

смотрены особенности исполнения Четвёртой сонаты И. С. Баха для чембало и скрипки, определены способы исполнения барочной сонаты и методы, используемые дуэтом Г. Гульд – И. Менухин.

Ключевые слова: скрипичная соната, интерпретация, исполнительский стиль.

Сидоренко О. Баховські сонати для чембало та скрипки у виконанні дуету Г. Гульд – І. Менухін: алгоритм «включення у час». Розглянуті особливості виконання Четвертої сонати І. С. Баха для чембало та скрипки, виявлені засоби виконання барочної сонати та методи, використані дуэтом Г. Гульд – І. Менухін.

Ключові слова: скрипкова соната, інтерпретація, виконавський стиль.

Sydorenko O. Sonatas for harpsichord and violin by J. S. Bach by duet G. Gould – Y. Menuhin: ability to «turn on in time». The features of the execution of the Fourth Sonata by J. S. Bach for harpsichord and violin, identified ways of execution of baroque sonatas and methods used in duet G. Gould – Y. Menuhin.

Key words: violin sonata, interpretation, performance style.

УДК 78.78 : 78.082

Інна Довжинець

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ ФОРТЕПІАННИХ ПЕРЕКЛАДЕНЬ БЕТХОВЕНСЬКИХ СИМФОНІЙ

Вже понад двісті років музика Л. Бетховена звучить на концертній естраді. Зазвичай, виконуються його оригінальні твори, проте симфонічні опуси композитора мають численні перекладення¹. Яке місце вони займають в музичній практиці? В контексті дослідження процесів, що відбуваються в сучасному концертному житті це питання

¹ Фортепіанні перекладення бетховенських симфоній в музичній практиці XVIII–XX століть проаналізовано в статті І. Г. Довжинець «Бетховенські симфонії у фортепіанних перекладеннях» (зб. наук. статей «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти» Харк. нац. ун-ту мистецтв імені І. П. Котляревського, Вип. 43).

є **актуальним**. Саме тому **метою** даної наукової розвідки є спроба виявити форми функціонування фортепіанних перекладень бетховенських симфоній у виконавському обігу сьогодення.

Відомо, що в добу класицизму жанр перекладення набув особливої популярності. Звичайною практикою було паралельне існування симфонічної версії твору та значної кількості його перекладень: спрощених та ускладнених, для різного камерно-інструментального складу, фортепіанного ансамблю або сольного виконання. Така множинність варіантів була обумовлена, з одного боку, комерційним інтересом (поширення традиції домашнього музикування активізувало попит на недорогі та нескладні інструментальні твори), з іншого – просвітницькими задачами (недоступність симфонічних концертів для значної частки шанувальників музичного мистецтва робила перекладення чи не єдиним способом знайомства з репертуарними новинками). Часто об'єктом уваги аранжувальників ставали й симфонічні опуси Л. Бетховена. Композитор також сам робив перекладення власних творів і дозволяв своїм учням і видавцям, з метою більшого поширення, перекладати деякі з них. Зокрема, у листі до Ф. Гофмейстера, стосовно свого септету ор. 20 (*Es-dur*), Л. Бетховен наголошував, що для більш частого його виконання можна було б перекласти партії трьох духових інструментів – фагота, кларнета і валторни для ще однієї скрипки, ще одного альту і ще однієї віолончелі. «Було б дуже славно, – писав композитор, – якщо б Ви, пане побратиме, поряд з виданням септету як такого, переклали б його і для флейти, скажімо, у виді квінтену...» [7, с. 131]. Тож, за життя Л. Бетховена було створено безліч перекладень його опусів, що широко використовувалися в побутовому музикуванні. Більшість із них врахована у відомому каталозі Г. Кінського – Г. Хальма, що містить майже всі прижиттєві перекладення творів композитора.

