

УДК 7.071.1:786.2(477)“19/20”

Черная Е. Б.

Харьковский национальный университет
искусств имени И. П. Котляревского

«ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ ФОРТЕПИАНО» В АВТОРСКОМ СТИЛЕ А. КАРАМАНОВА

Черная Е. Б. «Звуковой образ фортепиано», в авторском стиле А. Караманова. Исследователи фортепианного искусства отмечают, что на творческие решения композиторов и исполнителей оказывает существенное влияние «звуковой образ инструмента». Музыкальное мышление всегда предмечивается в реально-звуковой форме, а поэтому «образ инструмента», за которым сочиняется произведение, неизбежно входит в состав художественного результата — окончательной фиксации сочинения в нотном тексте. А. Караманов по роду своего мышления, будучи в первую очередь музыкальным философом-симфонистом, относится к плеяде композиторов-пианистов (все его симфонии прозвучали впервые в авторском фортепианном исполнении; он был и первым исполнителем фортепианных партий своих концертов). Как пианист-виртуоз (он получил фортепианное образование в Московской консерватории), А. Караманов претворяет «образ инструмента» в многообразии присущих ему качеств оркестровости в сочетании с традицией «поющего фортепиано» отечественной школы. Фортепианный стиль А. Караманова идет от исполнительства: в области «инструментального осуществления» (А. Корто) композитор-пианист руководствуется синтезом двух моделей фортепианной игры: иллюзорно-педальной и реально-беспедальной (Л. Гаккель).

Ключевые слова: звуковой образ инструмента, авторский стиль, А. Караманов, музыкальное мышление, фортепианное искусство.

Чорна Є. Б. «Звуковий образ фортепіано» в авторському стилі А. Караманова. Дослідники фортепіанного мистецтва зазначають, що на творчі рішення композиторів і виконавців має суттєвий вплив «звуковий образ інструмента». Музичне мислення завжди предмечується в реально-звуковій формі, а тому «образ інструмента», за яким створюється твір, неминуче входить до складу художнього результату — остаточної фіксації твору в нотному тексті. А. Караманов за родом свого мислення, будучи в першу чергу музичним філософом-симфоністом, належить до плеяди композиторів-піаністів (усі його симфонії прозвучали вперше в

авторському фортепіанному виконанні; він був і першим виконавцем фортепіанних партій своїх концертів). Як піаніст-виртуоз (отримав фортепіанну освіту в Московській консерваторії) А. Караманов втілює «образ інструмента» в різноманітні властивих йому якостей оркестровості в поєднанні з традицією «співочого фортепіано» вітчизняної школи. Фортепіанний стиль А. Караманова йде від виконавства: в області «інструментального здійснення» (А. Корто) композитор-піаніст керується синтезом двох моделей фортепіанної гри: ілюзорно-педальної і реально-беспедальної (Л. Гаккель).

Ключові слова: звуковий образ інструмента, авторський стиль, А. Караманов, музичне мислення, фортепіанне мистецтво.

Chernaya E. “Sounding form of piano” in A. Karamanov’s authorial style. Background. In the latest years the attention of musicologists is paid by problematics connected with “the sounding form of an instrument”, its influence on a composer’s concept of musical work and the following performer implementation. It is proved that the specifics of musical instrument which a composer plays, has an essential influence at a composer’s mind. Especially if it is referred to composers-pianists, who is A. Karamanov.

Objectives. The aim of research is to point out certain stages of musical culture developing, texture potential of piano, specifics of piano texture and the nature of A. Karamanov’s piano mentality and style of playing.

Methods. A. Karamanov, as the majority of composers-pianists, “thinks a piano”, uses this instrument as well all-sufficient, having the purposeful genre destination, as well purposed for sketchy development of symphonic concepts (all the A. Karamanov’s symphonies were created and were performed for the first time by him in piano variant). The musical mind of A. Karamanov is always subjectified in a real-sounding form, that is why “the figure of the instrument” standing behind a work, is entering unavoidably to the structure of artistic result which is the final fixation of composition in note text. The organology of piano as an instrument which has a quite ancient history, flows out of the needs of esthetic demand-offer, which appeared at the certain stages of musical culture developing. The texture potential of piano is realized in the two basic musical-stylish aspects: the piano in its own and the orchestral one. However, the orchestral treatment of piano is conventional to a large extent, which is proved by the practice of transcriptions-offers of orchestral texture to the piano. The specifics of piano texture is mentioned by the specific character of playing modus which is peculiar to pianist-performer’s mind. The piano style as the one of aspective instrumental styles is differed by transformation of playing quality which is related to the discovering of performer’s virtuous opportunities through innate specific piano-playing tendencies which are innate in composer’s text.

