

5. Demović, M. (1989). Music and musician in Dubrovnik Republic, from the mid-XVII until the first decade of the 19th century. Zagreb: JAZU [in Croatia].
6. Karaman, M. (1740). The priesthood of Illirico. Zadar, Scientific Library [in Croatia].
7. Kukuljević-Sakcinski, I. (1858). Vocabulary of Yugoslav artists. Zagreb: JAZU [in Croatia].
8. Strgačić, A. (1955). Citizen of Zadar Šime Vitasović and cultural and historical significance of his works. Zadar: Institut JAZU [in Croatia].

*Стаття надійшла до редакції 17.10.2018*

УДК 782.1+782/784.21/784.25/784.95  
DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–65–75

**Го Цяньпін**

<http://orcid.org/0000–0002–7601–4981>

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової  
OdGuoQianping@gmail.com*

## **ВЕРБАЛЬНІ ТА МУЗИЧНІ ЧИННИКИ ОПЕРНОГО ІНТОНУВАННЯ: ОБРАЗНА ЄДНІСТЬ**

***Мета** статті — виявити внутрішній діалог оперних словесних логоформ, що відбивається у музичному змісті опери, як зумовлений взаємодією двох основних типів літературного слова, поетичного та прозаїчного. **Методологія** роботи визначається поєднанням естетичного та семасіологічного підходів, включає текстологічний аналіз та компаративні характеристики. **Наукова новизна** роботи визначається виокремленням оперного інтонування як синтетичного явища, що відповідає потребі наближення словесної та музичної семантики в оперній творчості; диференціацією словесних логоформ, які залучаються до оперної сфери як закономірної та зумовленої змістовими потребами оперної поетики. **Висновки** дозволяють стверджувати, що образна єдність вербальних та музичних чинників оперного інтонування визначається з двох боків: з боку естетичної ідеї, яка надає загальну художньо-смыслову скерованість оперному твору; з боку вибору специфічного словесного матеріалу як такого, що поєднує прозаїчні та поетичні якості, здатність узагальнювати та індивідуалізувати мовну свідомість людини.*

***Ключові слова:** оперне розуміння та інтерпретація, оперне інтонування, словесні логоформи, образна єдність.*

**Guo Qianping**, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
**Verbal and musical factors of opera intonation: imaginative unity**

**The purpose of the article** — to reveal the internal dialogue of opera verbal logofoms, which is reflected in the musical content of opera, as conditioned by the interaction of two main types of literary word, poetic and prose. **Methodology** of work determined by a combination of aesthetic and semiological approaches, including textual analysis and comparative characteristics. **The scientific novelty** this work is determined by the separation of the phenomenon of opera intonation as a synthetic phenomenon, which corresponds to the need to approximate verbal and musical semantics in opera; differentiation of verbal logofoms, which are involved in the opera sphere as regular and conditioned by the substantive needs of operatic poetics. **The conclusions** allow to state that the imaginative unity of verbal and musical factors of operatic intonation is determined on two sides: by the aesthetic idea, which gives the general artistic and semantic orientation to the opera work; by choosing specific verbal material as one that combines prose and poetic qualities, the ability to generalize and individualize the linguistic consciousness of human.

**Keywords:** opera understanding and interpretation, opera intonation, verbal logofoms, imaginative unity.

**Го Цяньпин**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

**Вербальные и музыкальные факторы оперного интонирования: образное единство**

**Цель статьи** — выявить внутренний диалог оперных словесных логоформ, отражающийся в музыкальном содержании оперы, как обусловленный взаимодействием двух основных типов литературного слова, поэтического и прозаического. **Методология** работы определяется сочетанием эстетического и семиологического подходов, включая текстологический анализ и компаративные характеристики. **Научная новизна** работы определяется выделением оперного интонирования как синтетического явления, отвечает потребности сближения словесной и музыкальной семантики в оперном творчестве; дифференциацией словесных логоформ, которые привлекаются к оперной сфере как закономерной и обусловленной содержательными потребностями оперной поэтики. **Выводы** позволяют утверждать, что образное единство вербальных и музыкальных факторов оперного интонирования определяется с двух сторон: со стороны эстетической идеи, которая предоставляет общую художественно-смысловую направленность оперного произведения; со стороны выбора специфического словесного материала как сочетающего прозаические и поэтические качества,