І після смерті німецького генія його симфонічна музика неодноразово піддавалася інструментальним трансформаціям. Серед них найбільш відомими є лістівські фортепіанні транскрипції всіх дев'яти симфоній Л. Бетховена для фортепіано соло². Ці «Фортепіанні пар-

² Всі транскрипції бетховенських симфоній Ф. Ліста вийшли у видавництві «*Breitkopf und Hertel*» у 1865 році.

титури» займають особливе місце у практиці виконавства, оскільки вперше жанр, первинно призначений для «домашнього вжитку» та використовуваний як допоміжний матеріал у навчальних цілях, отримав концертного статусу. Безумовно, значну роль у цьому відіграв новий підхід до фортепіано, як інструмента, що здатний відтворити всі барви, об'єм і міць симфонічного оркестру. Так, Ф. Ліст відзначав, що «існуючі до цього часу перекладення великих інструментальних... творів своєю убогістю та монотонністю яскраво свідчать про те, як мало піаністи вміли користуватися всіма засобами, які є у фортепіано...» [6, с. 9].

Свої «партитури» угорський майстер часто виконував у відкритих концертах. Зокрема, у відгуку на виступ піаніста в Петербурзі (1842), відомий російський музичний критик В. Стасов відзначав, що ніколи не чув такого виконання на фортепіано симфоній Л. Бетховена. «Враження від лістівської гри було рішуче прігнічуюче... – писав він. – У концерті (11 квітня) Ліст виконав усю другу половину «Пасторальної симфонії»... Згодом мені ще один тільки раз в житті довелося почути це скерцо і бурю в подібному ж виконанні: це коли Берліоз зіграв їх у Петербурзі, на оркестрі» [10, с. 578].

Водночас, лістівське трактування жанру як не механічного «підрядкового» тексту, а «втільнення художнього образу іншими музичними засобами» [5, с. 303] виявилось винятком в практиці перекладень. В більшості ж у музичному обігу XVIII–XX століть перекладення являли собою саме «буквальний» переклад і виконували функцію музичного посібника та засобу популяризації творів та їх авторів.

Слід зазначити, що надскладні лістівські «фортепіанні партитури», окрім репрезентації самим автором, виявилися практично недосяжними для багатьох його сучасників-віртуозів. Ш. Алькан, А. Гензельт, Ф. Калькбренер, П. Пабст, С. Тальберг та інші виконавці, які активно концертували в цей період, ніколи не включали в свої програми названих перекладень симфоній Л. Бетховена. Не зважаючи на виняткову популярність жанру транскрипції наприкінці XIX – на початку XX століття, лістівські «партитури» також залишалися поза увагою піаністів. Академічне ж виконавство другої половини сторіччя, з його прагненням до канонізації авторського тексту, майже зовсім витіснило транскрипції з концертного репертуару. Несподіваним у цьому кон-

тексті є прецедент виконання лістівських «партитур» піаністом, якого, як зазначав Г. Коган, «музика таких композиторів, як Шопен, Ліст, Рахманінов, не кажучи вже про твори чисто віртуозного... характеру..., зовсім не приваблюють» [4, с. 123]. У 1964 році запис П'ятої та Шостої (I частина) симфоній Л. Бетховена (в транскрипції Ф. Ліста) зробив Г. Гульд. Можливо, звернення до бетховенської симфонічної музики було обумовлене особливо прихильним ставленням піаніста до творчості німецького майстра. Відомо, що окрім творів Й. С. Баха, що складала основну частину гульдівського репертуару, інший важливий розділ у програмах піаніста займали опуси Л. Бетховена. Він зробив запис усіх концертів, багатьох сонат і трьох великих варіаційних циклів композитора³. Проте, запис симфонічного Л. Бетховена у транскрипції Ф. Ліста, в якому музикант «за роялем відтворив повнокровне звучання оркестру» [4, с. 126] чимало здивував шанувальників фортепіанного мистецтва. І хоча цей проект не знайшов подальшого продовження в творчості митця, Г. Гульд, безумовно, випередив свій час, надавши лістівським шедеврам нового музичного життя. Тільки через півстоліття по тому ідея озвучення «фортепіанних партитур» Ф. Ліста в концертному варіанті отримала нової реалізації.