The improvisational freedom of piano texture “creating” for A. Karamanov, the composer who had the especial hearing and musical mind, superevences from this exact feature which is peculiar to pianists-virtuosos of a high class. The texture-phonetic face of piano in the composer’s creativity who knew well the grounds of pianism as performing system which is based on the phenomenon of “hearing hand” is differed not only

Рецензент статті: Сухленко І.Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. аспірантури, асистентури-стажування, докторантури, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

by "convenience" for performing but also by specific qualities connected with positional playing in the parties of right and left hand of a pianist. Fracture forms which are in the note text of piano work, are the result of a composer's motor-acoustic activity, who created the mentioned work on the ground of individual interpreting by it "figure" of the instrument.

The nature of Karamanov's piano mentality could be mentioned by the term "controlled improvisation" which G. Barrake can apply in relation to piano writing style and performing of C. Debussy. Improvisation as the principle of simultaneous creating-performing of music always combines "control" and "freedom". In the number of the necessary elements of "control" for pianist-improvisator and pianist-composer who "processed" the improvised sound text in the form of the written note one, is one of the fundamental principles of piano playing — the position of two "hands-parties", their correlation in the playing process and the reflection in note-texture variant of the text. The unity of composer-improvised and itself performing partials of piano playing art and writing, where the both principles (instrument and musician) are integral in terms of artistic result is peculiar to A. Karamanov.

Results. The results of the research support the idea that for A. Karamanov who gravitates to the genre clarity coupled with improvisational freedom, the piano texture is initial genetic birth environment and development of musical thoughts, their exposition and transformation in the process of crystallization-establishing of the integral form of work. In the field of piano writing the composer keeps multi-attribute style orientation which leads to some "form of the instrument", — *illusive-pedal, real-unpedal, impulsive-noising, "singing"* etc (L. Hakkel's classification). The typical texture-harmonic formulas which is related to solo concert genres prevails in A. Karamanov's style of writing.

Concert dialogism and improvisational nature of A. Karamanov's piano texture are the typical features of piano "instrumental implementation" which appears to different extents in solo and piano-orchestral music. The general "pianism" which is understood by performing "utility", the practicability of texture-harmonic complex of A. Karamanov's piano writing, does not exclude the using of unordinary playing methods which are practiced by the author as a pianist himself.

Conclusion. The piano style of A. Karamanov comes from performing: in the field of "instrumental implementing" (A. Corto) the composer-pianist follows the synthesis of two models of piano playing — *illusive-pedal and real-unpedal* (L. Hakkel).

Keywords: *sounding form of instrument, authorial style, A. Karamanov, musical thinking, piano art.*

Постановка проблеми. В последние годы внимание музыковедов привлекает проблематика, связанная со «звуковым образом инструмента», его влиянием на композиторскую концепцию музыкального произведения и последующее исполнительское воплощение. Исходя из этого, как нам представляется, можно говорить о том, что на мышление композитора оказывает существенное влияние специфика музыкального инструмента, которым он владеет. Особенно если речь идет о пианистах-композиторах: Ф. Листе, Ф. Шопене, С. Рах-

манинове и А. Караманове, чье детское увлечение фортепиано определило не только жизненную судьбу, но и жанровую палитру творчества. Однако такой важный аспект авторского стиля А. Караманова пока не становился предметом изучения, что определяет **актуальность и цель нашей работы.**

Анализ последних исследований и публикаций. Впервые термин «звучащий образ» был применен американским композитором и пианистом А. Коплендом. После этого понятие «образа инструмента» активно разрабатывается, особенно в исследованиях, посвященных фортепианному искусству. В частности, И. Сухленко справедливо указывает, что «...слуховые представления исполнителя-инструменталиста априори сориентированы на его инструмент, можно утверждать, что "звучащий образ" инструмента является обязательной составляющей интонационной модели» [13: 228]. Также следует упомянуть интересную классификацию «звуковых образов фортепиано», предложенную Л. Гаккелем.

