

**Єзерська А. Стиль Д. Шостаковича як феномен культури ХХ століття.**

У статті обґрунтовується широке значення стилю Шостаковича як узагальнення найбільш показових для ХХ століття тенденцій осмислення людського існування. Визначаються передумови виникнення у творчості Шостаковича музично-стильового полілогу, смислової поліфонії.

Ключові слова: стиль Шостаковича, інтенціональність, образ людини, музично-стильовий полілог, смислова поліфонія.

**Yezerpka A. D. Shostakovich's style as phenomenon of culture of XX century.**

This article substantiates the wide meaning of D. Shostakovich's style as generalizing of more exponential tendencies realizing of human being for culture of XX century. The preconditions of creating in Shostakovich's creativity music-style polylogue, semantic polyphony are defined.

Key words: Shostakovich's style, intentionality, image of man, music-style polylogue, semantic polyphony.



УДК 78.083.52

*Л. Касьяненко***БАЛЛАДЫ Ф. ШОПЕНА: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
СОДЕРЖАНИЕ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЗНАКИ**

*Статья посвящена рассмотрению художественного содержания и музыкально-символических знаков в балладах Ф. Шопена, выявлены характерные музыкально-риторические фигуры. Определены соотношения между поэтическим текстом баллад А. Мицкевича и Ф. Шопена.*

**Ключевые слова:** баллада, Ф. Шопен, музыкально-риторические фигуры, музыкальные символы.

Тема, которой посвящена данная статья, является одной из важнейших для пианистов. Она относится к исследованию вопроса о содержании музыки Фридерика Шопена. Следует заметить, что автор многократно обращался к этой интересной теме в своих статьях и книгах. Этой теме также посвящена значительная часть диссертации автора под названием «Исполнительская интерпретация фактуры Прелюдий Шопена»<sup>1</sup>. Музыкальные знаки-символы часто дополняют поэтическое содержание произведений Шопена, усиливая эмоциональное воздействие на слушателя. Но нередко именно они

<sup>1</sup> Список публикаций Людмилы Касьяненко на сайте: [www.ludmilakasjanenko.com](http://www.ludmilakasjanenko.com)

являются своеобразной подсказкой, помогающей исполнителю приоткрыть тайны музыки польского композитора, и часто именно с их помощью исполнитель может выстраивать концепцию собственной интерпретации его произведений. Известно, что Шопен избегал конкретизации в названиях произведений. Баллада — это название произведения, которое, с одной стороны, настраивает на поэтическое содержание, но с другой — не дает никаких конкретных содержательных ориентиров.

В качестве примеров, иллюстрирующих интересующий нас вопрос, предлагается рассмотреть две Баллады Шопена.

**Баллада № 2 соч. 38**, согласно воспоминаниям учеников, была навеяна сюжетом Баллады Мицкевича «Свитезянка». И действительно, в музыке напевных фрагментов произведения Шопена можно услышать:

*«Jakież to chłopiec piękny i młody, jakaż to obok dziewczica,  
brzegami sinea Świtezi wody idą przy świetle księżycu.  
(Какой красивый молодой парень, какая красивая рядом девушка,  
идут по берегу Свитези, озаренные лунным светом)<sup>1</sup>  
Ona mu z kosza daje maliny a on jej kwiatki do wianka,  
pewnie kochankiem jest tej dziewczyny, pewnie to jego kochanka»  
(она угощает его малиной, а он ей дает цветы для веночка,  
наверное, это влюбленная пара)*

Конечно, музыка Шопена не является сопровождением поэтического текста, и было бы ошибкой искать в ней подробный звуковой пересказ Баллады Мицкевича. Композитор создает образ очень обобщенный. Тем не менее именно 2-я Баллада Шопена уникальна своей яркой музыкальной изобразительностью. Интересно, что это произведение посвящено Шуману, композитору, который тяготел к яркой изобразительности в фортепианной музыке. Многие названия его произведений одновременно являются своеобразной образной программой, например «Порыв».

Рассмотрим Балладу с точки зрения семантической насыщенности. Анализ показывает, что даже в столь понятном по образному содержанию произведении, каким является 2-я Баллада, есть музыкальные знаки, которые усиливают эмоциональное воздействие. Использование сакральной тематики, а также так называемых музыкально-риторических фигур в произведениях Ф. Шопена

<sup>1</sup> Здесь и далее — авторский свободный перевод с польского языка.

