

**О. Л. Кріпак**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

## ВИКОНАВСЬКІ ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ ФАКТУРНОЇ ПРОГРАМИ ФОРТЕПІАННОГО ТВОРУ (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ШЕВЧЕНКІВСЬКА СЮІТА» Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО)

**О. Л. Кріпак.** Виконавські засоби відтворення фактурної програми фортеп'янного твору (на прикладі циклу «Шевченківська сюїта» Б. Лятошинського)

Статтю присвячено виявленню особливостей виконавського відтворення фактурної програми музичного твору. Виконавець-піаніст, базуючись на розгляді фактурної програми як послідовності змін музичного викладу в процесі розгортання форми твору, повинен застосовувати відповідні до неї засоби втілення — художні та технічні. Важливу роль тут відіграють авторські і редакторські ремарки, зміст яких, проте, є доволі умовним і потребує індивідуальної виконавської корекції. Тому, розглядаючи заявлену в цій статті проблему, слід мати на увазі рівень тезауруса інтерпретатора-піаніста, що проявляється через адекватний підбір засобів виконавського центру — динаміки, артикуляції, агогіки — у їхньому конкретно-звуковому рішенні. Зазначається, що в сучасному музично-теоретичному дискурсі виконавська атрибутика фактури розглядається як невіддільна складова останньої, а тому фактурна програма фортеп'янного твору, який виконується, є не лише аналітичною «схемою», а й реальним виконавським звукообразом, який поєднує художньо-семантичну та віртуозно-технічну сторони драматургії і композиції інтерпретованого твору.

**Ключові слова:** музична фактура, фактурна програма фортеп'янного твору, виконавські засоби як атрибути фактури, Б. Лятошинський, фактурно-виконавські програми п'єс циклу «Шевченківська сюїта».

**O. Kripak.** *Reproduction performance means of the piano work texture program (on the example of the cycle “Shevchenko’s Suite” by B. Liatoshynskiy)*

The article is devoted to revealing the peculiarities of the texture program performance reproduction of a musical work. Based on the consideration of the textural program as a sequence of changes in the musical performance during the process of developing the form of the work, the performer-pianist must build the appropriate means of performance: artistic and technical ones. An important role here belongs to the author and the editorial remarks, the content

of which, however, is quite conditional and requires individual performance correction.

**The topicality** of the chosen topic lies in the need for in-depth consideration of the problems of musical texture and its attributes in the piano-performance specification.

**The purpose** of the research is to identify the performance component of the piano work textural program, to propose an algorithm for its analysis on a specific example of B. Liatoshynskiy's cycle.

**The methodology:** the article uses a set of general scientific and special musicological approaches for developing the content of the stated topic. Among them are the following methods: *systematic and structural method*, it is aimed at revealing the essence of the phenomenon of the musical work textured program; *a deductive method*, it determines the course of research in the direction from a general part (textural program of a musical work) to a special (specificity of textural performance during a piano work) and a specific one (textural programs of plays of the cycle by B. Liatoshynskiy); *genre and stylistic* types of analysis from the point of view of reproduction of these phenomena in textural programs; *texture* analysis as a kind of musicological analysis; *performance* analysis, which is aimed at identifying the features of the textural attributes of the work under consideration.

**The results** of the study show that the process of a piano work performance in the direction of its full interpretation is inseparable from analytical observations on the texture program and its attributes. The set of analytical and performance-technical procedures has as its ultimate goal the act of performing a piano work, in which the composer's intentions are reproduced by means of the individual style of the pianist.

**The novelty** of this study is the extrapolation of ideas about the piano work textural program on the interpretive activities of the performer. Embodying own understanding of the textural process and its attributes in the interpretation, the performer demonstrates personal version of the work sound image, revealing the means of the drama and composition art features.

**The practical significance** of the study lies in the possibility of using its provisions and conclusions in

the courses “Musical Interpretation”, “Analysis of Musical Works”, “History of Piano Performance”, as well as in classes specializing in “piano” for bachelors and masters of the higher educational institutions of art and culture of Ukraine.

**Conclusions.** Thus, the concept application of the piano work “texture program” in relation to the activities of the performer-interpreter raises a number of issues related to the means of the performance center: dynamics, articulation, agogics, in their vision by the musical composer and directly the performer. In this context, the identification and implementation of the piano work textured program gives the key to the disclosure of its ideological and artistic content, a clear understanding of the drama and form features, implemented in the act of performance.