Изложение основного материала исследования. В области языковых средств стиль А. Караманова целесообразно рассмотреть по методике, предложенной А. Корто по отношению к фортепианным стилям К. Дебюсси и М. Равеля. Методика А. Корто включает следующие пункты: 1) характер музыкального языка; 2) инструментальное осуществление; 3) тематический выбор; 4) испытанные влияния [4: 153].

По отношению к целостному стилю автора, в данном случае А. Караманова, важная из этих категорий — «язык». «Тематический выбор» и «испытанные влияния» — категории общестилевого, контекстного, социо-коммуникативного значения, определяющие авторское отношение к «текстам культуры» — как современной тому или иному художнику, так и взятой в определенной ретроспективе.

«Инструментальное осуществление» предполагает характер отношения языковых средств, применяемых композитором к тому или иному виду инструментального стиля: фортепианному, скрипичному и т. д. Для А. Караманова как композитора-пианиста (он сам был первым исполнителем своих фортепианных произведений) инструментом ведущего стилового вида является фортепиано.

Как и большинство композиторов-пианистов, А. Караманов «мыслит фортепиано», используя этот инструмент и как самодостаточный, имеющий целевое жанровое предназначение (жанры фортепианной музыки), и как предназначенный для эскизной разработки симфонических концепций (все симфонии А. Караманова создавались и впервые исполнялись им самим в клавирном варианте). Музыкальное мышление А. Караманова всегда опредмечивается в реально-звуковой форме, а поэтому «образ инструмента», за которым сочиняется произведение, неизбежно входит в состав художественного результата — окончательной фиксации сочинения в нотном тексте.

Органология фортепиано как инструмента, имеющего достаточно давнюю историю, вытекает из потребностей эстетического спроса-предложения, возникавших на определенных этапах развития музыкальной культуры. По словам К. Мартинсена, «...должен был быть найден инструмент, который объединил бы то, что по природе исполняется несколькими голосами, инструментами — таков смысл вековой борьбы за создание современного фортепиано» [9: 188]. Многоголосная палитра звучания на фортепиано сосредоточена в руках одного исполнителя, который может полностью сосредоточиться на своих художественных задачах по созданию-исполнению произведения. Одной из особенностей фортепианной органологии при этом является то, что «фортепиано в своем звучании почти не зависит от особенностей физической организации играющего» [11: 82].

Отмечая этот факт, Е. Назайкинский далее характеризует систему «исполнитель — инструмент» следующим образом: «Пианист со своей габитуальной конституцией стоит как бы по другую сторону непроницаемого акустического занавеса. Но тем более важным оказывается таинство одухотворения инструмента, совершающееся на более высоком, собственно музыкальном уровне — уровне ритмического и громкостно-тембрового интонирования» [там же].

Не менее важен и объем фактурных возможностей фортепиано, по поводу которого Л. Касьяненко отмечает, что оно «...обладает едва ли не самыми большими возможностями для бесконечно разнообразного выражения музыкальной мысли средствами фактуры» [3: 26–27]. Фактурный потенциал фортепиано реализуется в двух основных музыкально-стилевых аспектах. Первый из них — оркестровая трактовка инструмента, по поводу которой Ф. Лист говорил: «В диапазоне семи октав фортепиано содержит объем целого оркестра, и десяти пальцев человека достаточно для воспроизведения гармоний, которые смогут быть переданы только соединением сотен музыкантов в оркестре» [цит. по: 12: 223].

Однако у оркестровой и фортепианной фактур, при всем их сходстве, о котором говорит Ф. Лист, совершенно разная специфика. Это связано, в первую очередь, с тембрами, а также со способами игры: в оркестре тембры реальны, они выступают в непосредственно воспринимаемом «телесном» выражении, а на фортепиано тембры условны и лишь моделируются (могут моделироваться) за счет регистровых, динамических и артикуляционных средств. Способ исполнения ансамблевой и оркестровой музыки отличается полисоставностью (несколько или много участников), в то время как на фортепиано многосоставная («многоэтажная») фактура находится в руках одного исполнителя. Поэтому оркестровая трактовка фортепиано — понятие во многом условное, что

доказывается практикой транскрипций-переложений оркестровой фактуры на клавиры. Здесь необходима соответствующая адаптация, отраженная и в творчестве выдающегося мастера фортепианных транскрипций — Ф. Листа. Пример транскрипций для фортепиано доказывает, что в области инструментального осуществления фортепианное изложение имеет свою коренную специфику, претворяемую композиторами-пианистами индивидуально, но с обязательным учетом возможностей исполнительского аппарата музыканта. Это — второй, специфически фортепианный параметр фактуры, претворяемый в свойствах письма для инструмента композитором, хорошо знающим инструмент как исполнитель.