связано, с одной стороны, с особенностями портрета личности композитора, с другой — с особенностями его композиторского стиля. Обращаясь к портрету личности композитора, хотелось бы обратить внимание на то, что о религиозности Шопена говорить не принято. Напомним, что, родившись в семье верующих и прожив первую половину своей жизни в Польше — стране с очень глубокими религиозными традициями, Шопен с детства проникся религиозными убеждениями и оставался глубоко верующим человеком до конца своей жизни.

В книге М. А. Шульца, одного из первых исследователей жизни и творчества композитора, среди разнообразных штрихов к портрету личности композитора, мы находим много моментов, где обращается внимание на эти обстоятельства. Исследователь также подчеркивает, что и произведения великого польского музыканта «во многих местах проявляют столько религиозного помазания, дышат такой глубокой верой, как редко у кого из новых композиторов» [1].

С другой стороны, мы также знаем из биографии Ф. Шопена, что в формировании его художественного стиля особое значение имела музыка Й. С. Баха. Известно, например, какую большую роль сыграл в воспитании Шопена-музыканта его первый учитель по фортепиано Войцех Живный. Он был страстным почитателем творчества Й. С. Баха и старался привить своему ученику любовь к музыке великого немецкого композитора. Музыка Й. С. Баха стала одним из самых ярких музыкальных впечатлений Шопена и до конца жизни неизменно служила ему путеводной звездой в творческих поисках, и по свидетельству современников, ссылающихся на высказывания композитора, являлась «библией и философией одновременно».

Обращаясь вновь к портрету личности великого польского композитора, напомним, что Ф. Шопен отдавал приоритет звуку и интонации. Он считал, что «*Dźwięk istniał przed słowem*» (звук существовал перед появлением слова); и что «*Słowo jest pewnym rodzajem dźwięku*» (слово является определенным родом звука). Об этом свидетельствуют также и другие высказывания композитора, сохранившиеся в его рукописных черновиках [2].

Оперируя мелодиями и определенными ритмическими формулами как музыкальными «словами», Шопен ясно осознавал, **что** хочет ими выразить, а отбирая соответствующие средства выразительности, стремился максимально рельефно эти мысли высказать. Ис-

пользование Шопеном барочной символики в фортепианных произведениях является одним из существенных средств, свойственным стилю романтизма, *максимальной индивидуализации* музыкального образа.

Сравнивая произведения Шопена и Баха, обратим внимание на то, что в эпоху барокко музыкально-риторические фигуры также служили одним из средств индивидуализации музыкального материала с определенным смыслом. Но в то время они оттенялись более нейтральными по выразительности музыкальными интонациями и, таким образом, притягивали к себе слушательское внимание. Шопен фокусирует восприятие соответствующих «фигур» слушателем несколько иным способом. Он использует важную для него музыкально-риторическую фигуру либо в начальном тематическом зерне, либо в главной кульминации, либо в завершающем интонационном «выводе». Именно здесь музыкально-риторическая символика воспринимается слушателем особенно рельефно.

Теперь вернемся к музыке Баллады № 2 и посмотрим, какими символическими знаками подчеркивает Шопен художественное содержание произведения. Прежде всего — это нисходящая мелодия, заполняющая тетрахорд, которая является музыкальным символом «оплакивания»<sup>1</sup>. Она буквально пронизывает все произведение. Поначалу, в лирической мелодии Баллады, этот мотив не обращает на себя внимание, хотя его можно распознать уже в первой фразе произведения (т.т. 7–9 и подобные). Но позже, во втором фрагменте лирического повествования, на этой теме построено почти все повествование, которое напоминает диалог (начиная со второй половины 98-го такта). Причем лигами Шопен дробит тетрахорд на две части, подчеркивая тем самым секундовую интонацию *lamento*.

Гипербола, т. е. вариант написания более крупными длительностями мелодии нисходящего тетрахорда, прочитывается также на гребне кульминации, причем в этом фрагменте Шопен лигой объединяет два важнейших сакральных символа — тему «оплакивания» и тему «креста» (т.т. 71–79)<sup>2</sup>, а затем перед кодой, многократно увеличенная также динамическим нарастанием. Здесь Шопен «обнажает» мотив,

---

<sup>1</sup> Эта тема сакральной символики традиционно связывалась с оплакиванием Христа на кресте.