**Keywords:** *musical texture, texture program of piano work, performing means as attributes of texture, B. Liatoshynskyi, texture-performing programs of the plays of the cycle “Shevchenko’s Suite”.*

**Актуальність теми дослідження** полягає в необхідності поглибленого розгляду проблем музичної фактури та її атрибутики — динаміки, артикуляції, агогіки — у фортепіанно-виконавській специфікації. Засоби виконання частково визначено в авторських та редакторських ремарках у тексті твору, але сам спосіб їхньої реалізації в кожного інтерпретатора є суто індивідуальним, що і потребує сукупного розгляду обох сторін фактурного процесу — композиторської та виконавської.

**Постановка проблеми.** Фактура фортепіанного твору — багатогранне явище, яке в сукупності реалізується як виконавський звукообраз музичного твору (термін Н. Рябухи (2014)) у єдності його семантичної та акустичної сторін. Поряд зі структурним оформленням, музичний твір, зокрема і фортепіанний, містить продуману композитором фактурну програму (термін І. Денисенко (2010)), яка суттєво впливає на його драматургію. Аналіз фактурної програми фортепіанного твору здійснюється виконавцем з подвійною метою: 1) виявити закономірність та зумовленість процесу трансформації фактури, який відбувається у творі; 2) віднайти засоби піаністичної реалізації фактурних змін та їхньої атрибутики, адекватних ідейно-художньому змісту виконуваного твору з позиції аналітичного осмислення цих засобів інтерпретатором. Тому постановка питання про фактурну програму та її атрибутику є в сучасних умовах по-особливому затребуваною як у теоретичному, так і у практичному планах.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика цієї статті містить два аспек-

ти — теорію фактури в її фортепіанній адаптації; фортепіанного стилю Б. Лятошинського, твір якого аналізується з точки зору фактурної складової. Розробку першого з цих аспектів представлено в працях та статтях багатьох авторів, починаючи від Є. Назайкінського (1982), якому належить комплексне визначення музичної фактури як «конфігуратора» музичної тканини; В. Москаленка (2000), у статті якого фактура визначається як «побудова звучання» музичного твору; Г. Ігнатченка (1984), котрий запропонував розгляд фактури як процесуальної субстанції; М. Скребкової-Філатової (1985) — автора монографії про фактуру в музиці; В. Холопової (1979), у нарисі якої стисло сформульовано основні положення теорії музичної фактури, — до новітніх розробок у цій галузі на матеріалі творів композиторів різних історичних епох та національних шкіл (роботи О. Сокола (1977)) з приводу фактурних особливостей творів І. Стравінського; С. Школяренка (2017) — про фактуру фортепіанно-оркестрових опусів раннього Ф. Шопена; дослідження І. Денисенко (2010) щодо фактурних програм фортепіанних творів К. Дебюссі та М. Равеля. Щодо особливостей фактурних планів (термін Г. Ігнатченка (1989)) у творах Б. Лятошинського, то окремі відомості про них можна знайти в працях та статтях В. Самохвалова (1970), Г. Ігнатченка (1987), В. Клима (1985), І. Цурканенко (1998), Н. Рябухи (2015). Отже, проблема фактурних програм фортепіанних творів є однією зі складових сучасного музикологічного дискурсу. Вона має вирішуватися як у теоретичному плані (передумови для цього вже існують), так і в практиці виконавської діяльності. Адже звукове втілення фактурних програм — прерогатива виконавця, який прагне до повноцінної інтерпретації композиторського твору, відіграючи водночас роль і його співавтора.

**Мета статті** — виявити виконавську складову фактурної програми фортепіанного твору, запропонувати алгоритм її аналізу на прикладі циклу Б. Лятошинського.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Термін «фактурна програма» вперше використано в дисертації І. Денисенко (2010), де це питання вирішувалося на матеріалі фортепіанних циклів К. Дебюссі та М. Равеля. Дослідниця, обґрунтовуючи актуальність застосування цього поняття, зазначає, що в музикознавчій літературі існує кілька аналогічних термінів, серед яких: «фактурна драматургія» (Скребкова-Філатова, 1985), «фактурний план» (Ігнатченко, 1989), «фактурний сценарій» (Рощина, 1991).

