

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 781.7:780.616.432]:78.072](045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1>

Олег БЕЗБОРОДЬКО

кандидат мистецтвознавства, доцент, виконуючий обов'язки завідувача кафедри спеціального фортепіано №1, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. арх. Городецького, 1-5, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0002-7031-4078

Бібліографічний опис статті: Безбородько, О. (2023). Національний образ фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1>

НАЦІОНАЛЬНИЙ ОБРАЗ ФОРТЕПІАНО

Прагнення сучасного музикознавства проникнути якомога глибше в суть процесів створення, виконання та сприйняття музичних творів, спричинило впровадження в науково-критичний обіг поняття «звуковий образ інструмента», зокрема фортепіано. В статті висувається та аналізується гіпотеза про існування різних національних образів фортепіано, які слід розглядати в контексті національного образу світу. **Мета роботи** полягає у визначенні та впровадженні у науковий обіг поняття «національний образ фортепіано». **Методологія дослідження** базується на культурологічному підході, який використано для виявлення образу фортепіано як символу високої культури та європейської цивілізації, та системному аналізі, який застосовано для визначення поняття «національний образ фортепіано». **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в ньому вперше сформульовано поняття національного образу фортепіано, означені умови й механізми його формування. Також вперше в українському музикознавстві розглянуто культурні феномени бірманського фортепіано «сандая» та «іранського (перського) фортепіано». **Висновки.** Такі явища світової музичної культури, як джазове фортепіано, бірманське фортепіано «сандая», іранське (перське) фортепіано, підтверджують гіпотезу про існування різних національних образів фортепіано. Під національним образом музичного інструмента ми розуміємо результат реконструкції даного музичного інструмента, зумовленої факторами, специфічними для певної національної спільноти, в свідомості суб'єкта музичного процесу (композитора, виконавця, слухача), що належить до цієї спільноти. У процесі виникнення національного образу фортепіано понаднаціональний універсальний інструмент і його виражальні можливості адаптуються національною музичною культурою і стають втіленням національного образу світу в музиці. Основними ознаками формування національного образу фортепіано є значущість його ролі в суспільному і мистецькому житті, утворення національного фортепіанного стилю і впізнаного національно характерного темброкolorиту.

Ключові слова: звуковий образ інструмента, національний образ інструмента, національний образ фортепіано, цивілізаційний образ фортепіано, джазове фортепіано, бірманське фортепіано «сандая», іранське (перське) фортепіано.

Oleg BEZBORODKO

PhD in Art, Associate Professor, Acting Head of the Special Piano Chair No. 1, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-5 arkh. Horodetskooho street, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0002-7031-4078

To cite this article: Bezborodko, O. (2023). Natsionalny obraz fortepiano [National image of the piano]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1>

NATIONAL IMAGE OF THE PIANO

The aspiration of modern musicology to penetrate as deeply as possible into the essence of the processes of creation, performance and perception of musical works caused the introduction into scientific and critical circulation of the concept of "sound image of an instrument", specifically the piano. The article puts forward and analyzes the hypothesis about the existence of different national images of the piano, which should be considered in the context of the national image of the world. **The purpose of the work** is to define and introduce the concept of "national image of the piano" into

scientific circulation. **The research methodology** is based on a cultural approach, which was used to identify the image of the piano as a symbol of high culture and European civilization, and a systematic analysis, which was used to define the concept of "national image of the piano". **The scientific novelty** of the research lies in the fact that it first formulated the concept of the national image of the piano, defined the conditions and mechanisms of its formation. The cultural phenomena of the Burmese "sandaya" piano and the "Iranian (Persian) piano" were also taken into consideration for the first time in Ukrainian musicology. **Conclusions.** Such phenomena of world musical culture as jazz piano, Burmese "sandaya" piano, Iranian (Persian) piano confirm the hypothesis of the existence of different national images of the piano. By "national image" of a musical instrument, we mean the outcome of the reconstruction of this musical instrument in the mind of the subject of the musical process (composer, performer, listener), dictated by variables unique to a certain national community. The transnational universal instrument and its expressive powers are modified by the national musical culture during the creation of the national image of the piano, which then becomes the embodiment of the national image of the world in music. The significance of the piano's place in social and cultural life, the development of a national piano style, and a timbre-colouring that can be identified as being uniquely national are the major components of the national image of the piano.

