

З'ясовано сучасні підходи до актуалізації перекладень на концертній естраді. Визначено виконавські новації у наданні творам нового музичного життя.

Ключові слова: Л. Бетховен, перекладення, симфонічна музика, концертна діяльність.

Довжинець И. Г. Концертная жизнь фортепианных переложений бетховенских симфоний. В статье выявлена роль и место фортепианных переложений бетховенских симфоний в музыкальной практике XVIII–XX веков. Уяснены современные подходы к актуализации переложений на концертной эстраде. Определены исполнительские новации в предоставлении произведениям новой музыкальной жизни.

Ключевые слова: Л. Бетховен, переложения, симфоническая музыка, концертная деятельность.

Dovzhynets Inna. Concert life piano transcriptions of Beethoven symphonies. The article revealed the role and place of piano transcriptions Beethoven symphonies in musical practice XVIII–XX centuries. Found out new approaches to updating transcriptions in concert. Determined performing innovations in providing new musical works of life.

Key words: Beethoven, transcriptions, symphonic music, concert activity.

УДК 78. 07

Мар'яна Чернявська

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ АКТУАЛІЗАЦІЇ ВИКОНАВСЬКОГО ІНТОНУВАННЯ ФОРТЕПІАННОЇ ФАКТУРИ

Робота піаніста з фактурою музичного твору, вміння диференціювати музичну тканину є одним із головних завдань виконавця. В процесі розвитку виконавського музичного мислення значна роль надається вдосконаленню професійних піаністичних навичок. У зв'язку з цим оволодіння методом аналізу фортепіанної фактури та засобами її звукового відтворення завжди буде актуальним для піаніста-виконавця. Цей досвід відноситься «і до того, як виконувати музичний твір, і до того, що становить його зміст» [2, с. 4]. Найчастіше проблема

фактури розглядається науковцями в двох аспектах: вплив технічних засобів виконавства, з одного боку, та вплив композиторських засобів музичного розгортання на процес її формування, з іншого. Однак, для фортепіанного виконавства вельми важливим є ракурс вивчення фактури як складного процесу актуалізації інтонування багатопарової музичної тканини й узгодженості її складових.

Етимологія поняття «фактура» розглядається в музикознавстві як похідна від латинського *factura*, що перекладається як «зроблене». Фактура представляє визначений тип викладу музичного твору, в якому фіксуються мислення композитора та принципи музичного розгортання у поєднанні з художньо-виконавськими засобами виразності. У зв'язку з цим музична фактура різноманітна і багатоваріантна та знаходиться в залежності від інструментарію і процесу інтонування (за Б. Асаф'євим).

У сучасному музикознавстві проблема фактури – одна з провідних теоретичних: фактура в історичному аспекті відбиває як специфіку гри на тому чи іншому інструменті, так і музично-естетичні та жанрово-стилістичні особливості творів. Основними дослідженнями з теорії фактури є праці Е. Курта [10], Л. Мазеля [11], В. Цуккермана [26], Ю. Тюліна [23], Є. Назайкінського [15], Г. Ігнатченка [7], С. Скребкова [20], А. Сохора [22], М. Скребкової-Філатової [21], В. Холопової [25], В. Задерацького [6], В. Москаленка [14] та ін. Найбільш повний розгляд робіт, присвячених дослідженню фактури міститься в книзі М. Скребкової-Філатової «Фактура в музиці» [21]. В ній докладно розкриті проблеми вивчення фактури теоретиками та виконавцями, обґрунтована важливість розробки теорії музичної фактури.

Крім найбільш розробленого «музикознавського» погляду на музичну фактуру, автор звертає увагу на інші ракурси музичної фактури: «композиторський», «виконавський» та «слухацький». До «композиторського» ракурсу вивчення фактури варто віднести «увагу до природних властивостей музичної тканини, яка знайшла відображення у понятті числа голосів та їх «поводження» й пов'язана з діяльністю творців музики, тобто композиторів» [21, с. 21]. Композиторське мислення насамперед пов'язано з логічною стороною музики та відбиває взаємовідношення між голосами фактури. Видатний радянський піаніст і педагог О. Гольденвейзер характеризує логічні основи багато-

голосся фортепіанної фактури, які потребують від піаніста «розчленування свідомості», необхідності й уміння «свідомо вести кілька ліній одночасно» [3, с. 67].