<sup>2</sup> Сочетание двух тем, темы «оплакивания» и темы «креста», Шопен использует во многих своих произведениях, например в начале Прелюдии до-диез минор соч.45.

излагая его в октавном унисоне и снабжая каждый звук тревожными трелями (т.т. 167–168).

Другим сакральным символом обозначены важные пункты (моменты) драматургии произведения. Речь идет о музыкально-риторической фигуре *aposiopesis*— умолчание, которая в музыке выражается генеральной паузой во всех голосах и символизирует смерть. Первый раз такая пауза появляется в середине Баллады, прерывая на полуслове лирическое повествование. Возможно, этим музыкальным знаком композитор хотел передать момент, который можно связать с изменой, имеющейся в сюжете поэтического повествования, т. е. подчеркнуть «смерть любви» главного героя — измену. Может быть, именно поэтому, как уже отмечалось выше, дальнейший диалог наполнен «плачем». Вторую генеральную паузу Шопен поставил в конце Баллады, этим самым изображая уже саму смерть героев. На этот раз пауза прерывает «бурлящее» звучание, на которое накладывается отголосок лирической мелодии. Напомним еще раз, как заканчивается поэтическое повествование у Мицкевича:

*«Woda się dotąd burzy i pieni. Dotąd przy świetle księżycy  
snuje się para znikomych cieni».*

*(До сих пор бурлит и пенится вода, до сих пор при лунном свете бродит пара  
прозрачных теней)*

Практически на паузе Шопен заканчивает поэтическое повествование. Аккорды, которые венчают Балладу, — это еще одна музыкально-риторическая фигура — *poeta* — мысль. В произведениях композитора очень часто встречается эта фигура. Известно, что в общении с друзьями Шопен любил рассказывать разные истории. Также из воспоминаний его учеников мы узнаем о том, что композитор был замечательным рассказчиком. В работе над произведением он часто помогал ученику найти подход к интерпретации с помощью поэтических сравнений и ассоциаций. Музыкальная фигура *poeta* в его произведениях помогает композитору абстрагироваться от содержания. Заключительными аккордами произведений Шопен словно говорит от первого лица: «Ну, вот и все» или «Вот и закончилась эта печальная история» и т. п.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> О значимости для Шопена музыкально-риторической фигуры *poeta* свидетельствует тот факт, что он дописал ее в конце Этюда ля-бемоль мажор соч. 25 уже после того, как работа над этим произведением была закончена. Существует рукопись этого Этюда без заключительных аккордов.

Хотелось бы обратить внимание еще на одну мелодию, которая играет важную драматургическую роль в Балладе № 2. На этот раз источником является тема из Кантаты № 106 Й. С. Баха. Это Ария «In deine Hände befehl' ich meinen Geist» (Отдаю, Господи, в Твои руки свою душу). Она строится по трезвучию, и можно найти много примеров вариантного использования ее в темах некоторых фуг композитора, например, темы фуг си минор из 1-го и из 2-го т. ХТК. Шопен использует такого рода тему, например, в заключительной 24-й Прелюдии ре минор соч. 28.

В музыке Баллады тема «Отдаю, Господи, в Твои руки свою душу» звучит особенно рельефно, повторенная трижды, в кульминации перед кодой. Однако впервые она появляется уже в середине произведения в партии левой руки (вторая половина т. 96 — начало т. 97). Тема несколько раз повторяется, чередуясь с темой «оплакивания», и далее получает динамическое развитие в т.т. 108–110, являясь контрапунктом восходящему хроматическому ходу. Вторично тема проходит тот же драматургический путь в следующем предложении (т.т. 123–135). И только третий раз, перед кодой, она звучит самостоятельно на фоне бурлящей фактуры (т.т. 157–162). Подготавливает ее появление хроматического хода в басу, состоящего из 4 звуков, в котором органично объединяются два музыкальных символа — «оплакивание» и «страдание»<sup>116</sup>.