Проте, на відміну від цих категорій, фактурна програма відрізняється двома ключовими особливостями: 1) на підставі сюжетно-фабульного підходу до тексту музичного твору (Медушевський, 1983) «зроблено висновок про наявність у музичному творі руху реального музичного простору, втіленого через фактуру»; 2) при цьому «повідомляюча» (Кияновська, 1987) функція фактури «є первинною і діє безпосередньо, складаючи базу для сприйняття інших рівнів логіко-програмних співвідношень — тематизму, ладо-тонального розвитку, часового ритму форми, динаміки та статичності виконавських засобів тощо» (Денисенко, 2010). Це безпосередньо стосується виконавської жанрової інтерпретації, де фактура, за В. Москаленком, виступає як «побудова звучання музичного твору» (Москаленко, 2000).

Отже, пріоритет фактури у сприйнятті музичного твору пов'язаний, передусім, з жанровою інформацією, яку несе в собі той чи інший тип музичного викладу. У цьому сенсі фактура постає, за Л. Шаповаловою (1987), як зовнішня форма «музичного жанру», яка сприймається безпосередньо і не потребує додаткового розшифрування (прикладом тут є гомофонні структури типу бас-акорд, поліфонічні форми, тісно пов'язані з жанрами меси, фуґи, інвенції тощо). До цього додаються позамузичні чинники у вигляді різноманітних звуконаслідувань, які фігурують в академічному пласті в артифікованій фактурній формі (ефект відлуння, співвідношення антифонів у богослужінні, жанрові ознаки різноманітних танців та маршів тощо).

Таким чином, фактура в музиці повинна розглядатися у двох аспектах, тісно пов'язаних між собою — композиторському та виконавському. Це безпосередньо стосується і явища фактурних програм — «будь-яка музична програмність реалізується фактурно, а фактура у світлі програмності є процесом, реалізованим у певних типах просторово-звукових образних рішень» (Денисенко, 2010, с. 7). Додамо, що через фактурні програми, які створюють виконавці на основі аналізу композиторського тексту, реалізуються емоційні програми, які, за В. Ражніковим (1972), слугують невіддільною частиною виконавського мистецтва, що розуміється як творчість.

«Засоби виконавського центру» (Холопова, 2000, с. 228), до яких належать динаміка, артикуляція, агогіка, корелюють з композиторськими — мелодією, гармонією, метро-ритмом, тембром, тією ж фактурою, яка у своїй конструктивній «схемі» виписана в нотному тексті

твору. Такий стан речей в історії музики не був одвічним: спочатку, — приблизно від пізнього Ренесансу до раннього Бароко, — існував принцип варіабельності, коли один і той самий твір міг виконуватися різними інструментальними чи вокально-інструментальними складами, а від цього залежала і його звукова фактура. Навіть тоді, коли виникла і закріпилася система п'ятилінійної нотації, зберігалася особлива функція виконавця, який міг додавати до композиторського тексту свої голоси, акорди, мелізми.

Палітра засобів виконавського центру в музиці тієї епохи охоплювала, за Н. Сікорською (2016), усю атрибутику фактури як комплексного композиторсько-виконавського феномену, включно з такими параметрами, як: 1) теситура, яка, залежно від контексту руху афектів, утілених у фігурах риторики, «могла зазнавати темброво-обертонного колорування чи навіть октавного переміщення музичного матеріалу» (Сікорська, 2016, с. 8); 2) метро-ритмічна структура, яка, «передбачаючи певний темп, розкриває свою архітектоніку через розташування емфаз, переданих артикуляційними, агогічними, орнаментальними прийомами» (там само). Одночасно формувалися «директивні» форми запису, які були тоді ще поодинокими і включали фіксацію артикуляції та апікатури, що не передбачалися «загальнопоширеним виконавським лексиконом і даним нотним текстом» (Сікорська, 2016, с. 8).

На початку романтичної доби картина фіксації «засобів виконавського центру» (Холопова, 2000, с. 228) суттєво змінюється. Романтичне світовідчуття тяжіє до суб'єктивізму, а тому в композиторських нотних текстах спостерігається відхід від нормативності та редукованості, що в подальшому стає чи не найголовнішим чинником музики Новітнього часу, зокрема фортепіанних опусів імпресіоністів. Звукотворча воля митців набуває втілення в «інструментальному інтонуванні, як виразу індивідуального, художнього й психологічного переживання піаніста, що дозволяє досягти ефектів сонорності, співучості, живописності фортепіанного звучання у процесуальних параметрах пластичності, флюїдності, мінливості музичного часопростору» (Сікорська, 2016, с. 8). Як видається, усе це унаочнюється саме через озвучену фактурну програму фортепіанного твору, де «на рівні побудови художнього простору-часу унаочнюється тип логіки його організації. Фактурна програма сприймається симультанно, існуючи у свідомості як складна взаємодія стильових принципів композитора, засобів мови та їх реалізації у звуковому матеріалі» (Денисенко, 2010, с. 8).