«Виконавські» погляди на музичну фактуру надзвичайно важливі, оскільки думки музикантів-виконавців «відбивають характер їх діяльності та часто пов'язані зі специфічною властивістю виконавського мистецтва – тонким детальним сприйняттям неповторних особливостей музичної тканини твору, її конкретних «вигинів» і багатогранних художніх можливостей, дуже важливих для створення індивідуальних інтерпретацій твору» [21, с. 18]. В основі виконавського аналізу фортепіанної фактури покладені такі характеристики, що розкривають її конкретно-почуттєву сторону. З позиції виконавства щодо фактури є важливим визначення тембрових властивостей інструмента, що беруть участь в уявленнях про характер викладу, а також проблеми зручності викладу.

Питанням піаністичності та непіаністичності музичної тканини, ваговитості, гнучкості фактури, різним видам фортепіанної техніки присвячена книга Г. Когана «Про фортепіанну фактуру. До питання про «піаністичність» викладу» [9]. Автор прагнув розкрити «секрети так званої «піаністичності» викладу» [9, с. 4] та дати деякі узагальнюючі висновки, проаналізувавши різні види фортепіанної фактури та закликавши сучасних композиторів, що пишуть музику для фортепіано, більше орієнтуватися на виконавців та їх прийоми.

Питанню взаємозв'язку музичної фактури і виконавського мистецтва присвячена монографія харківського науковця В. Приходько «Музична фактура і виконавець» [17]. На думку автора, для виконавця фактура – насамперед комплекс виразних засобів, яким він повинен володіти для відтворення авторського задуму та розкриття змісту. В. Приходько відзначає, що у виконавському середовищі розповсюджений погляд на фактуру, «який вбачає в ній, насамперед, зібрання визначених формул викладу – пасажних, акордових, фігураційних, октавних, тощо» [17, с. 48]. «Технологічний» (за В. Приходько) аспект дослідження фактури спрямований, головним чином, на «рішення проблеми технічного оволодіння матеріалом» [17, с. 49], на виконавські труднощі викладу та пошук засобів «звести до мінімуму фактурні незручності, знайти найвдаліші, найефективніші ігрові рухи» [там само].

Звідси, відзначає автор, технологічний аспект аналізу фактури домінує у виконавстві, а «фактурні формули» вирішуються виконавцем з позиції питання «яким чином це можна зіграти?» [17, с. 49–50].

Вельми значне для фортепіанного виконавства поняття «фактурна формула» визначається як принцип втілення в музичному тексті відповідного типу виконавської техніки та її звукова реалізація. У деяких роботах видатні піаністи подають класифікацію різних видів фортепіанної техніки, яка є основою піаністичних фактурних формул. Дійсно, піаністичні формули, основу яких утворюють визначені типи техніки, склалися у фортепіанній музиці історично та були пов'язані з удосконаленням інструмента, з різними стилями, жанрами, а також відповідно до досягнень музичного мистецтва попередніх епох.

Проблема формування формул фактури в історії фортепіанного мистецтва найменш досліджена в подібних працях: на сьогодні не розкритий взаємозв'язок між піаністичними формулами техніки, що склалися історично, та процесом формування фортепіанної фактури музичних творів. Але найскладнішим питанням виконавського процесу вбачається актуалізація інтонування різних шарів фактури як сфера творчої діяльності піаніста, що обумовлює «специфічну якість виконавського тексту, яка виявляє його справжній, миттєвий статус, провокує питання про сьогоднішнє та є симптомом конкретного місця та часу» [2, с. 6].

Щоб скласти цілісне уявлення щодо виконавського чуття фортепіанної фактури, необхідно звернутися до думок видатних виконавців-піаністів. Так, К. Черні вважав, що на фортепіано можливо передати сто динамічних градацій [27, с. 56]; А. Рубінштейн говорив про фортепіано, що це «сто інструментів» [16, с. 72]; Ф. Бузоні зазначив винятковий діапазон фортепіано і вважав, що «одна людина може панувати тут над деяким цілим» [1, с. 144]; Й. Гофман писав, що майстерний виконавець зуміє розчленувати одну темброву фарбу «на нескінченну кількість і розмаїть відтінків» [5, с. 36].