Key words: sound image of the instrument, national image of the instrument, national image of the piano, civilizational image of the piano, jazz piano, Burmese sandaya piano, Iranian (Persian) piano.

Актуальність проблеми. Прагнення сучасного музикознавства проникнути якомога глибше в суть процесів створення, виконання та сприйняття музичних творів, спричинило впровадження в науково-критичний обіг поняття «звуковий образ інструмента», зокрема фортепіано. Під цим, ключовим для сучасної теорії музичного виконавства, поняттям мають на увазі, в залежності від обраного аспекту дослідження, слухове уявлення композитора про звучання інструмента, його індивідуально забарвлене звучання у конкретного виконавця, враження від звучання інструмента, справлене на слухача в результаті виконання твору. Увага до проблеми національного в музиці зумовлює висунування гіпотези про існування різних національних образів інструмента, які слід розглядати в контексті національного образу світу. Незважаючи на те що поняття «звуковий образ фортепіано» набуло значної розробки в працях українських учених, зокрема в дисертаційних дослідженнях (Рябуха, 2017; Кучма, 2021), в науці ще не склалося чітке уявлення про національний образ фортепіано, умови й механізми його формування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвиток уявлень про «звуковий образ інструмента» іде в сучасній науці насамперед шляхом дослідження особливостей «звукового образу» фортепіано (або інших інструментів, до яких застосовується це поняття), характерних для тих чи інших композиторів, музичних стилів і епох. Так, вивчаючи фортепіанну творчість українських композиторів другої половини ХХ ст., Н. Ревенко простежує зміни образу фортепіано в умовах різних жанрово-стильових модифікацій. На думку дослідниці, «онов-

лення образу інструмента у позначений період (1960–1970-ті рр. – О. Б.) здійснюється через опрацювання різних технік музичного письма, а саме: додекафонії, серіалізму, модальності, хроматики тощо» (Ревенко, 2004, с. 10). В. Корзун також убачає в сучасних техніках композиції – серіалізмі, алеаториці, сонористиці – «нові грані образу фортепіано» (Корзун, 2011, с. 112). У дисертації, присвяченій дослідженню трансформацій звукового образу світу в динаміці історико-культурних змін фортепіанного мистецтва, Н. Рябуха визначає звуковий образ інструмента як «артефакт культури, історично детермінований онто-сонологічними, символічними, семантико-семіотичними засадами звукового ідеалу, сформованого в контексті звуко-музичної самосвідомості культури» (Рябуха, 2017, с. 157). Історико-культурний аспект дослідження зумовив збіг запропонованої в ньому класифікації звукових образів фортепіано з основними історичними стилями музичного мистецтва¹. Лю Фань розрізняє поняття «звуковий образ фортепіано» і більш узагальнене «образ фортепіано». Серед образів фортепіано, становлення яких було зумовлено соціально-культурними чинниками, дослідник вирізняє «салонне фортепіано, фортепіано як маркер соціального престижу, фортепіано як предмет розкоші і візуальної насолоди, фортепіано як комерційний товар» (Лю, 2017б, с. 223), а також гендерний образ фортепіано (Лю, 2017а). Досліджуючи образ фортепіано у творчості І. Щербаківа, Лю Фань вказує на безсумнівне значення фортепіанного доробку композитора «для формування сучасного укра-

¹ Вирізняються класицистичний, романтичний, постромантичний (складається з двох визначальних принципів піаністичного стилістичного творення: символістського і неокласичного) та авангардний звукові образи фортепіано.