Вагому роль у створенні композиторсько-виконавських фактурних програм відіграють термінологічні ремарки, які, за О. Соколом (1996), означають у конкретному творі (чи групі творів) стилістику музичного мовлення. Дослідник пов'язує наявність таких позначень з «експресивно-мовним стилем», під яким розуміється надання експресії інтонованому тексту, що є сутністю музики, як виду мистецтва, і відображається у понятті «стиль». Під останнім розуміється комплексне явище, що ілюструє «інтонаційно-художнє вираження особистісного смислу дійсності, зумовленого змістом образу всесвіту композитора і відповідним йому відбором та організацією інтонаційно-лексичних, інтонаційно-функційних та експресивно-мовних засобів / засобів експресії музичного мовлення» (Сокол, 1996, с. 9).

У цій системі неабияку «питому вагу» мають обрані композитором і втілені виконавцем фактурні програми, у яких організація засобів «композиторського центру» невіддільна від засобів «виконавського центру» і становить цілісний «образ звучання», оснований на «образі Всесвіту». Виникає явище, яке характеризується поняттям «експресивно-психологічний стиль» (Клин, 1985, с. 251), яскраві прояви якого спостерігаємо у фортепіанному доробку Б. Лятошинського. У творчості цього класика української музики Новітнього часу відображено атмосферу «зламу часів», прагнення «відтворити за допомогою індивідуально-стильових засобів та художньо-акустичних можливостей музичних інструментів концепцію звукового образу світу» (Рябуха, 2015, с. 27), керуючись при цьому логікою «національного музичного світовідчуття» (Козаренко, 2000, с. 191).

Г. Павлій, характеризуючи інтровертно-екстравертну природу музичного мислення, виокремлює його «координатну (вертикально-горизонтальну) спрямованість», відображену в «гомофонії та поліфонії в їх стильових (а не просто фактурних) ознаках» (Павлій, 1988, с. 62–63). Стосовно фортепіанного стилю Б. Лятошинського ця думка особливо актуальна: адже фактурні програми його творів виходять за межі типології музичного викладу і репрезентують внутрішній психологічний стан автора в межах його світобачення.

Не заглиблюючись в аналіз особливостей стилю Б. Лятошинського, звернімося до зразків його відтворення в програмній фортепіанній музиці на прикладі трьох прелюдій ор. 38, поєднаних у цикл під загальною назвою «Шевченківська сюїта». П'єси циклу базуються на

фольклорному матеріалі зі збірки українських народних пісень. У Першій прелюдії в стилізованому варіанті використано пісню «Яром, хлопці, яром»; у другій — старовинну козацьку пісню «Ой піду я лугом». У Фінальній прелюдії представлено узагальнений фактурно-тематичний матеріал, що являє собою синтез типових зворотів української народнопісенної лексики.

Слід відзначити той факт, що цикл прелюдій створювався Б. Лятошинським майже одночасно з обробками українських народних пісень для голосу і фортепіано ор. 33 і ор. 39 (1934, 1937, 1941), де пісенний матеріал відтворювався на основі змішаних форм багатоголосся у фактурі, яка загалом, за Г. Ігнатченком (1987), є синтетичною і поєднує підголосковість з акордово-гармонічним складом, що виявляється через відповідні моделі фактурного розвитку, спрямовані від гомофонії до поліфонії пластів.

Сама назва прелюдій ор. 38 «Шевченківська сюїта» виникла у зв'язку з епіграфами з поезії Т. Шевченка, які передують кожній із них. Фактурні програми, представлені композитором, майже адекватно ілюструють узагальнений зміст епіграфів, оснований на прийомі поетичного паралелізму. У кожному віршованому уривку виокремлюються антитези, які в музиці стають єдиною фактурно-тематичною побудовою, основою на поєднанні контрастних елементів. Перша прелюдія містить такий епіграф:

Сонце заходить, гори чорніють / Пташечка  
тихне, поле німіє,  
Радіють люди, що одпочинуть, / А я дивлюся  
... серцем лину  
В темний садочок на Україну.