Оскільки фортепіано, орган і оркестр мають багатоплановість звучання¹, то проблема фактури для піаніста є надзвичайно важливою.

¹ У виконавців на струнних, духових інструментах і вокалістів озвучування музичної тканини твору обмежується практично завжди одноголосою лінією.

Проведення одночасно кількох ліній становить складне завдання, оскільки людині властиво зосереджувати увагу лише на одній дії. «Піаніст ніколи не може добре грати, – вказує О. Гольденвейзер, – якщо він дотримується одночасно тільки однієї лінії... Тільки тоді музичне виконання буде добре, коли кожна з цих ліній має свій самостійний живий плін і, у той же час, кожна з цих ліній підпорядкована одна одній» [12, с. 123]. О. Гольденвейзер порівнює мету піаніста й оркестру, в якому «кожен виконавець веде одну лінію на своєму інструменті, а завдання поєднання цих ліній в одне ціле вирішує диригент» [там само]. Піаніст одночасно виконує функції оркестру та диригента.

Підпорядкованість різних музичних планів є ще однією подібною проблемою у творчих завданнях диригента і піаніста. Саме тому не існує піаніста, який би не проводив аналогій між фортепіанною фактурою й оркестровою партитурою. Н. Голубовська часто вживала вираз «оркеструвати на роялі» [4, с. 27]. При цьому вона закликала «прагнути не до імітації інших інструментів, що в буквальному значенні неможливо, а до передачі враження гри на інших інструментах» [там само]. Н. Перельман нерідко говорив своїм учням, що ми вдаємося до «асоціацій з оркестром, які збагачують, ...не від бідності фортепіано..., а, навпаки, через величезне багатство фортепіанних фарб, які шукають собі пояснення, образного позначення тощо» [4, с. 57].

Ф. Blumenфельд, який багато років провів за диригентським пультом, неодноразово звертався до оркестрових аналогій, намагаючись з їх допомогою розширити уявлення своїх учнів про барвисту розмаїтість фортепіано. Для виховання «оркестрового мислення музиканта» він удавався «до прямих аналогій з оркестровими тембрами..., до розширення діапазону фортепіанної звучності..., гри світлотіней..., підкреслення регістрових зіставлень..., підпорядкованості різних мелодійних ліній (у багатоелементній фактурі), які потребують тонкого градування в одній динамічній площині» [19, с. 73].

Я. Мільштейн писав, що у К. Ігумнова було «ціле вчення про фортепіанне інструментування, вчення захоплююче і плідне» [13, с. 370–371]. Крім того, видатний піаніст часто проводив аналогії між музикою та живописом і відзначав: «необхідно, щоб головні елементи були зроблені опуклими, висвітлені світлом, другорядні – залишені або в тіні, або в напівтіні... Не можна грати все одна-

ково опукло та виразно: у музиці, як і в живопису, є передній і задній плани» [13, с. 370]. Йому подобався вислів «звукова перспектива». К. Ігумнов вважав, що він стосується не тільки поліфонії, але і гармонійних сполучень.

Однак головне достоїнство фортепіано полягає не в тому, що за його допомогою можна передавати різні оркестрові фарби. Фортепіано має свої, властиві виключно йому неповторні звукові можливості. Це підкреслює Г. Нейгауз, який називає рояль найінтелектуальнішим інструментом і закликає виконавця любити кожен звук, «цінувати цей звук і фортепіанні можливості» [16, с. 175].

Для піаністів поняття інтонування фактури пов'язане з питаннями агогіки, артикуляції, динаміки, педалізації, аплікатури тощо. Ф. Блуменфельд вимагав від своїх учнів уміння з усією виразністю передавати голосоведіння в поліфонічних п'єсах, при цьому наголошував на інтонуванні кожного голосу. Збереження в багатоголосій тканині «інтонаційно-змістовних індивідуальних характеристик кожного голосу» досягалося «за допомогою артикуляції, цезур, динаміки, акцентування й Агогіки» [3, с. 219]. Великого значення Ф. Блуменфельд надавав педалі як найважливішій частині звукової палітри.