У сучасному світі, коли у вільному доступі є майже вся існуюча музична література і прослухати оригінальні твори можна не тільки в концертному виконанні, а у відео та аудіо форматах, здавалося б що перекладення втратили свою актуальність. Проте і сьогодні симфонічна музика Л. Бетховена звучить у вигляді перекладень. Так, у сезоні 2012–2013 рр. на московському фестивалі «Арт-ноябрь» був представлений проект «Усі симфонії Бетховена в транскрипції для фортепіано Ф. Ліста». У цій унікальній за своєю грандіозністю програмі в рамках чотирьох концертів симфонії видатного німецького композитора прозвучали у виконанні відомих російських та зарубіжних піаністів⁴. Проект був спрямований на відтворення «вели-

³ Г. Гульд записав 32 Варіації на оригінальну тему *c-moll* (1966), Шість варіацій *F-dur*, ор. 34 (1970), П'ятнадцять варіацій (з фугою) ор. 35 (1970).

⁴ В концерті взяли участь: відомий петербурзький виконавець П. Лаул, переможець численних міжнародних конкурсів молодий віртуоз А. Гугнін, лауреат міжнародних конкурсів Ю. Фаворін, один із знаних сучасних транскрипторів В. Грязнов, переможець XIV міжнародного конкурсу імені П. І. Чайковського (2011) О. Чернов,

кого концертного стилю». Музиканти, майже через 175 років після репрезентації своїх транскрипцій Ф. Лістом, наче прийняли виклик великого угорського майстра і виконали всі симфонії Л. Бетховена на фортепіано в концертному варіанті⁵. Їх прочитання було відверто романтичним, яскравим, націленим на розкриття всіх оркестральних можливостей інструмента, що вражають і захоплюють. У відгуку на фестивальні концерти музичний критик В. Предлогов відзначав: «Безумовно, при виконанні симфоній на роялі втрачається різноманіття оркестрових барв, зникають деталі інструментування, страждає багатшаровість фактури, в значній мірі втрачаються поліфонічні можливості. Зате з'являються нові якості, такі як єдність волі, гранична концентрація ключових композиторських намірів, загострення гармонійного колориту та недосяжна для оркестру гнучкість... Текст лістівських транскрипцій музиканти, якщо перефразувати відомий вислів, сприйняли аж ніяк не як догму, а як керівництво до дії, не зупиняючись перед внесенням змін і доповнень із збереженням, зрозуміло, загальної лінії лістівського задуму. Втім,... якби великий Ліст був знайомий з сучасними роялями, він визнав би безумовну адекватність подібних рішень. У цілому ж усі виконавці слідували лістівській канві, і ніякі дрібні вдосконалення фактури з поправкою на можливості роялів ХХ–ХХІ століття не можуть цього факту скасувати» [8].

Зовсім інший «Л. Бетховен у перекладеннях» був представлений на одному з вечорів ХХІ міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» (02.10.2014). В концерті, поряд з оригінальними чотириручними фортепіанними творами⁶, у виконанні викладачів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, прозвучали перекладення музики Л. Бетховена для ансамб-

американський піаніст К. Тейлор та французький фортепіанний дует у складі Ж.-Ф. Ейсера та О. Філонової.

⁵ Всі концерти пройшли у камерній залі Московського міжнародного будинку музики.

⁶ В концерті прозвучали оригінальні твори Л. Бетховена: Німецькі марші (*C-dur*; *Es-dur*; *D-dur* ор. 45) та Вісім варіацій на тему графа Вальдштейна (*C-dur*) у виконанні Н. Руденко – С. Корепанова; Пісня і шість варіацій на текст Й. Гете «*Ich denke dein*» (*D-dur*), присвячені Терезі та Жозефіні Брунsvік, в інтерпретації К. Тимофєєвої – Г. Сагалової.