Специфика фортепианной фактуры, вбирающей в себя качество оркестрового многоголосия, определяется особым характером игрового модуля, свойственного мышлению исполнителя-пианиста. Фортепианный стиль как один из видовых инструментальных стилей отличается претворением игрового качества, направленного к раскрытию виртуозных возможностей исполнителя через заложенные в композиторском тексте специфические фортепианно-игровые интенции.

Неслучайно Р. Шуман — композитор-пианист, хорошо осознававший единство модуса игры в его композиторско-исполнительском воплощении, — вкладывает в уста Эвзебия знаменательную фразу: «Слово “играть” — очень хорошее, так как игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не играет с инструментом, тот не играет на нем» [14: 83]. В форме афоризма Р. Шуман формулирует интерпретационную природу как композиторского, так и исполнительского творчества, ориентированного на инструмент. «Игра инструментом» как воссоздание оттенков его «памяти» и «образа» в равной степени важна для обоих, но исполнительский стиль («игра на инструменте») базируется на композиторском видении его «образа», через который раскрывается «окно» в мир музыки.

Отсюда и название фортепианного цикла-сборника для детей А. Караманова «Окно в музыку», где через обе составляющие «игры» — композиторскую и исполнительскую — раскрывается смысл фортепианно претворяемой музыкальной жанровости, образно-стилистической характерности, звукового колорита, свойственных широко понимаемой «игре» на этом инструменте, который стал воплощением музыки в индивидуальном, но комплексном, квазиоркестровом ее многоголосном выражении.

Музыкальное мышление исполнителя-пианиста отличается особым качеством слухового осознания, определяемым С. Мальцевым как «слышащая рука» [8: 11]. Импровизационная свобода «творения» фортепианной фактуры для А. Караманова — композитора, обладавшего исключительным слу-

хом и музыкальной памятью, — вытекает именно из этого качества, присущего пианистам-виртуозам высокого класса. Еще в искусстве барокко, в той его области, которая связана с исполнительством, прежде всего, импровизационным, «...идеи теоретического знания переплетаются с верой в могущество труда, рассудок объединяется с рукой» [6: 149]. Констатируя этот момент, М. Лобанова далее приводит известное свидетельство одного из современников о баховском искусстве игры на клавире: «Когда единожды кто-то стал изливаться в похвалах его (Баха) необычайному искусству игры на клавире, он сказал совершенно спокойно: “В сем ничего удивительного нет, нужно только своевременно попадать на соответствующие клавиши, тогда инструмент играет сам по себе”» [6: 149].

Феномен «слышащей руки» пианиста выступает в качестве предвосхищающей функциональной системы, основанной на явлении, определяемом в психологии термином «антиципация». Объясняя смысл антиципации, психологи Б. Ломов и Е. Сурков связывают ее с процессами мышления, которое «...прежде всего предвидение. Антиципация, базирующаяся на “забегающей” вперед работе мозга, представляет собой проявление познавательной активности субъекта, позволяющей в ответ на стимулы, действующие только в настоящем, предугадывать или предвосхищать еще не наступившее событие, используя накопленный в прошлом опыт, и быть готовым к встрече с ними» [7: 11].

Фактурно-фонический облик фортепиано в творчестве композитора, хорошо знающего основы пианизма как исполнительской системы, основанной на феномене «слышащей руки», отличается не только «удобством» для исполнения, но и особыми качествами, связанными с позиционной игрой в партиях правой и левой рук пианиста. Фактурные формулы, содержащиеся в нотном тексте произведения для фортепиано, являются результатом моторно-слуховой деятельности композитора, создавшего данное произведение на основе индивидуально интерпретируемого им «образа инструмента». Фортепианное искусство на протяжении своей многовековой истории выработало достаточно объемный набор типовых фактурно-гармонических формул и основывается «...на изученном, освоенном практиками материале» (В. Гизекинг [2: 109]).