Таким образом, в Балладе № 2, помимо сюжетной линии поэзии Мицкевича, прослеживается драматургия, которую Шопен обозначил музыкальными символами определенного трагического содержания. Остальные Баллады композитора, как свободный по композиции жанр, безусловно, также наводят на мысль о поэтическом повествовании, но их содержание уже не столь очевидно, как во 2-й Балладе. Работа над интерпретацией проходит много этапов и протекает в разных плоскостях изучения произведения: выстраивание формы от фраз до построения целого, работа над звучанием во всех его соотношениях по горизонтали и по вертикали и многое другое.

Важнейшими документами, которые помогают нам понять внутренний мир композитора, являются его письма, и особенно немно-

---

<sup>1</sup> Музыкально-риторическая фигура *ratopaja* изображается нисходящим (или воходящим) хроматическим ходом и означает в музыке передачу эмоционального состояния сильных эмоций, страстей, связанных с болью, страданием, отчаянием (см. в кн. «Музыка бароки» Danuty Szlagowskiej). Шопен часто пользуется этой музыкально-риторической фигурой, например в Прелюдии до минор соч. 28.

гочисленные записи «Альбома-дневника», которые Шопен сделал по дороге из Польши в Париж. В одной из таких записей мы находим строки, которые могут помочь нам понять начало Баллады: «(...) Газеты и афиши уже оповестили о моем концерте, который должен состояться через два дня, а меня это так мало трогает — словно он никогда не состоится. Не слышу [сверху исправлено «слушаю»] лестных отзывов, которые мне кажутся все более глупыми — [несколько фраз зачеркнуто] — мне хочется смерти — и снова хотел бы видеть родителей. (...) Все, что я до сих пор видел за границей, кажется мне давно известным, невыносимым и лишь заставляет тосковать по дому, по тем блаженным часам, которых я не умел ценить. То, что прежде казалось мне великим, сегодня [кажется] обыденным, а то, что раньше [казалось] обыденным, сегодня [кажется] невероятным — удивительным — слишком великим — слишком высоким. (...)»<sup>117</sup>.

Позднее, в Штутгарте, Шопен записывает в свой дневник, который вошел в историю под названием «Штутгартский дневник», еще более страшные слова: «Эта кровать, в которую предстоит мне лечь, может быть, служила уже не одному умирающему, а мне это сейчас не внушает отвращения! Может быть, не один труп лежал — и долго лежал — на ней? — А чем труп хуже меня? (...) Труп также бледен, как я. Труп также холоден, как и я теперь ко всему. — Труп уже перестал жить — и я уже досыта жил. — Досыта? — А разве труп сыт жизнью? — Если бы он был сыт, он хорошо бы выглядел, а он такой жалкий — разве жизнь оставляет такой сильный отпечаток на чертах, на выражении лица, на внешности человека? Отчего мы живем такой жалкой жизнью, которая нас пожирала и дана нам на то, чтобы превращаться в трупы! (...) Стало быть — смерть — наилучший поступок человека — а что же будет тогда худшим? — Появление на свет! (...) Что толку в моем существовании!»<sup>218</sup>

Комментируя эти записи, многие из исследователей эпистолярного наследия Шопена утверждают, что именно в этот период жизни в личности композитора произошел некий духовный сдвиг. После столь сильных переживаний Шопен стал словно другим человеком — более сдержанным, достаточно замкнутым, повзрослевшим. Автор склонен предположить, что жизненные обстоятельства и раз-

<sup>1</sup> Вена, апрель 1831. Запись занимала тринадцатую страницу «Альбома-дневника» Ф. Шопена. По всей видимости, она сделана 2 апреля 1831 г. Концерт, о котором упоминает Ф. Шопен, состоялся 4 апреля 1831 г.

<sup>2</sup> Штутгарт, начало сентября 1831 г.

лука с близкими, возможно навсегда, привели к тому, что в сознании Шопена произошла переоценка ценностей. Теперь он понял, сколь ничтожны цели, к которым он стремился раньше. Рана на сердце не зажила до конца его дней, и каждый раз, когда напоминала о себе, выливалась в звуках его произведений.