Я. Мільштейн вважав, що найголовнішим у мистецтві «звукової розмаїтості є досконале володіння всіма способами піаністичного туше» [13, с. 240], і під час гри піаніст немовби «приспосовує свої руки до рельєфу, контуру, фактури того або іншого місця» [там само]. Н. Голубовська поєднувала поняття фактури і реєстровки та називала «турботу про реєстрову “дистанцію” – одним із істотних завдань піаніста» [4, с. 26]. Головними засобами фортепіанної реєстровки вона вважала динамічні й артикуляційні прийоми.

Процес інтонування фортепіанної фактури невід'ємний від поняття педалізації. Виникнення фактурно-необхідної педалі в музиці корифеї піаністичного мистецтва пов'язують з ім'ям Л. Бетховена. «Починаючи з Бетховена, фортепіанна музика вже створюється з розрахунком на педаліне звучання. Продовжуючи звучання окремих звуків або акордів, педаль вносить зміни вже безпосередньо у фактуру твору», – відзначає С. Фейнберг [24, с. 213].

В історії фортепіанної фактури творчість Л. Бетховена має важливе значення. До Л. Бетховена фактура музичних творів не мала точно-

го відображення в нотному записі. «Перегортаючи стародавні твори періоду панування генерал-баса, – згадував С. Фейнберг, – нас іноді вражає їх убога фактура, але ми забуваємо, що виконавцеві в ті часи надавалася велика воля щодо заповнення середніх голосів. Нам ці твори здаються немовби записаними ескізно – начерками, що потребують заповнення пропущених деталей» [там само].

Музика не була остаточно розшифрована на папері. Виконавець мав виступати в ролі і композитора, й інтерпретатора, й імпровізатора. Під час виконання такий музикант-універсал «додавав до вже складеної музики – особливо в концертах і варіаціях – довгі імпровізаційні фіоритури, вступи-зв'язування, каденції, зміни у фактурі» [3, с. 143]. З цієї причини фактура добетховенської епохи не стала повноцінним надбанням наступних поколінь. Тому розвиток цілісного уявлення про фактуру пов'язаний із докладним записом авторської музики. У книзі «Про творчий процес Бетховена» [8] А. Климовицький висвітлює роль письмової роботи у творчості Л. Бетховена і відзначає її незмірний зріст у порівнянні з його попередниками. Творчість Л. Бетховена була «першою кульмінацією історичного розвитку однієї з провідних тенденцій європейської музичної культури – тенденції композиторського контролю над музичним твором. У його творчому вигляді й у художніх установах повніше, ніж у кого-небудь, відчувається остаточне подолання тепер уже своєрідних пережитків колишньої цілісності музиканта-універсала – автора та виконавця одночасно» [8, с. 28]. А. Климовицький зазначає, що в своєму останньому, П'ятому фортепіанному концерті Бетховен виписав каденцію, тим самим «розірвав останню нитку, що зв'язує цей жанр із традиціями імпровізаційної культури та виконавської волі» [8, с. 31]. Бетховен перший проголосив абсолютне право на свої твори, а через це – «до абсолютної духовної влади над слухачем» [там само].

Для того, щоб глибше засвоїти стиль композитора, Н. Голубовська вважала за необхідне «поглиблено вивчати всю його творчість, до того ж не відокремлено, а в зв'язку з мистецтвом і культурою епохи та країни, яка його породила» [4, с. 12]. Це дозволяє більш детально вникнути в логіку мислення композитора і «притаманний йому склад почуттів і образів» [там само]. Так, наприклад, Л. Баренбойм згадував, що Ф. Blumenfeld рекомендував йому познайомитися з музи-

кою І. Гуммеля для того, щоб краще чути гармонійну мову шопенівських творів [3, с. 217].