їнського національного звукового образу фортепіано» (Лю, 2017с, с. 41), проте не дає визначення цьому поняттю.

Мета дослідження полягає у визначенні та впровадженні у науковий обіг поняття «національний образ фортепіано».

Виклад основного матеріалу дослідження. Звуковий образ інструмента є комплексним поняттям, в яке дослідники включають тембрально-акустичні властивості інструмента, пов'язані з його конструкцією, виконавські традиції і прийоми гри на інструменті, сукупність музичних текстів, написаних спеціально для даного інструмента, функціональне використання інструмента суб'єктами музично-творчого процесу. Поряд з поняттям «звуковий образ інструмента» в музикознавстві також використовується поняття «образ інструмента». Незважаючи на те що ці поняття часто взаємозаміняють одне одного, вони не тотожні. Поняття «образ інструмента», що вбирає в себе, як більш часткове, поняття «звуковий образ інструмента», дозволяє врахувати роль позамузичних факторів становлення образу інструмента в їх взаємодії з власне звуковими уявленнями.

Одним з найбільш поширених образів фортепіано у масовій свідомості є уявлення про інструмент як символ високої культури. Як зазначає Лю Фань, «хоча фортепіано в повній мірі використовувалося представниками авангардного мистецтва, які розширювали його можливості і способи звуковидобування (Джон Кейдж, Джордж Крам), а також залишається одним з головних інструментів джазу і присутне (хоча й частіше у своїх електричних модифікаціях) в поп-музиці, все-таки перш за все цей інструмент асоціюється в суспільній свідомості з високою традицією, з класичним минулим музичного мистецтва» (Лю, 2017, с. 47). Показовим є прагнення виробників інструментів, зокрема фірми «Стейнвей», переконати публіку, що «в швидко змінюваному ХХ столітті саме навчання гри на фортепіано надавало можливість виховувати дітей в душі високої культурної традиції» (Parakilas, 2001, с. 56).

Образ фортепіано як символу високої культури в глобальній історичній і стильовій перспективі нерозривно пов'язаний з європейським походженням інструмента. Безсумнівною є соціокультурна роль інструмента як

«досконалого символу західної цивілізації» (Loesser, 2011, с. хііі), її культурної, політичної, інтелектуальної й економічної могутності. Такий, цивілізаційний образ фортепіано склався з двох протилежно спрямованих ракурсів: усвідомлення інструмента найвищим репрезентативним досягненням своєї культури самими європейцями і уособлення ним західної цивілізації в очах (і, звичайно, вухах) представників неєвропейських культур.

Прикладом першого з цих ракурсів можуть слугувати розповіді австрійського піаніста Л. де Мейера (Leopold von Meyer) про його перебування влітку 1843 р. при дворі турецького султана. Ці історії² набули великої популярності в паризьких (і не тільки) салонах, оскільки, за словами А. Льоссера, «вони підживлювали поширене в європейському суспільстві почуття переваги по відношенню до всього іншого світу» (Loesser, 2011, с. 595).

Другий, неєвропейський ракурс цивілізаційного образу фортепіано найчастіше був пов'язаний з колонізаторською політикою європейських держав. Як зазначає Дж. Паракілас, «на 1900 рік могутність західного імперіалізму змусила проявляти інтерес до фортепіано людей незахідного світу, у яких раніше не було на те підстав» (Parakilas, 2001, с. 241). При цьому, образ фортепіано як основного музичного інструмента європейської цивілізації міг нести й негативні конотації в тому випадку, коли на інструмент екстраполювали негативне ставлення до західної колонізаторської політики. Так, наприклад, навколо образу фортепіано як західного, колонізаційного інструмента будується образна система фільму індійського режисера С. Рая (Satyajit Ray) «Будинок і світ» (Ghare-Baire, 1984), знятого за мотивами однойменного роману Р. Тагора. Суперечка про те, чи слід культивувати фортепіано або індійські традиційні інструменти, символізує актуальний для бенгальського суспільства початку ХХ ст. ідейний «конфлікт між підкоренням