левого складу. В «дуетному клавiрабенді» були репрезентовані перекладення: увертюри «Коріолан» (Т. Сiрятьська – Ю Попов), чотирьох частин із відомого бетховенського септету (*Es-dur* op. 20, К. Підпорінова – І. Сухленко) та струнного квартету (*F-dur* op. 18 № 1, К. Тимофєєва – Д. Тренiчев). Як зазначає учасниця концерту Ірина Сухленко, метою заходу була не тільки репрезентація маловідомих і рідко виконуваних опусів композитора, але й відтворення самого «духу бетховенської епохи». І хоча захід відбувався на великій концертній сцені, авторам проекту вдалося відтворити атмосферу невимушеного домашнього музикування, довірливого тону спілкування зі слухачем.

Паралельно з харківськими музикантами, «Всесвіт Бетховена» у перекладеннях його симфонічних творів був представлений і на сумській філармонічній сцені (11.12.2014). Авторами проекту став дует «Два роялі» у складі піаністок Олени Антонєць і Людмили Скриннік. Цей ансамбль є знаним і любимим сумчанами. Створений понад десять років тому, він знайшов свого слухача, і сьогодні шанувальники класичного мистецтва з нетерпінням очікують кожної зустрічі з колективом. Визначною характеристикою дуету є не тільки досконала фортепіанна майстерність, бездоганне ансамблеве чуття, але й творчий підхід до відбору програм, неповторність «фабули» кожного мистецького заходу. Оскільки концерти «Двох роялів», як правило, є прем'єрними і їх програми майже ніколи не повторюються, кожний виступ ансамблю зберігає деяку інтригу і є музичним відкриттям для слухача. Не виключенням став і новий проект, у якому піаністки зробили спробу представити симфонічну музику Л. Бетховена як певну модель авторського універсуму.

Розмірковуючи про моделюючу функцію музики, М. Арановський відзначає, що зазначена функція притаманна мистецтву в цілому. «При цьому процес моделювання супроводжується різким стисненням інформації» [1, с. 147]. У відтворенні основних, визначальних властивостей об'єкта зазвичай відсікається все найменш суттєве та важливе. Тому, щоб досягнути як улаштований і функціонує бетховенський Всесвіт, не обов'язково репрезентувати всю творчість митця. Грунтуючись на «найбільш показових творах» можна вибудувати певну модель композиторського «я». Саме такий шлях і обрали виконавиці.

Для створення своєї моделі вони зосередилися не на фортепіанній, а на ключовій для композитора сфері – симфонічній музиці. З частин різних симфонічних опусів вони утворили цільну композицію, що була подана без будь-яких коментарів у режимі *non stop*. Організація сценічного простору: розміщення інструментів навпроти один одного, сприяла певній діалогічності висловлювання. Предметом спілкування роялів став Л. Бетховен.

Космос Л. Бетховена – світ, упорядкований композитором, є альтернативою хаосу, та крізь призму бетховенського космосу цей хаос може бути впорядкованим. Така концепція, за висловом самих виконавців, стала основою їх творчого задуму. Відповідно до неї добирався й музичний матеріал. Ґрунтуючись на тому, що модель універсуму, певним чином, представляє собою сонатно-симфонічний цикл, саме ця форма була обрана базовою у втіленні ідеї відповідно до структурно-семантичного інваріанту класичної симфонії⁷.