*Т. Г. Шевченко.*

Динаміку змісту вірша відображено Б. Лятошинським через відповідну до нього фактурну програму: спочатку пісенна мелодія звучить на тлі фігурацій акомпанементу із застосуванням органного пункту (момент споглядальної статичності); потім виклад динамізується за допомогою багатьох засобів сонатно-розробкового походження (мотивне дроблення, тональні «зсуви», загострення інтерваліки — тритони замість чистих кварт та квінт). Проте розробковість симфонічного зразка не відповідала би другій частині епіграфа, а тому в дію вступає принцип варіантності, що походить з народнопісенного джерела, але значною мірою модифікується (проведення пісенної теми на різних «поверхах» фактури, одночасне поєднання тематичних елементів, згрупованих до пластів).

Світла психологічна лірика Першої з прелюдій контрастує зі скорботно-патетичною се-

мантикою Другої, якій передує епіграф з поеми Т. Г. Шевченка:

Сумують помини без диму, / А за городами,  
за тином / Могили чорнії ростуть.

Зміст музики відтворюється, по-перше, у самому відборі вірша та народної теми (старовинна козацька пісня, представлена в напруженому зменшеному ладі з різним забарвленням шаблів на відстані); по-друге, у фактурній програмі, яка відрізняється значною роллю динамічних процесів, спрямованих зворотно — від експресії до тихого скорботно-просвітленого катарсису.

Фактурна програма Другої прелюдії складається з наступних фаз: 1) спільний показ теми і контртеми (функцію останньої виконує протискладення); 2) окремий показ напружено-скорботної контртеми; 3) репризне повернення основної теми (цього разу без протискладення); 4) поєднання в новому варіанті теми і контртеми з домінуванням останньої (кода). Це — тихе скорботне резюме, основним засобом втілення чого знову стає фактурна програма, у якій від попереднього багатоголосного викладу на гучній динаміці з дублюваннями голосів залишається двоголосся, представлене на спаді динаміки до *pp* контртемою, яка звучить у третій октаві, та басовим остинато на матеріалі основної теми (авторська ремарка *molto espressivo*).

Фінальна Прелюдія містить всі елементи, притаманні лірико-драматичному піанізму Б. Лятошинського. Вона постає як апофеоз, вершина розвитку двох попередніх частин циклу, що відображено в шевченківському епіграфі:

І на оновленій землі  
Врага не буде супостата  
І буде син, і буде мати,  
І будуть люди на землі. (Т. Г. Шевченко).

У фіналі сюїти Б. Лятошинський використовує фактурно-композиційний прийом, що вже траплявся раніше — поєднання теми і контртеми з розподілом їхніх функцій на фонове остинато (тема) та рельєф (контртема). Наразі виникає унікальна фактура з двох контрастних, але й внутрішньо споріднених компонентів, що репрезентує фортепіанний варіант поліфонії пластів як головної фактурної знахідки Б. Лятошинського-симфоніста.

Що стосується фактурної програми фінальної прелюдії, то вона є зразком відтворення композиційної ідеї формульного фактурного плану (термін Г. Ігнатченка (1983)). Цей різновид фактурної програми музичного твору має різноманітні стильові прояви і веде свою істо-

рію від старовинних варіаційних форм на *basso-ostinato* (пасакалія, чакона). Формульність у цьому різновиді фактурного викладу і розвитку завжди поєднується з варіаційністю. Виникає «...відчуття інерційності, котре долає репризні моменти і пов'язані з ними елементи статички» (Медушевський, 1996, с. 157). Продовжуючи цю думку, дослідник зазначає, що остинатні моменти утворюють «... ніби основу, ґрунт, базуючись на якому, наше сприйняття вільно і впевнено слідує за розвитком у інших сферах» (Медушевський, 1996, с. 157).

Б. Лятошинський у заключній прелюдії свого циклу враховує обидва означені моменти, створюючи напрочуд динамічну, цілісну композицію, фактурна програма якої розгортається «за висхідною». У початковому розділі тричастинної монотемної композиції фіналу процес оновлення в складових фактурної вертикалі засновується майже виключно на прямому повторі (авторська ремарка *Moderato con moto e sempre ben ritmico*). Остинатний фон тут представлено октавними унісонами басів, а його акордові варіанти з'являються лише з другого проведення фактурної формули і шляхом ущільнення вертикалі (дублювання голосів) досягають кульмінації на *ff*.