² Одна з них через сто років увійшла в «Книгу музичних анекдотів Слоніського»: «У палаці не було рояля. Позичивши в австрійського посланника інструмент, де Мейер помістив його в одній із зал палацу. Коли султан прийшов на концерт, він з жахом відсахнувся і зажадав пояснити, що це за “монстр” на трьох ногах. Підозрюючи злий намір, султан наказав зняти ніжки рояля. Корпус інструмента поклали прямо на підлогу. Леопольд де Мейер був змушений виконати програму сидячи навпочіпки» (Slonimsky, 2002, с. 63). У варіанті цієї історії, запропонованому А. Льоссером, концерт дається у прем'єр-міністра, а ніжки рояля знімаються для його перенесення. Носії не ставлять їх назад, але підтримують інструмент своїми спинами і пропонують Л. де Мейеру грати на ньому в такому вигляді.

британському правлінню і боротьбою з ним» (Parakilas, 2001, с. 241).

Цивілізаційний образ фортепіано передбачає його понаднаціональність, тобто незалежність уявлень про інструмент від національно-культурних відмінностей, принаймні в межах європейської цивілізації, яка охоплює країни Європи, Північної Америки, а також колонізаторські шари суспільства в решті світу. Проте, розвиток, починаючи з ХІХ ст., в межах самої європейської музичної культури того вектора музичного мистецтва, який в західному музикознавстві отримав назву «націоналізму в музиці», а в східноєвропейських дослідженнях визначається термінами «національний стиль», «національна характерність», «національна своєрідність», «національне», «національна специфіка» тощо³, зумовлює постановку питання про «національний образ інструмента».

Крім таких очевидних способів утілення національних властивостей в музиці, як цитування народного музичного матеріалу, використання і переосмислення специфічних музичних зворотів, ладів, жанрів, характерних для тієї чи іншої національної музичної культури, композитори, які писали для фортепіано, застосовували його багаті можливості для наслідування звучанню музичних інструментів, знакових для культур різних народів. Серед показових прикладів можемо назвати імітування звучання гітари в «Астурії» з «Іспанської сюїти» І. Альбеніса, цимбал в «Угорських рапсодіях» Ф. Ліста, колісної ліри в п'єсі «Лірник» М. Скорика. Серед українських фортепіанних творів ХХІ століття наведемо п'єсу О. Безбородька «Одна мамка, сорок дідикив» (2006), в якій за допомогою розширених технік гри на фортепіано (а саме, нестандартного використання правої педалі) імітується звучання дрімби⁴.

Зазначимо, що поняття «національний (звуковий) образ інструмента» вкрай рідко зустрічається в сучасних музикознавчих дослідженнях. В основному воно вживається при характеристиці звукових образів народних інструментів.

³ Спробу зіставлення цих понять і реабілітації в українському музикознавстві категорії «націоналізму в музиці» знаходимо в статті О. Кушнірук «Рефлексія національного в музичному дискурсі» (Кушнірук, 2009).

⁴ Більш детально про цей та інші приклади новаторського застосування правої педалі в сучасній фортепіанній музиці у нашій статті «Innovative use of the damper pedal in the contemporary piano music» (Bezborodko, 2017).

Так, в дисертації С. Костогриза згадуються, без докладного роз'яснення даних понять, «національно-звуковий образ балалайки» (Костогриз, 2017, с. 98) та «національний звукоідеал балалайки» (Костогриз, 2017, с. 118). Г. Матвіїв розглядає «звуковий образ бандури» як «національний образ світу» та стверджує його історичний вплив «на створення цінносно-сміслового (психологічного) – ноетичного простору (окремого індивіда – кобзаря та української нації у цілому)» (Матвіїв, 2021, с. 170).

