального виробництва, як товару, дорожнеча якого свідчила про фінансове благополуччя буржуазної родини. Це призвело до появи фірм з виробництва інструментів, які досягали фінансового успіху завдяки не якості своєї продукції, а вдалій організації бізнесу. Показовим є приклад Джозефа П. Хейла, якого називають «батьком комерційного фортепіано» [15, 69]. На його фабриці інструменти збиралися з готових частин, що були замовлені у різних субпідрядників. Фірмова назва, за репутацію якої імениті компанії боролися протягом багатьох десятиліть, так само як і особливості звучання інструментів, не мали для Дж. П. Хейла жодного значення. За бажанням покупця на інструмент могло бути нанесено будь-яке ім'я. Найчастіше, розраховуючи на малоосвіченого обивателя, інструменти випускалися під нейтральними, але поважними назвами на кшталт «Conservatory», або прикрашалися написами, схожими з іменами відомих компаній, як наприклад «Stemway», «Shumway», «Stanley & Sons», «Pickering» і т. д.

Завдяки універсальності і повсюдності інструмента, його художній та соціальній поліфункціональності, образ фортепіано стає предметом мисленневих експериментів не тільки музикантів, але й діячів культури взагалі – літераторів, художників, а згодом і кінематографістів. А. Льоссер ілюструє зростання популярності клавіру (насамперед клавикордів) серед середнього класу в Німеччині середини XVIII ст. численними віршами, присвяченими інструменту.⁶ У них майже незмінно зображувалася та сама картина: «у вечірній тиші, коли стих шум возів, закрилися лавки, і дітей покляли спати, стражденна душа втішає себе на самоті ніжними переборами клавіш» [17, 63].

Різноманітні образи фортепіано відбивалися, експлуатувалися, продукувалися і модифікувалися у величезній кількості художніх – літературних, образотворчих, театральних, кінематографічних – творів XIX–XX ст. Так, у своєму есе «Фізіологія шлюбу» Оноре де Бальзак використовує образ фортепіано для опису власне жінки, точніше – ідеї жінки як інструмента, на якому грає чоловік: «Жінка – це чудовий інструмент задоволення, але слід знати його тремтячі струни, вивчити його розташування, боязку клавіатуру, примхливу і мінливу аплікатуру» [12, 57]. Згідно з дослідженням Н. Іванової, А. Чехов, описуючи побут російського суспільства кінця XIX ст., вживав різні варіанти назви інструмента («фортепьян», «фортепиано», «рояля»), які під його пером ставали «своєрідними стилістичними маркерами, що позначали провінційне середовище, його мову» [6, 73]. За допомогою зображення фортепіано були створені одні з найчарівніших поетичних образів О. Фета («Сяяла ніч»), Б. Пастернака («Імпровізація», «Музика»), М. Цветаєвої («Ельфочка в залі») та багатьох інших.

Образ рояля як носія високої культури, цивілізованості і гуманізму використовувався багатьма літераторами і кінематографістами для підкреслення нелюдяності та катастрофічності воєн XX ст. У такому ключі інструмент трактується, наприклад, у фільмах «Канал» А. Вайди і «Піаніст» Р. Поланскі. Фортепіано, як надзвичайно насичений значеннями, конотаціями і асоціаціями музичний інструмент, знаходиться в центрі драматургічного задуму художнього фільму 1993 р. новозеландського режисера Джейн Кемпін «The Piano». На думку Ю. Скороходько, «образ фортепіано в фільмі Д. Кемпін виконує, принаймні, три функції: викликає асоціацію з англійським побутом XIX століття, становить інтерес для неовікторіанської свідомості як один з елементів вікторіанської системи цінностей і займає ключову позицію в системі образів фільму» [10, 50]. У картині показано широкий спектр образів фортепіано, пов'язаних із соціально-культурними чинниками. Це й фортепіано як образ домашнього вогнища, фортепіано як єдина можливість вираження для жінки (що підкреслюється німотою головної героїні), фортепіано як комерційний товар, фортепіано як місце для флірту та символ сексуальності, і, нарешті, фортепіано як символ цивілізації серед колоніальної екзотики.

Наукова новизна даного дослідження полягає у тому, що в ньому вперше в українському музикознавстві розглядається значення соціально-культурних чинників у становленні різних образів фортепіано, таких, зокрема, як салонне фортепіано, фортепіано як маркер соціального престижу, фортепіано як предмет розкоші і візуальної насолоди, фортепіано як комерційний товар. Указано на широке використання цих та інших соціально-культурних чинників фортепіано в літературі, образотворчому мистецтві та кінематографі.