Далі слідує середній, лірико-просвітлений епізод, оснований на вертикальній перестановці компонентів вихідної фактурної формули (авторська ремарка *cantabile*). Протягом декількох тактів остинатний мотив переміщується до партії правої руки піаніста, а вся фактура стає прозорою, завдяки зміщенню вгору — аж до середини третьої октави (на динаміці *p*). Проте основна ідея фіналу — утвердження образу мрії про майбутнє, потребувала повернення до вихідного варіанта повторної формули, розвиток якого повинен досягти заключної генеральної кульмінації, що значенням перевищила б першу. Цей процес починається відразу після ліричної інтермедії і знаменується інтенсивним крещендуванням в обох сферах — власне гучнісній (авторська ремарка *cresc.poco a poco*) та фактурній (фактурне крещендо у вигляді накопичення звукової маси по вертикалі (Ігнатченко, 1983)).

Багатозвучна та гімнічна кода фіналу сприймається як завершення не лише заключної частини сюїти, але й як закономірний результат розвитку лірико-драматичної концепції всього циклу. Тут типові лексеми українського народного мелосу остаточно зливаються з фактурно-композиційними принципами стилю Б. Лятошинського, який драматизує фольклорні витоки, підкорюючи їх втіленню власній концептуальній ідеї.

Зазначені вище особливості фактури і форми «Шевченківської сюїти» відображено й через фактурну атрибутику — засоби виконавського центру, які композитор, в основному, виписує в тексті. Проте виконавці сюїти мають змогу використовувати варіативний потенціал (термін О. Котляревської (О.Котляревська, 1997)) цього твору в плані додавання до нього ознак свого індивідуального стилю, для чого необхідним є чітке усвідомлення фактурної, а через неї — ідейно-образної програми виконуваної музики.

**Висновки.** Окреслена проблематика відтворення фактурної програми музичного (фортепіанного) твору та її атрибутики є у сучасних умовах по-особливому затребуваною як у теоретичному, так і у практичному планах. Таким чином, на прикладі вищезазначеного зразка фортепіанного твору простежується необхідність здійснення аналізу фактурної програми виконавцем з метою виявлення закономірності та зумовленості процесу трансформації фактури, який відбувається у творі. Будь-який інтерпретатор має можливість як симульованого, так і поглибленого прочитання усіх знаків графічного запису фактури. Процес такого прочитання створює необхідні умови для застосування механізмів «злиття» ідеї автора та її трактування кожним окремим виконавцем.

Зумовленість такого єднання потребує від інтерпретатора широкого спектра теоретичних знань та професійних навичок, що допомагають здійснити комплексний підхід до інструментального відображення графічного запису фактури. Визначення засобів піаністичної реалізації фактурних змін та їхньої атрибутики, адекватних ідейно-художньому змісту твору, який виконується, відбувається з моментів: первинного бачення особливостей графіки запису нотного тексту, обов'язкового правильного тлумачення авторських та редакторських ремарок, термінологічних позначень тощо та потребує аналітичного осмислення цих засобів фактурного втілення тим чи іншим інтерпретатором.

Застосування поняття «фактурна програма» фортепіанного твору актуальне з двох причин: по-перше, вона відображує той аспект програмності, який завжди наявний у музиці, але фігурує в різних проявах; по-друге, саме фактура в її тісному зв'язку з жанром та стилем твору є відображенням різних аспектів творчого та змістовного задуму автора, а також виконавця-інтерпретатора, який втілює цей задум в акті відтворення фактури твору, відіграючи роль співавтора художнього творіння.

У розпорядженні інтерпретатора, окрім композиторського нотного тексту, немало засобів виконавського центру — динаміка, артикуляція, агогіка, особливість звукодобування та звуковедення (цей комплекс забезпечення фактурного відтворення потребує подальшого окремого висвітлення). Загалом ці засоби є атрибутами фактури, а тому вважаються складовими фактурних програм музичних творів, що є доволі складним процесом «дифузії» суто індивідуального трактування певного тексту виконавцем (виконавська складова) та константних (стабільних) ознак стилю та жанру, окреслених певним автором (композиторська складова).

У цій статті зазначена вище проблематика процесу прочитання, «розшифрування» та практичного відтворення фактурної програми твору, досліджена на прикладі «Шевченківської сюїти» Б. Лятошинського. Композитор, розкриваючи зміст епіграфів великого Кобзаря засобами музичного мовлення\письма, створює напролюд динамічну композицію наскрізного типу, у якій чітко відчутні прояви його симфонічного методу. Важливим показником цього є саме фактурні програми частин, оснований на відтворенні як власне народних українських тем-мелодій, так і того комплексу інтонацій та форм викладу, що мають свої витоки з народно-пісенної спадщини.