На відміну від народних інструментів, національний звуковий образ яких є специфічним у зв'язку з їх невіддільністю від фольклору, народного побуту, релігійної традиції тощо, універсальний понаднаціональний образ фортепіано лише посилюється в своїй універсальності, коли в звучанні інструмента втілюються ті чи інші національно-самотні риси. Для виникнення особливого національного образу фортепіано сам інструмент і його виражальні можливості, реалізовані в композиторській та виконавській творчості, повинні стати втіленням національного образу світу в музиці, тобто, за В. Артеменко, простором змісту, «що організований стійкими психологічно-пізнавальними установками даного етнічного співтовариства і виражений перетворенням особливих музично-інтонаційних моделей, що мають відносно стійкий характер» (Артеменко, 2007, с. 6–7).

Процес виникнення національного образу фортепіано має бути свого роду інтерпретацією національною свідомістю універсального образу інструмента, його привласненням і адаптацією, при яких образ інструмента, крім збереження універсальності, набуває і специфічних національних характеристик, що визначаються етнічною ментальністю, соціокультурною і художньою традицією. Прояв цієї національної специфічності має виражатися в особливій, важливій для даної національної культури, ролі інструмента в суспільному та мистецькому житті, у формуванні особливого національного фортепіанного стилю і впізнаваного національно характерного темброкolorиту.

Яскравим прикладом виникнення такого національного образу фортепіано є, на нашу думку, джазове фортепіано, що стало на початку ХХ ст. специфічним феноменом північноамериканського мистецтва і зберігає,

незважаючи на поширення по всьому світу і вбирання в себе елементів різних музичних культур, особливий впізнаваний етнонаціональний характер. У появі регтайму – жанрової коліски джазового фортепіано – значну роль відіграли соціальні чинники: повсюдне поширення інструмента в північноамериканському побуті і расова сегрегація. У регтаймі вперше в західній музиці на головне місце вийшло не мелодичне, а ритмічне начало: фортепіанний стиль регтайму, далекий від тогочасних професійних композиторських шкіл, культивував свій особливий темброкolorит (сухе, стукаюче звучання) та віртуозність. На підтвердження соціальної та культурної значущості образу джазового фортепіано вкажемо на вибір професії головного героя (джазовий піаніст) і назву відомого роману Е. Л. Доктороу (E. L. Doctorow) «Регтайм», присвяченого опису духовного клімату Північної Америки початку ХХ ст.

Менш відомим, але не менш цікавим прикладом процесу присвоєння фортепіано локальною національною культурою, який супроводжувався значною адаптацією інструмента до місцевої музичної традиції, є «сандая» («*sandaya*») – бірманське фортепіано. Згідно з нечисленними сучасними англомовними джерелами, що описують цей культурний гібрид Заходу і Сходу (Garfias, 1995; Webster, 2013; Young), фортепіано вперше з'явилося в Бірмі при дворі короля Міндона Міна (Mindon Min) наприкінці ХІХ ст. Придворні музиканти з ентузіазмом сприйняли новий для них інструмент, але пристосували його до виконання «Маха Гіта» («*Maha Gita*») – традиційної музики королівського двору. Ними була винайдена унікальна двопальцева техніка гри на інструменті, що імітує прийоми гри на бірманському ксилофоні *патала* (*patala*) і бірманських барабанах *пат вайнг* (*patt waing*). Пальці піаніста відповідали двом паличкам *патала* і двом рукам, що вдаряють по *пат вайнг*. В результаті, як зазначає К. Янг, утворювалася «фактура з клавіш, що швидко відпускаються, різких вступів, раптових акцентів і декрещендо, що приємно нагадували бірманській аудиторії звучання *патала*, *пат вайнг* і *саунг гаук* (*saung gauk* – бірманська арфа. – О. Б.)» (Young). Більш того, фортепіано спеціально перенастроювали під лади бірманської музики. У такому вигляді воно пережило розквіт своєї популярності як інструмент аком-

панементу до німих фільмів і аж до сьогодення цього часу є невід'ємною частиною бірманської культури, залишаючись практично невідомим в іншому світі.