Висновки. Поняття «образ фортепіано» не тотожне поняттю «звуковий образ фортепіано». Протягом історії розвитку фортепіано в суспільно-культурній свідомості створювалась та закріплювалась значна кількість уявлень про інструмент та його образи, які були зумовлені соціально-культурними факторами. Дослідження соціально-культурних чинників становлення образів фортепіано необхідно для розуміння генезису різних звукових образів фортепіано, нерозривно пов'язаних, через поширеність і популярність інструмента, із соціальними умовами його побутування.

Примітки

¹Бартоломео Крістофорі ді Франческа (1655–1731) – виробник музичних інструментів, винахідник і конструктор перших фортепіано (1700).

²Розуміючи, що словосполучення "салонне фортепіано" застосовується найчастіше до конструкції і розмірів інструмента, ми, проте, вважаємо за можливе його використання як метонімічного варіанту поняття "салонний піанізм", для аргументації чого наведемо висловлювання відомого музичного критика і музикознавця XIX ст. Вільгельма фон Ленца, який називає яскравого представника "блискучого піанізму" Фрідріха Калькбреннера "Джокондой салонного фортепіано (Salon-Pianoforte)" [16, 6].

³Теза про те, що "взятому на фортепіано одиничному безпедальному тону певної сили притаманий певний тембр, який не піддається змінам через різний дотик, різний вплив на клавішу" [7, 145], має своїх прихильників і супротивників протягом вже більше ста років. Ми погоджуємося з Н. Корихаловой в тому, що це положення "має досить солідне обґрунтування і спростувати його важко" [7, 147].

⁴Як стверджує Е. Суон, "до середини XIX ст., через 150 років після його винаходу в Італії, фортепіано можна було зустріти всюди: від аристократичних салонів європейських столиць до хатин британських робітників і салунів в селищах американських золотошукачів. Фортепіано розважало турецькі гареми і німецьку знать, перетинало Анди на мулі (спеціально сконструйоване фортепіано на петлях, яке могло складатися посередині), і тряслося на захід в покритих візках переселенців. <...> фортепіано відібрало мистецтво у принців і віддало його суспільству" [19, 41].

⁵Християн Ернст Фрідеріці (1709–1780) – німецький майстер музичних інструментів, винахідник пірамідального фортепіано (фортепіано-жираф), що стало попередником вертикального фортепіано (піаніно) та квадратного фортепіано, яке набуло великого поширення наприкінці XVIII–XIX ст.

⁶Серед авторів – Юст Фрідріх Вільгельм Цахаріє (1726–1777), Магдалена Філіппіна Енгельгард (Гаттерер) (1756–1831), Йоганн Тімотеус Гермес (1738–1821). Вірші цих та інших поетів, присвячені клавіру, багато разів були покладені на музику різними композиторами і включалися в німецькі пісенні збірники XVIII ст.

Література

1. Антоненко О. Еволюція салонної музики в європейській культурі : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Антоненко Олена Анатоліївна. – Харків, 2006. – 21 с.
2. Баренбойм Л. За полвека : очерки, статті, матеріали / Л. Баренбойм. – Л. : Советский композитор, 1989. – 368 с.
3. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки; [пер. с нем. А. Михайлова] // Избранное : Образ общества / Макс Вебер. – М. : Юристъ, 1994. – С. 469–550.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. – 2е изд., доп. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
5. Зимин П. История фортепиано и его предшественников / П. Зимин. – М. : Музыка, 1968. – 216 с.
6. Иванова Н. Фортепьяны, фортепьян или рояля? / Н. Ф. Иванова // Вестник Новгородского государственного университета. – Новгород, 2015. – № 90. – С. 71–75.
7. Корыхалова Н. За вторым роялем : работа над музыкальным произведением в фортепианном классе / Наталия Корыхалова. – СПб : Композитор, 2006. – 549, [1] с. : ноты.
8. Рабинович Д. Шопен и шопенисты // Исполнитель и стиль : [избранные статьи]. Вып. 1 : Проблемы пианистической стилистики / Д. А. Рабинович. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 6–71.
9. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс) / Наталья Рябуха // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : когнітивне музикознавство : зб. наук. ст ; ред.упоряд. Л. В. Шаповалова. – Харків : С. А. М., 2014. – Вип. 40. – С. 72–85.