Умовна Перша частина композиції («Людина діюча») зайняла усе перше відділення концерту. Героїчне начало в ній отримало представлення *Allegro con brio* з Третьої симфонії (як процес дії) та увертюрами «Еґмонт» та «Коріолан» (портрети героїв). *Allegretto* з Сьомої симфонії, що прозвучало між увертюрами, відіграло роль невеликого інтермеццо (люфту) між «історіями» героїчних персонажів. Слід зазначити, що включення в образну сферу частини літературних героїв Й. Гете і В. Шекспіра певним чином приєднало і самих авторів до бетховенського універсуму. Два генії, творчість яких вважається основою західного літературного канону: драматичне – шекспірівське, савовіддане, високе – гетівське, були духовно споріднені композитору. Масштаб їх особистостей, безумовно співрозмірний бетховенському, і присутність у створюваній моделі сприймається цілком природно.

Якщо звернути увагу на темповий профіль цієї частини композиції, виявимо, що всі її компоненти, відповідно до сонатного *Allegro*, мають швидкі темпи: *Allegro con brio* – (*Allegro* – *Allegretto*) – *Allegro*

⁷ За М. Г. Арановським, семантичні функції частин класичного сонатно-симфонічного циклу відбивають чотири іпостасі людського буття: *Homo agens* (людина діюча), *Homo meditans* (людина розмірковуюча), *Homo ludens* (людина граюча) та *Homo communis* (людина суспільна) [2, с. 286].

con brio, і, за законами форми, вибудовуються у послідовність розділів: експозиція – розробка – реприза.

Друге відділення концерту об'єднало останні три частини сонатно-симфонічної форми.

Повільну Другу частину композиції («Людина, яка переживає, розмірковує, рефлексує») склали похоронний марш із Третьої симфонії (*Adagio assai*) та подвійні варіації з П'ятої (*Andante con moto*) симфонії. Початок дійства – це загибель героя. Все завмирає у безвиході та заціпенінні. Поступово людина знаходить у собі сили і виривається з цього стану.

Третя і Четверта частини – ствердження життя («Людина граюча», «Людина суспільна»). У виборі музичного матеріалу тут виконавиці вже не експериментують із різними творами. Вони зупиняють свій вибір на скерцо і фіналі П'ятої симфонії. Проте, таке закінчення залишило б створювану модель незавершеною, тому наприкінці концерту, як постскрипtum-епілог, прозвучала «Ода до радості» з Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, стверджуючи, що божественне начало, божественна радість є сутністю людського існування⁸: «Радуйтеся, праведні... Завжди радуйтеся» [3, с. 547, 1297].

Узагальнюючи міркування про бетховенський Всесвіт сумських музикантів, відзначимо, що музичним фундаментом їх концепції виявилася П'ята симфонія митця. В концерті були виконані Друга, Третя та Четверта її частини. Щоб відійти від «самого відомого», піаністки виключили Першу частину цієї симфонії (за іншими трьома частинами вона була «незримо присутня») і розширили форму за рахунок I частини «Героїчної», увертюри «Егмонт» та «Коріолан» і траурного маршу з Сьомої симфонії⁹. Водночас, можливо виходячи з сучасного соціального контексту, ансамблістки вилучили зі своєї моделі світлі та пасторальні бетховенські образи, зацентрувавши увагу на житті

⁸ Зазначимо, що в Біблії слово «щастя» зустрічається тільки один раз (Діяння 26:2). Його епітетом у текстах Священного Писання є слово «блаженство», яке відбиває найвищу форму щастя. Водночас слово «радість» у біблійських текстах зустрічається більше як 200 разів.

⁹ Перша та Друга частини «Героїчної», Друга частина П'ятої симфонії прозвучали в перекладенні Отто Зінгера. Друга частина Сьомої симфонії – Ернста Наумана. Увертюри «Егмонт» та «Коріолан» – Хермана Бехна.

ідеї, як основоположній у Всесвіті митця («Людина діюча» склала половину бетховенського універсуму).