Схожим з «сандая» є і феномен «іранського (перського) фортепіано». Приблизно в той же час, що й в Бірмі, фортепіано вперше з'явилося в Тегерані і його першими слухачами також були члени монаршої родини і придворні. Так само як і в Бірмі, придворні музиканти пристосували фортепіано для виконання традиційної перської музики, змінивши його настройку і наслідуючи техніку гри на іранських народних інструментах *сантур* і *тар*. Як указує М. Фаршадфар в недавно захищеній дисертації, присвяченій феномену «перського фортепіано», інструмент «посів особливе місце в класичній перській музиці, що зробило його абсолютно відмінним від фортепіано, на якому грають у будь-якій із західних традицій, будь то, наприклад, класика, поп, фолк або джаз» (Farshadfar, 2017, с. 2). Незважаючи на те що протягом ХХ ст. в Ірані бурхливо розвивалося класичне, європейсько орієнтоване музичне мистецтво, «перське фортепіано», засноване на традиційному національному мистецтві і виконавських техніках, продовжувало співіснувати з західним стилем гри. В даний час в Ірані існують школи, в яких провадять навчання гри на «перському фортепіано» на основі досягнень його найяскравішого представника – композитора і виконавця Мортеза Махжубі (مرتضى محجوبی).

Національний образ фортепіано можна розуміти, з одного боку, як продовження цивілізаційного образу інструмента, як підтвердження його універсалізму, що адаптується до певної етнокультурної ментальності. З іншого боку, в національному образі фортепіано присутні риси, які протиставляються національною свідомістю цивілізаційному понаднаціональному образу інструмента. Ці характерно національні ознаки, що сприймаються як такі національною свідомістю, можуть, однак, проявлятися саме завдяки тим якостям інструмента, котрі зумовлюють і його універсальність. Отже, національний образ фортепіано є унікальним в своїй яскравості і доступності для дослідження полем реалізації міжкультурного діалогу, в якому сповна проявляється одне з найскладніших, на думку О. Самойленко, питань про особливості національного характеру

музичної творчості – «питання про антиномічність внутрішніх та зовнішніх обмежень національного стилю у музиці, тобто про взаємодію у ньому «свого» – «чужого», «доцентрових» та «відцентрових» тенденцій» (Самоїленко, 2010, с. 41).

У стисло представлених нами національних образах фортепіано (північноамериканський, бірманський, іранський) чітко виражені запропоновані вище критерії національної специфічності образу інструмента – важлива й особлива соціокультурна роль, характерні стиль фортепіанного письма і техніка виконання, а також своєрідний темброкolorит, причому в феномені бірманського і перського фортепіано типові стиль виконання і темброкolorит виникають внаслідок імітації традиційних національних інструментів. Ці азіатські національні образи фортепіано, незважаючи на всю свою яскравість і незвичність, відносно мало відомі у світі, як і музичні культури, що їх породили. Проте вони підтверджують доцільність і правомірність застосування концепту «національного образу фортепіано», а також указують шляхи його виявлення в інших сучасних національних музичних культурах.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведений нами аналіз таких явищ світової музичної культури, як джазове фортепіано, бірманське фортепіано «сандая»,