10. Скороходько Ю. Фортепиано: викторианский образ-символ в неовикторианском сознании (на материале фильма Д. Кэмпиион «Пианино») / Скороходько Юлия Станиславовна // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2016. – № 4 (58). – Ч. 1. – С. 50–53.
11. Флобер Г. Лексикон прописних истин ; [пер. з фр. Григорія Філіпчука] // Гюстав Флобер. Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1987. – Т. 2. – С. 590–623.
12. Balzac H. Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal / M. H. de Balzac. – Paris : Charpentier, 1838. – xxii+408 p.
13. Burgess A. The Well-tempered Revolution : A Consideration of the Piano's Social and Intellectual History / Anthony Burgess // The Lives of the Piano ; edited by James R. Gaines. – New York : Holt, Reinhart and Winston, 1981. – P. 3–40.
14. Flaubert G. Le dictionnaire des idées reçues / Gustave Flaubert. – Paris : Éditions du Boucher, 2002. – 89 p.
15. Groce N. Musical Instrument Makers of New York : A Directory of Eighteenth- and Nineteenth-Century Urban Craftsmen / Nancy Groce. – Stuyvesant : Pendragon Press, 1991. – 201 p. – (Annotated reference tools in music ; no. 4).
16. Lenz W. Die grossen Piano-virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft / W. von Lenz. – Berlin : B. Behr's Buchhandlung, 1872. – 112 S.
17. Loesser A. Men, Women & Pianos : A Social History / Arthur Loesser ; preface by Jacques Barzun. – New York : Simon and Schuster, 1954. – xiv+655 p.
18. 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.
19. Swan A. Enlightenment's Gift to the Age of Romance : How the Piano Came to Be / Annalyn Swan // The Lives of the Piano ; edited by James R. Gaines. – New York : Holt, Reinhart and Winston, 1981. – P. 41–74.
20. Taruskin R. Music in the Nineteenth Century : The Oxford History of Western Music / Richard Taruskin. – Oxford : Oxford University Press, 2009. – 928 p.

References

1. Antonets, O. (2006). Evolution of salon music in European culture. Candidate's thesis. Kharkiv: [in Ukrainian].
2. Barenboym, L. (1989). For half a century: essays, articles, materials. Leningrad: Sovetsky kompozitor [in Russian].
3. Weber, M. (1994). The rational and social foundations of music. A. Mikhailov (Transl.). Max Weber. Selected works: The image of the society. (pp. 469–550). Moscow: Yurist [in Russian].
4. Gakkel, L. (1990). Piano music of the 20th century: essays. Leningrad: Sovetsky kompozitor [in Russian].
5. Zimin, P. (1968). The history of the piano and its predecessors. Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Ivanova, N. (2015). Fortepnyany, fortepyan or royala? Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta (issue 90), (pp. 71–75). Novgorod: [in Russian].
7. Koryhalova, N. (2006). By the second piano: work on a musical piece in the piano class. Saint-Petersburg: Kompozitor [in Russian].
8. Rabinovich, D. (1979). Chopin and chopinists. Performer and style (issue 1: Problems of pianist stylistics). Moscow: Sovetsky kompozitor [in Russian].
9. Ryabukha, N. (2014). Sound image in the performing arts (etymological discourse). L. V. Shapovalova (Eds.), Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity: kognitivne muzykoznavstvo (issue 40), (pp. 72–85). Kharkiv: S. A. M. [in Ukrainian].
10. Skorokhodko, Yu. (2016). Piano: a Victorian image-symbol in a non-Victorian consciousness (based on the film by D. Campion "The Piano"). Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki (issue 4, part 1), (pp. 50–53). Tambov: Gramota [in Russian].
11. Flaubert, G. (1987). Dictionary of Received Ideas. Hryhoriy Filipchuk (Transl.), Gustav Phlaubert. Works (vol. 2), (pp. 590–623). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
12. Balzac, H. (1838). Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal. Paris: Charpentier [in French].
13. Burgess, A. (1981). The Well-tempered Revolution: A Consideration of the Piano's Social and Intellectual History. James R. Gaines (Eds.), The Lives of the Piano (pp. 3–40). New York: Holt, Reinhart and Winston.
14. Flaubert, G. (2002). Le dictionnaire des idées reçues. Paris: Éditions du Boucher [in French].
15. Groce, N. (1991). Musical Instrument Makers of New York: A Directory of Eighteenth- and Nineteenth-Century Urban Craftsmen. Stuyvesant: Pendragon Press.
16. Lenz, W. (1872). Die grossen Piano-virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Berlin: B. Behr's Buchhandlung [in German].
17. Loesser, A. (1954). Men, Women & Pianos: A Social History. Jacques Barzun (preface). New York: Simon and Schuster.
18. Parakilas, J. & others (2001). Piano roles: Three Hundred Years of Life with the Piano. Noah Adams (foreword). New Haven & London: Yale University Press.
19. Swan, A. (1981). Enlightenment's Gift to the Age of Romance: How the Piano Came to Be. James R. Gaines (Eds.), The Lives of the Piano (pp. 41–74). New York: Holt, Reinhart and Winston.
20. Taruskin, R. (2009). Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music. Oxford: Oxford University Press.