С. Савшинський вважав, що кожен піаніст повинен знати свій інструмент, його механіко-акустичні властивості, історію створення й удосконалення. Він стверджував, що «процес поліпшення механіки фортепіано відбувався в напрямі все більшого пристосування його до «біомеханічних можливостей і художніх запитів піаніста» і починав відповідати зростаючим вимогам до більшої виразності, до більшої зручності та легкості гри» [19, с. 104]. Він був глибоко переконаний у тому, що існує тісний взаємозв'язок між знаннями історії виконавства і музичним твором у цілому. Глибокі знання про твір збагачують уяву виконавця, поглиблюють розуміння музики, яке приводить, на думку С. Савшинського, до більш змістовної гри.

Як не існує тотожних інтерпретацій одного і того ж твору, так і не може бути однакового виконавського аналізу фактури. Тому викликає надзвичайний інтерес вивчення різних редакцій світової класики, створених видатними виконавцями у різні періоди фортепіанного мистецтва. Фактуру фортепіанних творів піаністи часто визначають як «піаністичну», «оркестрову», «ансамблеву» тощо. Яскравим прикладом аналізу фортепіанної фактури є розділи «Бетховен і Шопен» з книги С. Фейнберга «Піанізм як мистецтво» [24]. Автор розглядає фактуру з позицій відмінності стилістики творів двох композиторів, завдяки чому вирізняє два типи мислення виконавця – оркестровий і суто фортепіанний. У зв'язку з цим він аналізує фактуру, виявляючи певну різницю в стилі фортепіанного викладу: «Це дійсно той бік композиції, яка безпосередньо пов'язана з інструментальним втіленням ідей композитора і залежить від сучасних автору прийомів гри й устрою інструмента» [24, с. 92].

Так, для «фортепіанного» (за С. Фейнбергом) типу фактури притаманне розкриття типових властивостей інструмента, вузька специфіка звучання. Така фактура не може бути перекладена для оркестру або ансамблю інструментів, бо при перекладенні потрібно буде змінити написання нот або вдатися до змін у фактурі. Форми викладу такої фактури є швидше однорідні, а музичні ідеї виявляються швидше у фактурі, ніж у тематизмі. Основний принцип педалізації є такий: «звук, доручений педалі, не повинен витримуватися на клаві-

атури» [24, с. 100]. Завдяки цьому у фактурі утворююся специфічні гармонічні фарби та приховані голоси, але переважає монологічність висловлювання думки. Характерною рисою стає використання середини клавіатури й уникнення різкої зміни регістрів. «Громіздкості фактури» [24, с. 97] виявляються у перевантаженні її технічними прийомами.

В межах концертно-віртуозного стилю у перші два десятиліття XIX століття піаністи-виконавці створили основні типи фактури фортепіанної музики віртуозного напрямку, які пізніше розвивалися і вдосконалювалися в творчості композиторів-романтиків післябетховенської епохи. Основу цих типів фортепіанної фактури склали технічні прийоми виконавства. Технічні прийоми почали широко застосовуватися піаністами-віртуозами у зв'язку з використанням фортепіано як провідного концертного інструмента. Виконавці розробляли фактуру засобами фортепіанної гри у жанрах етюд, прелюдії, п'єс-мініатюр тощо. Ці жанри стали складовою частиною як циклів мініатюр, так і варіаційних циклів. Так, основою фактурних формул фортепіанної музики стали найбільш характерні види техніки: дрібної пальцевої, арпеджіо, подвійних нот, прикрас, репетицій, ламаних інтервалів, тремоло, стрибків, октав, акордів. Типізована «фактурна формула» складалася з тривалого проведення одного або декількох видів техніки. Особливий різновид «фортепіанного» типу фактури утворювали індивідуалізовані фактурні формули, побудовані на основі гармонічної фігурації. Це дозволило створювати на фортепіано поетичні звукові образи, поєднуючи голос, що виконує соло, з багатоплановим акомпанементом, який має певну драматургічну функцію.