Доведено, що три Прелюдії циклу відрізняються, насамперед, фактурними програмами, адекватне відтворення яких дозволяє виконавцям донести до слухачів композиторську думку, висвітлити ті її нюанси, які не набули прямого відображення у нотному тексті.

**Перспективи подальших досліджень.** Висвітлені в цій статті питання, а також зразки їхнього вирішення на конкретному музичному матеріалі можуть бути основою масштабнішої праці щодо ролі фактури у створенні програмних концепцій у музиці різних жанрів та стилів. Термінологічний апарат, застосований у дослідженні, а також список використаних джерел надасть змоги розглядати фактуру та її виконавську атрибутику в будь-якому фортепіанному творі, що становить найважливішу перспективу у вивченні заявленої проблематики.

#### Список посилань

- Денисенко, І. (2010). *Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля)* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства]. Харків.
- Игнатченко, Г. И. (1984). *О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов)* [Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения]. Киев.

- Игнатченко, Г. И. (1983). Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной вертикали). *Метод. рек. по курсам анализа муз. произведений, полифонии и гармонии для студентов*. Харьков.
- Игнатченко, Г. И. (1989). *Фактурный план произведения и его основные разновидности: метод. рек. для вузов*. Харьков.
- Игнатченко, Г. (1987). Про деякі моделі фактурного розвитку в сольних обробках українських народних пісень Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*, 22, 57–65, Київ.
- Касьяненко, Л. (2001). *Виконавська інтерпретація прелюдій Ф. Шопена* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства]. Київ.
- Кияновська, Л. (1987). До питання про сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство*, 22, 15–22. Київ.
- Клин, В. (1985). К проблеме изучения фортепианного наследия Б. Лятошинского. *О музыке*, 250–255. Киев.
- Клин, В. (1985). *О музыке*. Музична Україна. Киев.
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. НТШ. Львів.
- Котляревська, О. І. (1997). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства]. Київ.
- Медушевский, В. (1983). *Интонационно-фабульная природа музыкальной формы* [Автореф. дис. ... доктора искусствовед.]. Москва.
- Медушевский, В., Протопопов, Вл. (Ред.). (1996). Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке. *Вопросы музыкальной формы*, 1, 151–180. Москва.
- Москаленко, В. (2000). Художня функція фактури (до визначення поняття). *Науковий вісник нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*, 7, 56–65. Київ.
- Назайкинський, Е. В. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Музыка.
- Павлій, Г. (1988). Інтраверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення. *Українське музикознавство*, 23, 62–73. Музична Україна.
- Ражников, В. (1972). Исполнительство как творчество. *Советская музыка*, 2, 70–74. Москва.
- Рощина, Т. (1991). *Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования (на примере фортепианного творчества К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиаана)* [Автореф. дис. ... канд. искусствовед.]. Київ.
- Рябуха, Н. О. (2015). Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості). *Культура України*, 51, 26–40. Харків.
- Рябуха, Н. (2014). Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический курс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 71–84. Харків.
- Самохвалов, В. (1970). *Черты музыкального мышления Б. Лятошинского*. Музична Україна.
- Сікорська, Н. (2016). *Клавирна музика Бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично-інформованого виконавства* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства]. Київ.
- Скребкова-Филатова, М. (1985). *Фактура в музыке: художественные возможности. Структура, Функции*. Музыка.
- Сокол, А. (1977). *Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях С. Стравинского* [Автореф. дис. ... канд. искусствовед.]. Киев.
- Сокол, О. (1996). *Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки* [Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства]. Київ.
- Холовова, В. (1979). *Фактура: Очерк*. Музыка.
- Холопова, В. Н. (2000). *Музыка как вид искусства. Учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры*. Лань.
- Цурканенко, І. (1998). *Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства]. Київ.
- Шаповалова, Л. В. (1987). *О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости* [Авторф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения]. Киев.
- Школярченко, С. І. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства]. Харків.