*способность обобщать и индивидуализировать языковое сознание человека.*

*Ключевые слова: оперное понимание и интерпретация, оперное интонирование, словесные логоформы, образное единство.*

**Актуальність** теми та проблематики статті. Оперне інтонування має особливі семантичні витоки, пов'язані не лише з історично сформованою системою музично-риторичних засобів, а й з не менш тривалим та послідовним відбором словесних логоформ. В семантичній площині оперного виконавства розуміння слова — його походження та призначення, вміння репрезентувати словесні значення в їх спеціальній музичній формі — є не менш важливим, аніж здатність відновлювати та транслювати іманентний музичний смисл. Можна навіть стверджувати, що в оперній творчості (і композиторській, і виконавській) слово постає засобом семантичної презентації музично озвучених смислів такою ж мірою, як музичні значення слугують доказу семантичної вагомості слова. Канонізація художнього висловлення є постійною потребою культури, має свої історичні первинні прототипи, хоча найважливіші образно-естетичні функції набуває у вторинній мистецькій формі [1; 3]. У музичному мистецтві єдність музичних та словесних способів інтонування найперше засвідчила камерна вокальна галузь [2]. Але не лише неодмінна єдність музичного інтонування зі словесною вимовою-артикуляцією, а й новий конгломерат словесно-літературних засобів дозволяє виділяти вокальне оперне інтонування в окрему галузь, що виробляє власні закономірності, у тому числі стосовно вербальних форм.

**Мета статті** — виявити внутрішній діалог оперних словесних логоформ, що відбивається у музичному змісті опери, як зумовленому взаємодією двох основних типів літературного слова, поетичного та прозаїчного.

**Основний зміст роботи.** Музика і слово репрезентують два головних напрями мовного вираження людської свідомості, які насамперед пояснюють загальні семантичні передумови *оперного розуміння та інтерпретації* соціальної та художньої дійсності; *природа оперного світу* багато в чому також зумовлена тим, що життєвий світ культури не вичерпується «світом знання», сферами логічного мислення, оскільки передбачає «вбудованість» у культуру повсякденного досвіду, переживання й передчуття, включаючи неясні містифіковані відчуття, те, що не піддається інтелектуальному аналізу, навіть суперечить йому. Варто протиставляти раціонально-логічні форми пізнання як «поін-

формованість» і живу емоційну причетність як «залучення», враховуючи, що саме останнє відкриває можливість розуміння та сприяє самоздійсненню людини в культурі. У такий спосіб виникає протиставлення розуміння, як пов'язаного з загальним життєвим контекстом, знанню, як локалізованому в певній сфері діяльності. Одночасно, як знання не може обійтися без розуміння, так і розуміння завжди потребує інтерпретативно-пізнавальної вираженості й визначеності. Тому процес *оперного розуміння* передбачає спеціальні способи й засоби інтерпретації; важливою ознакою *образної інтерпретації* в оперній музиці стає *специфічне слово* в різних його композиційних і функціональних станах.

У загальному семантичному плані роль слова в музиці визначається тим, що воно здатне вказувати на смисли, пов'язані із сутністю людського життя, ставати живою частиною життя, активним засобом впливу. У такій якості слово стає центральним елементом будь-якої культури: по-справжньому в життя культури, у культуру як пам'ять входять лише ті смисли, які «проговорюються» у слові, отримують вербалізовану інтонаційну форму. З боку людської свідомості смисл завжди потребує вербалізації, але він потребує, таким чином, і інтонування, тобто озвучення, набуваючи музичного відтінку, резонансу.