«Оркестровий» (за С. Фейнбергом) або «оркестрово-ансамблевий» тип фактури, для якого властива зміна викладу музичного матеріалу, визначається економією засобів виконавства. Такий фортепіанний виклад може бути переданий ансамблю інструментів без докорінної зміни фактури. У фактурі панує чіткість у характеристиці тематичного матеріалу. Композиторські ідеї виявляються у протиставленні тем, застосовується принцип діалогічності та співставлення регістрів як метод художньої розробки музичного матеріалу. Фарби викладу розмаїті та мінливі завдяки використанню контрастних регістрів і різноманітних відтінків тембру. «Громіздкості фактури» [24, с. 97] виявляються

у нагромадженні крайніх регістрів. Піаніст повинен використовувати педаль за принципом «звучить тільки те, що витримується пальцями на клавіатурі» [24, с. 100].

У такій музичній тканині майже неможливо виявити фактурну формулу через розвиток голосоведіння і варіювання. «Оркестрово-ансамблевий» тип фортепіанної фактури визначається збагаченими звуковими ресурсами інструмента. Ця особливість фортепіано сприяла його виходу на широку концертну естраду та дозволила творчо конкурувати з симфонічним оркестром, демонструючи «трансцендентність обмеженням фортепіанного стилю» [там само].

На основі вивчення двох основних типів фортепіанної фактури можна стверджувати про існування третього – «мішаного» типу фактури, що постає як результат поєднання двох вищезгаданих типів фактури фортепіанної музики. Поєднання технічних фактурних формул із композиційними засобами розгортання позитивно вплинуло на образний зміст творів. Завдяки цим тенденціям у фортепіанній музиці виник жанр художнього етюду, де витримується протягом етюду певний тип викладу, при цьому індивідуалізується розвиток фактурних ліній, наближаючи їх до «ансамблевої», «хоральної» фактури, тощо. Споріднення «оркестрово-ансамблевого» та «фортепіанного» типів фактури часто виявляється у нагромадженні фактурної вертикалі й ущільненні звукової маси, більш широкому охопленні діапазону інструмента. Фактура фортепіанних творів поліфонізується, а супровідні голоси набувають змістовнішого значення. Посилення виразності здійснюється завдяки введенню віртуозних елементів, які сприяють індивідуалізації інтонаційного розвитку всіх фактурних шарів.

Висновки. Видатні піаністи надають величезного значення питанням фактури: вдало знайдена пропорція різноплановості музичної тканини, сполучення рельєфу та фону музичного матеріалу є одним із найважливіших творчих завдань виконавця. Одним із найскладніших проявів піаністичного професіоналізму є інтонування фактурних шарів, виявлення головних і допоміжних голосів та відчуття напруженості інтервалів через задіяння слухового контролю. Так, підходи до актуалізації різних типів фортепіанної фактури відрізняються завдяки різним типам композиторського мислення, що безпосередньо впливає на виконавську роботу. Для вирішення «тієї чи іншої інтонаційної

проблеми» [2, с. 174] в полі зору піаніста важливим має бути кожний компонент фортепіанної фактури. Тільки такий підхід дозволить виконавцю розкрити та відтворити всі складові художнього змісту фортепіанних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бузони Ф. *О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания* / Ф. Бузони // *Исполнительское искусство зарубежных стран.* — М., 1962. — Вып. 1. — С. 141–175.
2. Веркина Т. Б. *Актуальное интонирование как исполнительская проблема* : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Татьяна Борисовна Веркина. — Киев, 2008. — 188 с.
3. *Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки. Статьи. Воспоминания* / сост., предисл. и общая ред. М. Г. Соколова. — М., 1965. — Вып. 1. — 246 с., нот., 8 л., ил.
4. *В фортепианных классах Ленинградской консерватории.* (Н. И. Голубовская, Н. Е. Перельман, С. И. Савиинский, П. А. Серебряков, М. Я. Хальфин) : сб. статей / под ред. Л. А. Баренбойма. — Л. : Музыка, 1968. — 188 с., нот., ил.
5. Гофман И. *Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре* / И. Гофман. — М., 1961. — 224 с., ил.
6. Задерацкий В. *Музыкальная форма : учеб. для спец. фак-ов высших муз. учеб. заведений* : в 2 вып. / В. Задерацкий. — М. : Музыка, 1955. — Вып. 1. — 544 с., нот.
7. Игнатченко Г. И. *О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов)* : автореф. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Игнатченко Г. И. — К., 1984. — 25 с.
8. Климовицкий А. И. *О творческом процессе Бетховена : исследование* / А. Климовицкий. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. — 176 с.
9. Коган Г. М. *О фортепианной фактуре: К вопросу о пианистичности изложения* / Г. М. Коган. — М. : Сов. композитор, 1961. — 193 с.
10. Курт Э. *Основы линейного контрапункта. Методическая полифония Баха* / Э. Курт ; [пер. с нем. З. Эвальд., под ред. Б. В. Асафьева]. — М., Музгиз, 1931. — 304 с.
11. Мазель Л. А. *Строение музыкальных произведений* : [уч. пособие] / Л. А. Мазель. — 2-е изд., доп. и перераб. — М. : Музыка, 1979. — 536 с., нот.