#### References

- Denysenko, I. (2010). *Texture as a means of realization of program content in piano music (on the example of cycles of K. Debussy and M. Ravel)* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Ihnatchenko, H. I. (1984). *On dynamic processes in the musical texture (on the material of works by Ukrainian Soviet Composers)* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kyiv. [In Russian].
- Ihnatchenko, H. I. (1983). *Functional and phonic features of musical texture (texture vertical density). Methodological recommendations on the courses of analysis of musical works, polyphony and harmony for students*. Kharkiv. [In Russian].
- Ihnatchenko, H. I. (1989). *Textured plan of the work and its main varieties: methodological recommendations for higher educational institutions*. Kharkiv. [In Russian].
- Ihnatchenko, H. (1987). On some models of textural development in solo arrangements of Ukrainian folk songs by B. Liatoshytskyi. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 22, 57–65. Kyiv. [In Ukrainian].
- Kasianenko, L. (2001). Performing interpretation of F. Chopin's preludes. [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kyiv. [In Ukrainian].
- Kyianovska, L. (1987). On the question of perception of the program work, *Ukrainske muzykoznavstvo*, 22, 15–22. Kyiv. [In Ukrainian].

- Klin, V. (1985). On the problem of studying the piano heritage of B. Liatoshynskyi. *O muzyke*, 250–255. Kyiv. [In Russian].
- Klin, V. (1985). *About music*. Muzychna Ukraina. [In Russian].
- Kozarenko, O. (2000). *The phenomenon of the Ukrainian national musical language*. Naukove tovarystvo im. Shevchenka. [In Ukrainian].
- Kotliarevska, O. I. (1997). *Variable potential of a musical work: culturological aspect of interpretation* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kyiv. [In Ukrainian].
- Medushevskiy, V. (1983). *Intonation-fable nature of the musical form* [Extended abstract of a Thesis of Doctor of Arts]. Moscow. [In Russian].
- Medushevskiy, V., Protopopov, V. I. (Ed.). (1996). Dynamic possibilities of the variational principle in modern music. *Voprosy muzykal'noy formy*, 1, 151–180. Moscow. [In Russian].
- Moskalenko, V. (2000). Artistic function of the texture (to the definition). Scientific bulletin of P.I. Chaikovskiy National Music Academy, 7, 56–65. Kyiv. [In Ukrainian].
- Nazaikynskiy, E. V. (1982). *Logic of musical composition*. Muzyka. [In Russian].
- Pavlii, H. (1988). Introversion and extraversion as a typological pair of disparate musical thinking. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 23, 62–73. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Razhnykov, V. (1972). Performance as creativity. *Sovetskaia muzyka*, 2, 70–74. [In Russian].
- Roshchyna, T. (1991). *Performing decoding of the author 's concept of texture formation (on the example of piano works by K. Debussy, M. Ravel, O. Messian* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kyiv. [In Russian].
- Riabukha, N. O. (2015). Poetics of the sound image of the world of B. Liatoshynskyi (on the example of piano works). *Kultura Ukrainy*, 51, 26–40. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Riabukha, N. (2014). Sound image in performing art (etymological course). *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 40, 71–84. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Samokhvalov, V. (1970) *Features of B. Liatoshynskyi's musical thinking*. Muzychna Ukraina. [In Russian].
- Sikorska, N. (2016). *Baroque clavier music in the editions of the second half of the XIX century: formation of historically-informed performance* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kyiv. [In Ukrainian].
- Skrebkova-Filatova, M. (1985). *Texture in music: artistic possibilities. Structure. Functions*. Muzyka. [In Russian].
- Sokol, A. (1977). *Typology of simple, complex and synthetic texture in the works by S. Stravinsky* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kyiv. [In Russian].
- Sokol, O. (1996). *Stylistics of musical speech and terminological remarks* [Extended abstract of a Thesis of Doctor of Arts]. Kyiv. [In Ukrainian].
- Kholovova, V. (1979). *Texture: Essay*. Muzyka. [In Russian].
- Kholopova, V. N. (2000). Music as a form of art. *Educational manual for students of higher educational institutions of arts and culture*. Lan'. [In Russian].
- Tsurkanenko, I. (1998). *Principles of textural and polyphonic organization in modern Ukrainian piano music* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kyiv. [In Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (1987). *On the interaction of internal and external forms in the historical evolution of musical genre* [Extended abstract of a Thesis for obtaining the grade of a Candidate of Art History]. Kyiv. [In Russian].
- Shkoliarenko, S. I. (2017). *Artistic and stylistic functions of texture in concert pieces for piano and orchestra by F. Chopin* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kharkiv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 07.09.2021