З одного боку, слово стає неодмінним супутником музичного смислу та семантичних ознак смислу в музиці, і цей процес вербалізації музичних значень можна вважати однією зі сторін «самозростаючого логосу музики» (про який згадував ще Геракліт). Слова-поняття можуть виявляти несподівану самостійність і рухливість, здійснюючи власну історичну подорож, накопичуючи «семантичні стани» — аж до взаємовиключних значень. Причому таку складну роботу над собою, таке упорядкування всього семантичного багажу організує письмове — книжкове, тобто літературне, слово, яке набуває суттєву умовність як новий надбудований образний зміст. Літературне слово не тільки відображає рух думки-осмислення, але і створює необхідні для усвідомлення смислу зупинки, запам'ятовує найбільш істотні моменти в розвитку розуміння. Символічний досвід культури відкладається в слові і визначає важливе значення словесних форм знання. Перебуваючи між інтерпретацією і розумінням, смислові можливості культури, виражені в слові, діляться на усні рухливі та письмові фіксовані. Усне слово — живе, безпосереднє та виражає стан душі, яка «стукає у світ слова», «розуміюче». Письмове слово — усвідомлено умовне, книжкове, «знаюче», фіксує досвід словесного упредметнен-

ня та образного визначення (оцінювання) дійсності. В усному слові долаються словесні бар'єри й досягається безпосередність дотику до життя, але пробратися до нього, опанувати ним як інструментом наближення до живої людської реальності смислу можливо за допомогою досвіду умовної словесності, літературних образів та прообразів. Це зумовлює внутрішній самодіалог та власний самозростаючий логос письмового слова, яке, нарощуючи потенціал літературності, залишається стурбованим збереженням контактів з живою, незавершеною реальністю. Входячи до системи оперної виразовості, слово повинне відповідати образному завданню здатності відновлювати та репрезентувати внутрішній світ людини, її переживання, відгукуватися на показану на сцені подію психологічно цілісно, включатися до неї з певним емоційно-психологічним резонансом, котрий забезпечує сугестивні ефекти оперної дії.

У самій літературній творчості досвід усних словесних логоформ відбивається в прозаїчних способах висловлення та у процесі «прозаїзації» літературної мови, літературних образів, який протікає в руслі романної творчості, стає показовим для духу вивільнення та особистісної акцентуації, притаманного літературі романтичного періоду та, певною мірою, й двадцятого сторіччя. Умовне фіксоване усвідомлено-риторичне слово покликане передавати відмінності поетичної мови, поетичного ладу почуттів з його відмінністю від буденно-прозаїчного; воно піднімає, узагальнює та образно зближує творчі тенденції людської свідомості. Для оперної творчості та процесу оперного інтонування однаково важливі обидва напрями семантизації слова, а найбільш важливою є їх взаємодія та *функціонально-образне об'єднання* в певних історично-стильових різновидах, зокрема в романтичних взірцях оперної поезики

Опрацювання способів нового оперного синтезу музичного та вербального інтонування притаманне всім композиторам романтичної доби, але особливим, навіть першочерговим завданням воно постає в творчості російських майстрів, оскільки російська професійна композиторська школа, по-перше, керувалася принципами літературоцентризму, по-друге, надавала особливого значення мовним якостям музичного інтонування, що неминуче приводило до вивчення образних властивостей словесно-поетичного та музичного інтонування. В оперній творчості російських композиторів доводиться, що образно-символічні можливості опери, що надають їй провідного жанрового значення у контексті культури, виникають на засадах

спільної музично-словесної концептуальної риси, тобто обумовлені взаємопереходом музичної та словесної семантики. Водночас визначальними стають два шляхи інтерпретації слова в музиці, пов'язані з вибором типу і форми саме словесного викладу, тобто з особливостями словесної логіки. Умовне письмове слово, яке відсторонює (іноді відчужує) образний зміст, стає «загальним місцем» музичної семантики і таким чином досягає рівня музичної риторичності (узагальнено-риторичного звучання і значення); живе усне слово, яке пробуджує емпатію, підсилює психологічну причетність реципієнта, скероване до особистісного поглиблення інтонування та надання йому деталізовано-характерологічного значення. Тому воно сприяє розвитку речитативно-декламаційного типу оперного інтонування, *драматичному загостренню* та персонажній диференціації оперної мови. Спрямованість до літературно обробленої форми слова, до умовного поетизованого слова визначає узагальнюючий і відсторонений спосіб організації музичного матеріалу опери, тобто його спрямованість у бік епічної концепції. Але в обох випадках словесна сторона оперної поезики, у силу спрямованості до глибинних смислів — до естетичної ідеї художнього цілого — зберігає музично-символічну спрямованість. Внаслідок такої схильності російської оперної поезики її фундатором зі словесно-літературної сторони постає О. Пушкін, а це означає, що музикознавче розуміння значення «пушкінської теми» в музиці повинно розширюватися — до меж оперного інтонування як цілісного художньо-образного процесу. Оперна творчість М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, опери російських композиторів на тексти «маленьких трагедій» О. Пушкіна засвідчують процес поєднання, нового синтезу в образно-композиційному змісті опери поетичних та прозаїчних словесних логоформ.