Маючи в своєму арсеналі багату бетховенську фортепіанну спадщину, для створення своєї моделі піаністки звернулися до перекладень симфонічної музики митця. Це пояснюється тим, що в процесі моделювання головною є сама ідея, а не засоби її відтворення. В цьому випадку симфонічні опуси можуть бути представлені перекладеннями, оскільки, як зазначає сучасний естонський музикант А. Пярт, справжня сутність музики «полягає у висоті звуку, а не у тембрових можливостях інструментів... в певних ситуаціях тембри різних інструментів можуть таїти у собі елемент, що збиває з пантелику» [9, с. 56]. Саме це і є визначальним. Зосередженість на ідеї дозволяє втілювати її «на інструментах, які є в наявності» [9, с. 56]. Виключивши оркестр та інших посередників, виконавиці залишилися «тет-а-тет» з композитором та його Всесвітом.

Водночас, задля досягнення справжньої симфонічної барвистості, тембрального різноманіття та звукової насиченості, з численних версій фортепіанних перекладень (для інструмента соло, фортепіано в чотири руки) піаністки віддали перевагу дуету у два роаялі. Саме такий варіант поєднання інструментів, кожний з яких «містить в собі об'єм всього оркестру» [6, с. 8], надав можливості виконавицям відтворити дійсно оркестрове звучання.

Музиканти обрали світоглядну стратегію моделювання, коли вся спадщина Л. Бетховена виявилася матеріалом для створення певної конструкції. В їх концепції Всесвіт композитора є незамкненим, кожна його частина відкрита у нескінченність. Така модель дозволяє заново відкрити Бетховена. Не підпорядкувати його собі, а через музику композитора усвідомити свій шлях до вершини.

Отже, у музичній практиці XVIII–XXI століть перекладення бетховенських симфоній отримували різні форми призначення: від суто «утилітарного» використання в аматорському музикуванні та навчальних цілях до яскраво концертних перетворень. І сьогодні їх потенціал розкривається у різних виконавських підходах до прочитання цих творів. В репертуарі сучасних піаністів перекладення бетховенських симфоній функціонують у вигляді надскладних романтичних транскрипцій, класичних чотириручних ансамблевих форм, що ре-

конструюють традиції старовинного домашнього музикування. Також вони є матеріалом для моделювання нових художніх концепцій творчості митця. Кожний виконавець шукає свій шлях до Л. Бетховена і разом з ними ми, щоразу по-новому, відкриваємо й осмислюємо музику великого німецького генія.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Г. *К вопросу о моделирующей функции музыки: музыка и время* : [сб. ст.] / М. Г. Арановский // *Музыка как форма интеллектуальной деятельности* / ред.-сост. М. Г. Арановский. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — С. 142–156.
2. Арановский М. Г. *Симфонические искания* / М. Г. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 286 с.
3. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. — М. : Изд. Московской патриархии, 1993. — 1372 с.
4. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. *Современные пианисты: биографические очерки* / Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек. — М. : Сов. композитор, 1985. — 472 с.
5. Мильштейн Я. И. *Лист* / Я. И. Мильштейн. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1970. — Т. 1. — 864 с.
6. Мильштейн Я. И. *Лист* / Я. И. Мильштейн. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1971. — Т. 2. — 600 с.
7. *Письма Бетховена. 1787–1811* / сост. Н. Л. Фишман. — М. : Музыка, 1970. — 576 с.
8. Предлогов В. *Три взгляда на листовские транскрипции* [Электронный ресурс] / В. Предлогов // *Belcanto.ru* : интернет-портал. — Режим доступа : <http://www.belcanto.ru/12111702.html>.
9. Пярт А. *Беседы, исследования, размышления* / А. Пярт. — К. : Дух и Литера, 2014. — 218 с.
10. Стасов В. В. *Лист, Шуман и Берлиоз в России* / В. В. Стасов // *Избранные сочинения* : в 3 т. — М. : Искусство, 1952. — Т. 3 : Живопись, скульптура, музыка. — 888 с.

Довжинець І. Г. Концертне життя фортепіанних перекладень бетховенських симфоній. В статті виявлено роль і місце фортепіанних перекладень бетховенських симфоній в музичній практиці XVIII–XX століть.

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