Антиципацией в виде моторно-слуховых представлений, «слышащими руками» и виртуозностью могут обладать исполнители, не умеющие импровизировать, это означает, по В. Гизекингу, тот факт, что «...исполнитель при разучивании новых произведений нуждается в работе над относительно немногими непривычными элементами» [2: 109]. Эти фактурные элементы для опытного пианиста уже отработаны аппликатурно-позиционно, но даже их воспроизведение не должно «...базироваться только на меха-

нической памяти мускулатуры пальцев, привитой многочисленными повторениями; все выучиваемое необходимо воспринимать с сознанием настолько ясно, чтобы собственно игровой процесс направлялся и контролировался именно им» [там же].

Для композитора-пианиста интерпретация выступает в двух значениях, причем взаимосвязанных: как композиторская (интерпретация жанра, стиля, языка, фактуры) и исполнительская («слышащие руки», оперирующие на моторно-слуховом уровне типовыми и нетиповыми фактурно-гармоническими формулами). В качестве критерия правомерности обеих видов интерпретации уместно воспользоваться понятием В. Гизекинга «*Werktreue*» (нем. — точность, правдивость, взыскательность). Говоря об исполнителе, В. Гизекинг отмечает: «В каждый данный момент исполнения не личные чувства, настроения артиста должны быть в центре внимания, а только то, насколько точно и полно ему удастся выразить воплощенное композитором в особую художественную форму содержание его произведения» [2: 108].

Природа карамановского фортепианного мышления может быть определена термином «контролируемая импровизация», который Ж. Барраке применяет по отношению к стилю фортепианного письма и исполнительства К. Дебюсси [15: 156]. Импровизационность как принцип одновременного создания-исполнения музыки всегда сочетает «контроль» и «свободу»: «контроль» не позволяет выйти за пределы очерченного создателем-импровизатором семантического поля, упорядочить соотношение главной тематической идеи с ее оттенением и развитием за счет варьирования и контраста; «свобода» ограничивается прежде всего возможностями инструмента (в данном случае — фортепиано), а также особенностями исполнительского мастерства и знания законов фортепианной техники самим исполнителем-импровизатором.

К числу обязательных элементов «контроля» для пианиста-импровизатора, равно как и для композитора-пианиста, «обработавшего» импровизаторский звуковой текст в виде письменного нотного, относится один из фундаментальных принципов фортепианной игры — позиции двух «рук-партий», их соотношение в процессе игры и отражение в нотно-фактурном варианте текста. Для А. Караманова характерно единство композиторско-импровизаторской и собственно исполнительской составляющих искусства фортепианной игры и письма, где оба начала — инструмент и музыкант — неотделимы в плане художественного результата.

В работе о психологии импровизации, в частности, фортепианной, С. Мальцев характеризует «...одно интересное и характерное свойство импровизационных фортепианных фактур, которое до сих пор, насколько нам известно, ускользало от внимания исследователей. Речь идет об отражении

в таких фактурах особенностей координации рук, где каждое движение одной руки как бы предвосхищает, подготавливает и облегчает движения другой» [8: 21]. Особенно это относится к исполнению труднейших видов фортепианной техники, например, двойных скачков и одновременных быстрых переносов рук на разные участки клавиатуры.

Такие «технические фактуры» относятся к разряду нетиповых фактурно-гармонических формул. Их употребление свойственно виртуозным фортепианным стилям, вышедшим из недр салонно-концертного стиля *brillant*, претворяемого в своих основах практически всеми композиторами-пианистами XIX–XX вв. Скорее интуитивно, чем сознательно, А. Караманов при использовании виртуозно-технических фортепианных приемов стремится к их десинхронизации в партиях рук пианиста. Ведь известно, «...что малейшая несинхронность в двойных скачках или двойных быстрых переносах сразу делает их легковыполнимыми» [8: 21].

Характерно, что в качестве иллюстрации этого положения С. Мальцев приводит фактуру Этюда А. Скрябина оп. 8 № 4, где все фортепианное изложение «...строится на несинхронной смене широких подвижных позиций: перенос каждой руки происходит в момент, когда другая рука находится в контакте с клавиатурой, “держится” за нее» [там же]. Как у А. Скрябина, так и у А. Караманова, подобная несинхронная позиционная техника представлена не только в специальных виртуозных жанрах этюдов, сонат, больших концертных пьес, концертов с оркестром, но и в миниатюрах, в том числе и в детской фортепианной музыке.