У творчості М. Мусоргського провідне значення набувають словесно-мовні фактори інтонування зі впливом саме буденної прозаїчної мови (до-літературної); композитор створює певну типологію вокалізованої мови як музичної, коли знаходить постійні *характерологічні* прийоми й визначає їх *психологічні функції*. За визначеннями О. Оголевця, композитор поєднує повільний темп мови з її переконливістю, заради якої слова вимовляються нібито з роздумом, розтягуються і виникає підкреслення окремих складів; у смутку й уболінні людина також говорить повільно, мовби пригадуючи; з певним утрудненням виражаються емоційно-психологічні стани подиву, захоплення, серйозних визнань, спроби охопити багатозначні явища,

ситуації, які можуть приводити до розгубленості. Не менший психологічний спектр виявляє швидка мова — від хвилювання до розпачу; прискорення може відбуватися імпульсивно, чергуватися з уповільненням, демонструючи критичні стани свідомості [5].

Дослідження О. Оголевця, присвячене питанням спорідненості й відмінностей структури і функцій слова та музики у вокально-драматичних жанрах [5], дозволяє стверджувати, що, по-перше, розвиток словесно-мовних факторів інтонування пов'язаний з впливом саме буденної прозаїчної мови (до-літературної), підкреслює значення життєвих умов, жанрових зв'язків музики з повсякденним світом людських відносин; по-друге, що в оперній творчості формується власна типологія вокалізованої мови як музичної, коли виникають сталі характерологічні прийоми (і визначається образна спрямованість, психологічна вартісність їх впливу).

Звертаючись до творчості М. Мусоргського, О. Оголевець пише: «Не представляючи собі сутності збільшень — уповільнень і зменшень — прискорень, не розуміючи прийомів їх втілення, не було б ніякої можливості зрозуміти, чому ж і як досягає Мусоргський у своєму речитативі цих незвичайних ефектів, що безумовно впливають на аудиторію... у всій їхній красі й різноманітності» [5, с. 273]. Причому автор особливо підкреслює, що йдеться саме про оперне вокальне інтонування, воно стає головним провідником специфічних образних інтенцій оперного твору. Характеристики уповільнень і прискорень — це характеристики ритмічних факторів інтонування, які стосуються обох його провідних тенденцій, усно-прозаїчної та умовно-поетизованої.

Естетична позиція М. Мусоргського цілком ґрунтувалася на естетичних устремліннях, властивих вітчизняному мистецтву сучасної композитору епохи. Саме установка на об'єктивне відображення різноманітних сторін життя, «відтворення типових характерів у типових обставинах» при збереженні їх індивідуально-психологічних рис, вірогідність зображення образів «у формах самого життя», були тим ідейно-тематичним стрижнем, навколо якого в ХІХ столітті оберталися творчі інтереси М. Гоголя й Ф. Достоєвського, художників-передвижників, М. Даргомижського, самого М. Мусоргського й багатьох інших [6; 7]. Вибір предметів звичайних і «не одягнених у геройську робу» персонажів — найважливіша тенденція мистецтва ХІХ століття. Однак прагнення до «звичайного», правдивого зображення життя «яким воно є» позначилося не лише у виборі сюжетів і героїв.