іранське (перське) фортепіано, підтверджує гіпотезу про існування різних національних образів фортепіано. Під національним образом музичного інструмента ми розуміємо результат реконструкції даного музичного інструмента, зумовленої факторами, специфічними для певної національної спільноти, в свідомості суб'єкта музичного процесу (композитора, виконавця, слухача), що належить до цієї спільноти. У процесі виникнення національного образу фортепіано понаднаціональний універсальний інструмент і його виражальні можливості адаптуються національною музичною культурою і стають втіленням національного образу світу в музиці. Основними ознаками формування національного образу фортепіано є значущість його ролі в суспільному і мистецькому житті, утворення національного фортепіанного стилю і впізнаного національно характерного темброкolorиту. Вважаємо визначене нами поняття «національний образ фортепіано» перспективним для подальшого вивчення українського фортепіанного мистецтва, що вимагає дослідження не тільки становлення композиторської та виконавської національної традиції, але й постійних змін уявлень про інструмент, його «національний образ», формування якого пов'язане як зі звучанням фортепіано, так і з його соціокультурною роллю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Артеменко В.М. Національний образ світу та питання стилеутворення в російському симфонізмі 60–70-х років XIX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 20 с.
2. Корзун В.В. Особливості підходу до усвідомлення нового звукового образу фортепіано в творах сучасних композиторів. *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. 2011. Вип. 96. С. 110–116.
3. Костогриз С.О. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017. 254 с.
4. Кучма Н.А. Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX–XX століть : дис. ... д-ра філос : 025 – Музичне мистецтво. Харків, 2021. 201 с.
5. Кушнірук О. Рефлексія національного в музичному дискурсі. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. 2009. Число 4 (28). С. 44–47.
6. Лю Фань. Гендерний образ фортепіано. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. № 32. С. 382–390.
7. Лю Фань. Соціально-культурні чинники становлення образу фортепіано. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. II (9). С. 219–224.
8. Лю Фань. Старий сучасний погляд на фортепіано у творчості Ігоря Щербакова. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2017. Вип. 13. С. 38–49.
9. Матвій Г.В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2021. 190 с.
10. Ревенко Н.В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-і роки XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2004. 22 с.

11. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2017. 456 с.
12. Самойленко О. Наукові обрії сучасного українського музикознавства *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 38–45.
13. Bezborodko O. Innovative use of the damper pedal in the contemporary piano music. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 3. С. 89–94.
14. Farshadfar M. The practice of Persian piano in Iran from 1879 to 1979 : thèse présentée ... Docteur en ethnomusicology (Ph.D.). Montreal, 2017. xiv, 304 p.
15. Garfias R. Tonal structure in Burmese music as exemplified in the piano music of U Ko Ko. *Ethnomusicology OnLine*. 1995. No. 1. URL: <https://www.umbc.edu/eol/garfias/burma1.html> (дата звернення: 25.07.2023).
16. Loesser A. Men, women & pianos : a social history / preface by Jacques Barzun. New York : Dover Publications, 2011. xviii, 655 p.
17. Parakilas J. Piano roles : three hundred years of life with the piano. – New Haven & London : Yale University Press, 2001. 391 p.
18. Slonimsky N. Slonimsky's book of musical anecdotes. New York, London : Routledge, 2002. 307 p.
19. Webster J. Solitude and Sandaya: the strange history of pianos in Burma / *The Appendix : a new journal of narrative and experimental history*. 2013. Vol. 1, issue 3 : Out Loud. P. 61–66.
20. Young K. The strange, the familiar: foreign musical instruments in Myanmar/Burma / *Asia Society*. URL: <https://asiasociety.org/strange-familiar-foreign-musical-instruments-myanmarburma> (дата звернення: 25.07.2023).

REFERENCES:

1. Artemenko, V. M. (2007). Natsionalnyi obraz svitu ta pytannia styletvorennia v rosiiskomu symfonizmi 60–70-kh rokiv XIX stolittia [National image of the world and the question of style formation in Russian symphony of the 60s and 70s of the 19th century]. Thesis abstract. Kyiv [in Ukrainian].
2. Korzun, V. V. (2011). Osoblyvosti pidkhodu do usvidomlennia novoho zvukovoho obrazu fortepiano v tvorakh suchasnykh kompozytoriv [Peculiarities of the approach to understanding a new sound image of the piano in the works of modern composers]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova*, 96, 110–116 [in Ukrainian].
3. Kostohryz, S. O. (2017). Vykonavstvo na balalaitsi Kharkivshchyny yak skladova ukrainskoho muzychnoho mystetstva [Balalaika performance in the Kharkiv region as a component of Ukrainian musical art]. Thesis abstract. Kharkiv. 2017 [in Ukrainian].
4. Kuchma, N. A. (2021). Vtilennia zvukovoho obrazu fortepiano v tsiyklakh etiudiv kompozytoriv XIX–XX stolit [The embodiment of the sound image of the piano in the cycles of etudes by composers of the XIX–XX centuries]. Thesis abstract. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Kushniruk, O. (2009). Refleksiiia natsionalnoho v muzychnomu dyskursi [Reflection of the national in musical discourse]. *Studii mystetstvoznavchi: Teatr. Muzyka. Kino*, 4 (28), 44–47 [in Ukrainian].
6. Liu, Fan (2017). Hendernyi obraz fortepiano [Gender image of the piano]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 32, 382–390 [in Ukrainian].
7. Liu, Fan (2017). Sotsialno-kulturni chynnyky stanovlennia obrazu fortepiano [Socio-cultural factors in the formation of the image of the piano]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*, II (9), 219–224 [in Ukrainian].
8. Liu, Fan (2017). Staryi suchasnyi pohliad na fortepiano u tvorchosti Ihoria Shcherbakova [Old modern look at the piano in the works by Igor Shcherbakov]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 13, 38–49 [in Ukrainian].
9. Matviiv, H. V. (2021). Zvukoobrazni chynnyky suchasnoi bandurnoi tvorchosti: instrumentalno-vykonavskyi avtorskyi pidkhid [Sound image factors of modern bandura creativity: instrumental-executive author's approach]. Thesis abstract. Odesa [in Ukrainian].
10. Revenko, N. V. (2004). Fortepianna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv u konteksti rozvytku muzychnoi kultury Ukrainy (80–90-i roky XX stolittia) [The piano work of Ukrainian composers in the context of the development of the musical culture of Ukraine (80s-90s of the 20th century)]. Thesis abstract. Kyiv [in Ukrainian].
11. Riabukha, N. O. (2017). Transformatsiia zvukovoho obrazu svitu v fortepiannii kulturi: onto-sonolohichniy pidkhid [Transformation of the sound-image of the world in the piano culture: onto-sonological approach]. Thesis abstract. Kharkiv [in Ukrainian].
12. Samoilenko, O. (2010). Naukovi obrrii suchasnoho ukrainskoho muzykoznavstva [Scientific horizons of modern Ukrainian musicology]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 11, 38–45 [in Ukrainian].
13. Bezborodko, O. (2017). Innovative use of the damper pedal in the contemporary piano music. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 3, 89–94.

14. Farshadfar, M. (2017). The practice of Persian piano in Iran from 1879 to 1979 : thèse présentée ... Docteur en ethnomusicology (Ph.D.). Montreal.
15. Garfias, R. (1995). Tonal structure in Burmese music as exemplified in the piano music of U Ko Ko. *Ethnomusicology OnLine*, 1. URL: <https://www.umbc.edu/eol/garfias/burma1.html> (access date: 25.07.2023).
16. Loesser, A. (2011). Men, women & pianos: a social history. Preface by Jacques Barzun. New York. Dover Publications.
17. Parakilas, J. (2001). Piano roles: three hundred years of life with the piano. New Haven & London. Yale University Press.
18. Slonimsky, N. (2002). Slonimsky's book of musical anecdotes. New York, London. Routledge.
19. Webster, J. (2013). Solitude and Sandaya: the strange history of pianos in Burma. *The Appendix: a new journal of narrative and experimental history*, 1, 3, 61–66.
20. Young, K. The strange, the familiar: foreign musical instruments in Myanmar/Burma. Asia Society. URL: <https://asiasociety.org/strange-familiar-foreign-musical-instruments-myanmarburma> (access date: 25.07.2023).