12. *Мастера советской пианистической школы. Очерки / под ред. А. А. Николаева.* — М. : Музгиз, 1954. — 230 с., нот., ил., 4 л. портр.
13. *Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов / Я. И. Мильштейн.* — М. : Музыка, 1975. — 471 с., нот., ил.
14. *Москаленко В. Г. Про художню функцію фактури в музиці / В. Г. Москаленко // Науковий вісник НМАУ.* — Київ, 2000. — Музикознавство: 3 XX у XXI століття. — Вип. 7. — С. 56–65.
15. *Назайкинський Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинський.* — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
16. *Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры: записки педагога / Г. Нейгауз.* — 2-е изд. — М. : Гос. музык. изд-во, 1961. — 317, [3] с.
17. *Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель / В. И. Приходько.* — Харьков : Фолио, 1997. — 208 с., нот.
18. *Растопчина Н. М. Феликс Михайлович Blumenфельд : моногр. очерк / Н. М. Растопчина.* — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1975. — 86 с., нот., ил.
19. *Савишинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савишинский.* — М.-Л. : Музыка [Ленингр. отд.], 1964. — 187 с.
20. *Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков.* — М. : Музыка, 1973. — 448 с., нот.
21. *Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова.* — М. : Музыка, 1985. — 285 с., нот., схем.
22. *Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор.* — М. : Музыка, 1968. — 103 с.
23. *Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура / Ю. Тюлин.* — М. : Музыка, 1976. — 166 с.
24. *Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг.* — 2-е изд., доп. — М. : Музыка, 1969. — 599 с.
25. *Холопова В. Н. Фактура : очерк / В. Н. Холопова.* — М. : Музыка, 1979. — 87 с., нот. (Вопросы истории, теории, методики).
26. *Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: вариационная форма : учебник для муз. вузов / В. А. Цуккерман.* — 2-е изд. — М. : Музыка, 1987. — 239 с., нот.
27. *Черни К. Письма К. Черни, или Руководство к изучению игры на фортепиано: От начальных оснований до полного усвоения,*

с кратким объяснением генерал-баса / Карл Черни ; пер. с нем.; предисл. авт. — СПб. : В тип. экспедиции заготовления гос. бумаг, 1842. — 98 с.

Чернявська М. С. Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. У статті розглядається проблема виконавського відтворення фортепіанної фактури, Аналізуються різні ракурси наукового вивчення музичної фактури: музикознавчий, композиторський, виконавський. Виявляються найхарактерніші типи фортепіанної фактури, пропонуються методи роботи з ними.

Ключові слова: фортепіанна фактура, виконавське інтонування, звукові шари, фактурна формула.

Чернявская М. С. Некоторые особенности актуализации исполнительского интонирования фортепианной фактуры. В статье рассматривается проблема исполнительской реализации фортепианной фактуры. Анализируются различные ракурсы научного изучения музыкальной фактуры: музыковедческий, композиторский, исполнительский. Выявляются наиболее характерные типы фортепианной фактуры, предлагаются методы работы с ними.

Ключевые слова: фортепианная фактура, исполнительское интонирование, звуковые пласты, фактурная формула.

Chernyavska M. S. Some features of actualization of performing modulation piano texture. The article deals with the problem of the executive implementation piano texture. The various perspectives of scientific study of musical textures: musicological, composing, performing. Identify the most characteristic types of piano texture, suggests methods of working with them.

Key words: piano texture, performing intonation, sound layers, textured formula.