У літературі та поезії воно знайшло відбиття в самому словесному втіленні — у лексиці, синтаксисі; у живописі — у техніці композиції та нових прийомах письма; у музиці ж, і особливо в музиці зі словом, у концепційному ускладненні способів музичного інтонування, у деталізованому, «портретно» укрупненому музичному вираженні образу, у композиційних новаціях. Тому в операх Мусоргського відносно мало закінчених арій і незрівнянно більше аріозо — тобто невеликих і глибоко емоційних музичних характеристик героїв. Важливе значення набувають арія-розповідь і побутові вокальні форми, органічно пов'язані із драматургією цілого, а також монологи, в яких словесний текст визначається і спрямовується музичною побудовою. «Працею над говором людським я дійшов до мелодії, що діється цим говором, дійшов до втілення речитативу в мелодії... я прагнув би назвати це осмисленою/виправданою мелодією. І тішить мене ця робота... Якщо досягну — вважатиму завоюванням у мистецтві...» Так писав М. Мусоргський В. Стасову, створюючи новий стиль вокального письма, що є результатом численних експериментів і устремлень усього його творчого життя [4]. Вершиною й підсумком шукань у цій галузі була партія Марфи з опери «Хованщина». Саме в цій партії композитор досяг «найвищого синтезу» мовної виразності зі справжнім мелодизмом [6].

Близькість до живої звичаєвої вербальної основи літературної мови, загострення всіх засобів виразовості оперної мови у творчості М. Мусоргського виявляється солідарною з його прагненням розкрити трагедійні протиріччя людського життя як не випадкові, обумовлені всією «народною історією», пояснити трагічний зміст російської історії як приреченість до розколу та двосвітності. Монологічність форми у взаємодії з принципами наскрізного розвитку, відмова від традиційних лейтмотивів заради посилення моноінтонаційних зв'язків у музичній еволюції образу, індивідуалізація характерів та виявлення їх динамічності за допомогою стилістично деталізованого музичного письма — ці принципи оперної творчості М. Мусоргського безпосередньо пов'язані зі ставленням композитора до слова, з його «життєво-правдивими» вербальними аспектами та літературно-поетичними можливостями образного синтезу.

Для М. Мусоргського слово було не лише частиною мови та написаного тексту, але й невід'ємним компонентом мовлення, причому такого, що реально звучить, розгортається в часі. Тому для Мусоргського найважливішим художнім завданням в сфері музичного



мовлення, завданням, що впливає з вибору певних тем, сюжетів і образів, стала ідея втілення живого людського мовлення, адже його *інтонаційна* сторона, як ніщо інше, здатна розкривати емоційну палітру почуттів, психологічний склад, душу й характер оперного персонажа.

Це прагнення, у свою чергу, було сполучено з необхідністю зафіксувати властивий тому або іншому героєві тип інтонування — ту даність, що перебуває в прямої залежності від соціально-суспільного статусу персонажа (або його прообразу), його походження, умов буття та ін. Але природність і правдивість інтонації, яка розуміється в цьому випадку як відповідність ритмо-звуквисотних параметрів музичного еквівалента реальному людському мовленню, виявилися в Мусоргського не як більша схильність до речитативного начала, аніж кантиленного, а як загальна установка на розширення музично-інтонаційного, зокрема речитативного словника за рахунок розширення спектра його взаємодії з вербальним началом — з усним словом (див. про це: [5, с. 122, 166]).

«Пушкінська тема», і у вузькому композиційно-стилістичному, і в широкому естетико-ідеографічному аспектах, виявилася основою російської композиторської творчості дев'ятнадцятого сторіччя. Обидві тенденції інтерпретації словесних логоформ — і у бік вербального начала, «приспущеної» повсякденної мови, і у бік поетизації, високого літературного стилю були повністю апробовані творчістю О. Пушкіна. І поетичне, і прозаїчне начало його літературної поетики отримали значення жанроутворюючих для російської опери романтичного періоду.