Вернемся к началу 1-й Баллады. Фигура *anabasis* в «неправильном» виде является словно символом перевернутого сознания или разочарования. А если это так, то волнообразная динамика в этом фрагменте неуместна. Как бы дополняя образ разочарования, Шопен на высшей точке восходящей мелодии помещает тему «креста» (в 3-м такте). Предлагаем сравнить, как похожа эта мелодия с темой «креста», которую мы обнаружили в кульминации 2-й Баллады (т.т. 73–75). Так же как во 2-й Балладе, композитор соединяет два символа-знака: тему «креста» и интонацию *lamento*, которая подчеркнута более крупной длительностью.

Студент пробует исполнить начало Баллады, стараясь делать затухание динамики от начала до самого конца мелодической линии. Остановившись на паузе, он осознает, что это не просто остановка в мелодии — это музыкально-риторическая фигура *aposiopesis* (умолчание), символ смерти. Что умерло в этот момент? Надежда? Уверенность? Прежние представления о жизни? Ответ на этот вопрос предоставим сделать каждому, кто будет работать над этим произведением.

Следующий фрагмент мелодии, обозначенный композитором динамическим оттенком *piano*, также не требует никаких динамических красок. Это момент растерянности после глубокого потрясения, который также отделяется продолжительной паузой. После нее в музыке звучит короткая мелодия вопросительной интонации в сопровождении остро диссонирующей гармонии (т.т. 6–7). Ответ на этот музыкальный вопрос помещается только на следующей странице нотного текста этого произведения — в т.т. 34–36. Причем Шопен опять применяет излюбленный прием тематической концентрации — под одной лигой объединяются несколько музыкальных знаков: *lamento*(d-c), тема «креста» (c-g-b-fis) и обращенная тема креста (g-b-fis-g), которая в сакральной символике является музыкальным знаком «страдания на кресте» или «избавления через страдания».

Заслуживает отдельного комментария ритмическая гипербола последних трех звуков мелодии-ответа (b-fis-g). Дело в том, что подобную ритмическую, увеличенную по сравнению с предыдущими и последующими длительностями, фигуру можно встретить во многих



произведениях Шопена. Часто она помещается в конце значительного фрагмента (как в нашем случае) или в заключении всего произведения. Например, она прочитывается в заключительных аккордах Прелюдии ми минор или в конце Прелюдии до-диез минор соч. 45 (т.т. 83–85). Автор склоняется к мысли, что это закодированное Шопеном выражение, которое на польском языке точно соответствует структуре подобной мелодии. Это роковые слова ответа, в которых есть оттенок приговора: *takmabyć* (так должно быть).

Еще одна музыкально-риторическая фигура заслуживает особого внимания, поскольку использована в теме-рефрене, трижды появляющемся в Балладе. Она звучит в самом начале (после вступления), в середине формы (т.т. 94–105) и в конце перед кодой (т.т. 194–205). Эта тема является одновременно также драматургическим стержнем всего произведения. Речь идет о фигуре *suspiratio*, которая характеризуется многократно повторяющимися паузами, нарушающими плавность музыкального развития. Изложенная подобным образом музыка выражает состояние взволнованности, подобно непроизвольному прерыванию речи во время рыдания. Шопен часто использует такой музыкальный прием, например, в Этюде фа минор соч. 10.

При исполнении тема-рефрен чаще всего как плавная лирическая мелодия на фоне танцевального аккомпанемента, педаль используется запаздывающая, позволяющая объединять короткие мотивы в длинную напевную фразу. Если, однако, следовать указанию Шопена и «не бояться» снимать педаль на паузах, то тема сразу преобразуется и становится взволнованной. Думается, именно этого добивался композитор, используя музыкально-риторическую фигуру *suspiratio*. В каждом следующем проведении рефрена эта фигура имеет все большее значение, поскольку сочетается с большим динамическим всплеском. Прерывистость повествования создает все большее напряжение, а именно это и нужно для выстраивания драматургии всего произведения, которая направлена к концу Баллады.