Для А. Караманова, тяготеющего к жанровой наглядности в сочетании с импровизационной свободой, фортепианная фактура является исходной генетической средой рождения и развития музыкальных мыслей, их изложения и преобразования в процессе кристаллизации-становления целостной формы произведения. Главной специфической и одновременно универсальной чертой фортепианного звучания (по В. Москаленко, «... фактура — строение звучания музыкального произведения» [10: 57]) для А. Караманова является темброво-регистровая палитра инструмента.

В области фортепианного письма композитор придерживается многоплановой стилевой ориентации, не сводимой к какому-либо одному «образу инструмента», — иллюзорно-педальному, реально-беспедальному, ударно-шумовому, «поющему» и т. д. (классификация Л. Гаккеля [1: 12]). Как отмечает О. Крипак, в фортепианном стиле А. Караманова «...отсутствуют крайности — преобладание ударно-шумовых эффектов или имитация “пения” на фортепиано» [5: 10]. Оба «образа

фортепиано», две основных модели фортепианного стиля — фортепиано бифоническое и фортепиано монофоническое — синтезируются на основе общей квазитембровой трактовки регистров инструмента. В письме для фортепиано у А. Караманова преобладают типовые фактурно-гармонические формулы, что относится преимущественно к сольным концертным жанрам. Типы жанровых моделей определяют здесь типы пианизма.

В ранних фортепианных опусах, в том числе и в детской фортепианной музыке, относящейся к «домодернистскому» периоду, сохраняется модель изложения, в которой учитываются качество «удобства» исполнения, координация синхронности-асинхронности игровых движений рук пианиста. Как правило, в одной руке всегда сохраняется стабильная позиционная опорность, а в партии другой руки на этой основе может возникать «безопорная», «полетная» игра, в целом характерная для карамановских фортепианных импровизаций.

Концертная диалогичность и импровизационная природа фортепианной фактуры — типовые черты фортепианного «инструментального осуществления» (А. Корто) у А. Караманова, что проявляется с разной мерой масштабности в сольной и фортепианно-оркестровой музыке. Общая «пианистичность», понимаемая как исполнительское «удобство», целесообразность фактурно-гармонического комплекса фортепианного письма А. Караманова, не исключают использования неординарных приемов игры, практикуемых самим автором как пианистом. Это, в частности, аккордовая техника, построенная на многозвучных межоктавных дублировках вертикалей (по пять нот в каждой руке), достигающих объемов ноны в пальцевой растяжке. Такие пласты «ленточного» движения характерны для концертно-фортепианного письма А. Караманова, но эпизодически встречаются даже в детской музыке.

Выводы. А. Караманов по роду своего мышления, будучи в первую очередь музыкальным философом-симфонистом, относится к плеяде композиторов-пианистов (все его симфонии прозвучали впервые в авторском фортепианном исполнении; он был и первым исполнителем фортепианных партий своих концертов). Как пианист-виртуоз (он получил фортепианное образование в Московской консерватории), А. Караманов претворяет «образ инструмента» в многообразии присущих ему качеств оркестровости в сочетании с традицией «поющего фортепиано» отечественной школы. Фортепианный стиль А. Караманова идет от исполнительства: в области «инструментального осуществления» (А. Корто) композитор-пианист руководствуется синтезом двух моделей фортепианной игры: иллюзорно-педальной и реально-беспедальной (Л. Гаккель).

Литература:

1. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. — 2-е изд. — Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. — 288 с.
2. Гизекинг В. Мысли художника / В. Гизекинг ; пер. Н. и П. Барто // Советская музыка. — 1970. — № 7. — С. 72–78 ; № 10. — С. 108–112.
3. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой : пособие по изуч. исполн. интерпретации фактуры фортеп. произвед. / Л. О. Касьяненко ; Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. — К. : НМАУ, 2003. — 168 с.
4. Кorto A. O фортепианном искусстве : ст., материалы, докум. / А. Кorto. — М. : Музыка, 1965. — 364 с.
5. Крипак О. Л. Концертно-фортепианный стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Крипак О. Л. ; Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Х., 2012. — 20 с.
6. Лобанова М. Н. Западно-европейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 320 с.
7. Ломов Б. Ф. Антиципация в структуре деятельности / Б. Ф. Ломов, Е. Н. Сурков. — М. : Наука, 1980. — 280 с.
8. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации / С. Мальцев. — М. : Музыка, 1991. — 88 с. — (Библиотека музыканта-педагога).
9. Мартинсен К. А. К методике фортепианного обучения / К. А. Мартинсен // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / вступ. ст., сост., общ. ред. С. М. Хентовой. — М. ; Л., 1966. — С. 184–207.
10. Москаленко В. Г. Про художню функцію фактури в музиці / В. Москаленко // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2000. — Вип. 7. — С. 56–65.
11. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 256 с.
12. Савшинский С. А. Пианист и его работа / С. А. Савшинский. — Л. : Сов. композитор, 1961. — 271 с.
13. Сухленко И. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица / Сухленко И. // Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании : сб. науч. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Х., 2010. — Вип. 1. — С. 228–232.
14. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. В 2 т. / Роберт Шуман ; [пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой]. — М. : Музыка, 1975. — Т. 1. — 408 с.
15. Barraque J. Debussy / Jean Barraque. — Paris : Ed. Du Seuil, 1962. — 192 p.

References:

1. Gakkel' L. E. Fortepiannaja muzyka XX veka : ocherki. 2-nd edition. Leningrad, Sov. kompozitor, Leningr. otd-nie, 1990, 288 p.
2. Gizeking V. Mysli hudozhnika. Translated by N. i P. Barto. Sovetskaja muzyka. 1970, no. 7, pp. 72–78 ; no. 10, pp. 108–112.
3. Kas'janenko L. O. Rabota pianista nad fakturoj : posobie po izuch. ispoln. interpretacii faktury fortep. proizved. Nac. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chajkovskogo. Kyiv, NMAU, 2003, 168 p.
4. Korto A. O fortepiannom iskusstve : st., materialy, dokum. Moscow, Muzyka, 1965, 364 p.
5. Kripak O. L. Koncertno-fortepiannij stil' A. Karamanova (na materialy tr'oh koncertiv dlja fortepiano z orkestrom) : avtoref. dis. ... kand. mistectvozn. : spec. 17.00.03 muz. mistectvo. Hark. nac. un-t mistec. im. I. P. Kotljarevs'kogo. Kharkiv, 2012, 20 p.
6. Lobanova M. N. Zapadno-evropejskoe muzykal'noe barokko: problemy jestetiki i pojetiki. Moscow, Muzyka, 1994, 320 p.
7. Lomov B. F., Surkov E. N. Anticipacija v strukture dejatel'nosti. Moscow, Nauka, 1980, 280 p.
8. Mal'cev S. M. O psihologii muzykal'noj improvizacii. Moscow, Muzyka, 1991, 88 p. (Biblioteka muzykanta-pedagoga).
9. Martinsen K. A. K metodike fortepiannogo obuchenija. Vydajushhiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve. Introductory, completed, edited by S. M. Hentova. Moscow. Leningrad, 1966, pp. 184–207.
10. Moskalenko V. G. Pro hudozhnju funkciju fakturi v muzici. Nauk. visn. Nac. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chajkovs'kogo. Kyiv. 2000, issue 7, pp. 56–65.
11. Nazajkinskij E. V. Zvukovoj mir muzyki. Moscow, Muzyka, 1988, 256 p.
12. Savshinskij S. A. Pianist i ego rabota. Leningrad, Sov. kompozitor, 1961, 271 p.
13. Suhlenko I. Ju. «Zvuchashhij obraz» fortepiano Vladimira Gorovica. Tradicii i novacii v vysshem arhitekturno-hudozhestvennom obrazovanii : zb. nauk. pr. Hark. derzh. akad. dizajnu i mistectv. Kharkiv, 2010, issue 1, pp. 228–232.
14. Shuman R. O muzyke i muzykantai. Sobr. st. In 2 vol. Translated from German by A. G. Gabrichevskii and L. S. Tovaleva. Moscow, Muzyka, 1975, vol. 1, 408 p.
15. Barraque J. Debussy. Paris, Ed. Du Seuil, 1962, 192 p.