Крім того, самі російські композитори, зокрема П. Чайковський помічали надзвичайну *музикальність пушкінського слова*, його здатність «проникати в глиб душі», незалежно від того, що Пушкін викладає у формі вірша. Це вказує на особливу музичну смислову глибину та естетичну широту й красу пушкінського поетичного слова. Але не менш «музичною» є і пушкінська проза, яку відрізняють особлива естетична стрункість, чітке й послідовне композиційне проведення основних образів, ясне розуміння смислової мети й відновлення моральної гармонії, турбота про досягнення катартичного результату за допомогою словесної форми. Безпосередньо літературно-мовний і опосередковано естетичний (наближений до музичного, оскільки виникає з інтонаційного сполучення слів) плани виразовості можуть у пушкінських творах входити в протиріччя

один з одним, що й висікає іскру заключного катарсису. І цей тип композиції найбільш властивий творам з трагічним підтекстом або з оголошеною трагедійною темою. Втім, трагічний підтекст присутній у всіх прозаїчних творах Пушкіна, що, імовірно, і змушує знаходити в них особливу «руськість», вираження глибини російської національної самосвідомості.

За низкою ознак саме О. Пушкін завершив процес створення російської літературної мови, хоча виховувався й ставав особистістю в атмосфері європейської культури (так, як і М. Глінка). Він був обдарований здатністю не просто виражати за допомогою слова ті почуття, емоційні стани, які відчують люди в реальному житті, але створювати їх наново, моделювати, виходячи з того, що поет говорить не про те, що дійсно трапалося, а про те, що могло й повинно було трапитися (перифразуючи думку Аристотеля). Саме націленість на створення образу людини та людської мови, як такої, що не лише існує, а й повинна існувати, доводячи важливе смислове призначення людського життя, відрізняє оперне вокальне інтонування.

**Наукова новизна** роботи визначається виокремленням оперного інтонування як синтетичного явища, що відповідає потребі наближення словесної та музичної семантики в оперній творчості; диференціацією словесних логоформ, які залучаються до оперної сфери як закономірної та зумовленої змістовими потребами оперної поезики.

**Висновки** дозволяють стверджувати, що образна єдність вербальних та музичних чинників оперного інтонування визначається з двох боків: з боку естетичної ідеї, яка надає загальну художньо-сміслову скерованість оперному твору; з боку вибору специфічного словесного матеріалу як такого, що поєднує прозаїчні та поетичні якості, здатність узагальнювати та індивідуалізувати мовну свідомість людини. Таким чином, саме літературно-словесні логоформи є засадничими у процесі розвитку способів оперного інтонування та його образних функцій. Це пояснює особливу активність взаємодії оперної та літературної творчості, відображення в оперній семантиці провідних літературних концепцій та образів.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева, С. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
2. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX столетия. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.

3. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 352 с.
4. Мусоргский М. Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.
5. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960. 523 с.
6. Фрид Е. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества: Исследование. Л.: Музыка, 1981. 184 с.
7. Хубов Г. Мусоргский. М.: Музыка, 1969. 803 с.

#### REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1986). Aesthetics of verbal. M.: Art [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1956). Russian classic romance XIX century M.: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR [in Russian].
3. Likhachev, D. (1979). Poetics of ancient Russian literature. M.: Science [in Russian].
4. Mussorgsky, M. (1981). Letters. M.: Music [in Russian].
5. Ogolevets, A. (1960). Word and music in vocal and dramatic genres. M.: Muzgiz, [in Russian].
6. Fried, E. 1981. M. P. Mussorgsky. Problems of creativity: Research. L.: Music [in Russian].
7. Hubov, G. (1969). Mussorgsky. M.: Music [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 19.09.2018*

УДК 78.03/781.1+786.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–75–84

*Хе Венлі*

<http://orcid.org/0000–0002–4315–3379>

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології  
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової  
OdHeWenli@gmail.com*

### **СТИЛЬОВЕ МИСЛЕННЯ Ф. ШОПЕНА ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ТА ВИКОНАВСЬКОГО ВИВЧЕННЯ**

*Мета статті — пояснити феномен стильового мислення як найважливіший для розуміння авторських відкриттів Ф. Шопена, індивідуальних інтерпретативних вимог його фортепіанних творів. Методологія роботи представлена когнітивно-стильовим, семантичним та текстологічним підходами. Наукова новизна роботи зумовлюється тим, що вперше пропонується підхід до стильового мислення Шопена на основі поняття ідіостилію; це дозволяє поєднати стильові настанови та мовно-стилістичні прийоми в єдині комплекси авторської фортепіанної семантики,*