Именно здесь, в последних тактах Баллады, происходит драматургическая развязка трагических событий, которые обозначены целым рядом усиливающих эмоциональное воздействие музыкально-риторических фигур. В тактах 245–249 появляется гипербола темы «креста»; сразу за ней стремительная гамма — это музыкально-риторическая фигура *tirata* (удар, выстрел, метание стрелы); паузы — *aposiopesis* — смерть; затем аккорды в ритме похоронного марша; вслед за ними короткая мелодия-реплика в унисон. Внимательный анализ

этой мелодии показывает, что она, в свою очередь, тоже является сгустком сакральных символов: начинается квартой — символ веры, а в продолжении (g-as-c-b) напоминает разновидность одной из тем хорала «Из бездны бед взываю я к Тебе». Далее последовательность (*tirata — aposiopesis* — траурные аккорды и восклицание) повторяется еще раз и после этого — крушение, катастрофа. В финальной и самой мощной кульминации этого произведения использована хроматическая гамма в противоположном и параллельном движении, которая в свою очередь, как уже говорилось выше, является музыкально-риторической фигурой *patopaja* — символ страдания и отчаяния.

Здесь, собственно, заканчивается сюжетная линия музыкального рассказа. Аккорд и заключительная октава, отделенные паузой, являют собой фигуру *noeta* — мысль, заключение. Так же как во 2-й Балладе, Шопен в 1-й Балладе последнюю точку ставит от лица рассказчика, поэтому здесь тоже уместно, с точки зрения исполнения, акустически отделить заключительную музыкально-риторическую фигуру.

В завершение открытого урока хотелось бы подчеркнуть, что в своем анализе мы старались сосредоточить внимание исполнителя на самых важных моментах музыкальной риторики произведений Ф. Шопена. Безусловно, в Балладе № 1 соч. 23 есть также много фрагментов, разнообразных по настроению: восторга, радости, лирического повествования и др. Но все эти эмоциональные перемены тем рельефней оттеняются трагическими фрагментами, в которых закодированы важные сакральные знаки. Обнаружение и понимание этих знаков направляет фантазию исполнителя и помогает ему проникнуть в тайну скрытого содержания произведения Шопена.

Интерпретация исполнителя, как своего рода «объяснение», всегда является ответом на все вопросы, которые ставит перед ним то или иное сочинение композитора. Понимание и дешифровка семантики музыки Ф. Шопена открывает возможность исполнителю самому создавать художественное содержание его произведений на основе конкретных музыкальных знаков и тем самым находить ответы на поставленные вопросы.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Szulc Marceli Antoni. Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne / Marceli AntoniSzulc. — Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986. — 315 s.
2. «Metoda» Chopina // Ruch muzyczny. — 1968. — № 12. — S.5–7.

**Касьяненко Л. Балади Ф. Шопена: художній зміст та музичні знаки.** Стаття присвячена розгляду художнього змісту та музично-символічних знаків у баладах Ф. Шопена, виявлені характерні музично-риторичні фігури. Визначені співвідношення між поетичним текстом балад А. Міцкевича та Ф. Шопена.

Ключові слова: балада, Ф. Шопен, музично-риторичні фігури, музичні символи.

**Kasyanenko L. Chopin Ballades: artistic content and musical signs.** The article is devoted to the artistic content and music and symbolic signs in the ballads of Chopin. The characteristic musical-rhetorical figures are revealed. The relationship between poetic text of Mickiewicz's and Chopin's ballads is determined.

Key words: ballad, Chopin, musical-rhetorical figures, musical symbols.



УДК 78.03

**А. Чехунина**

**«БАХОВСКИЕ ЗНАКИ»  
В ИСКУССТВЕ РОМАНТИКОВ XIX ВЕКА  
(на примере творчества Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона)**

*В статье рассматриваются специфические особенности, характерные для установки на творчество Баха художников эпохи романтизма. Обобщая анализы произведений Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона с позиций выявления в них атрибутов стиля Баха, доказывается гипотеза и демонстрируется органическое преобразование полифонического мышления в условиях романтического инструментализма.*

**Ключевые слова:** баховские знаки, музыкальные знаки, музыкальный символ, музыкально-риторические фигуры.

На искусство романтиков XIX столетия значительное влияние оказало творчество И. С. Баха, в частности его «Пассион по Матфею», который осознавался *в мистериально-театрализованном плане*. С обращенностью к данному пассиону соотносимы разве что ссылки на Хорошо темперированный клавир Баха, из которого, соответственно французской традиции сакрализации прелюдии, и выделился этот жанр, отрываясь от немецкой двоичности прелюдия — fuga (доказательством этому являются Капризы Н. Паганини, Прелюдии, Этюды Ф. Шопена, Этюды по Паганини Ф. Листа).