ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису
УДК 786.2:78.082.2:78.05

ТАРАБАНОВ АНАТОЛІЙ ПЕТРОВИЧ

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ **ЧАСОПРОСТІР ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ XVIII–XIX СТ. У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ**

02 Культура і мистецтво

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту
містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело Тарабанов А. П.

Творчий керівник: **Нікітська Євгенія Семенівна,**
заслужений діяч мистецтв України, професор
Науковий консультант: **Очеретовська Неоніла Леонідівна**
доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Тарабанов А. П. Часопростір фортепіанних сонат XVIII–XIX століть у виконавській практиці. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Основою творчого мистецького проєкту обрано визначний феномен західноєвропейської композиторської та виконавської творчості – жанр клавірної/фортепіанної сонати у хронологічних межах від початку XVIII до середини XIX століть, який розглянуто в *часопросторовій проєкції*. Задля цього залучено найбільш показові його зразки, створені в означений період, а саме: окремі сонати Д. Скарлатті, К. Ф. Е. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, М. Клементі, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста та Й. Брамса.

Отже, ***актуальність*** обраної в дослідженні проблематики полягає в тому, що розглядається розмаїття виявів жанру клавірної/фортепіанної сонати та її головного атрибуту – сонатної форми – як найважливішого досягнення в царині інструментальної музики, що безпосередньо знайшло віддзеркалення в еволюції виконавської творчості в цілому та піаністичної культури зокрема.

Метою *мистецького проєкту*, що визначає його ***новизну***, постає виявлення та застосування *часопросторового підходу* до вивчення названих клавірних/фортепіанних сонат і його вплив на сучасну виконавську практику.

Мету і відповідний до неї ***предмет*** *наукового обґрунтування мистецького проєкту* становить *діалектика взаємодії буттєвого та виконавського часопросторів клавірної/фортепіанної сонати* у зразках вказаного історичного періоду. У зв’язку з цим зазначено, що *виконавський часопростір* сонат закономірно пов’язаний із *буттєвим часопростором*, адже виконавсько-інтерпретаційні властивості будь-якого твору закладені в його іманентних музичних якостях – змісті та формі як єдності композиторського задуму.

Теоретичне підґрунтя та зразки художньої практики з означеної проблематики системно розгорнуто у двох розділах і п’яти підрозділах дослідження. У ***Розділі 1 «Жанр клавірної/фортепіанної сонати та форма сонатного алегро від витоків до середини XIX століття: буттєвий часопростір»*** авторську концепцію представлено *від* з’ясування місця фортепіанної сонати в дискурсі слухової перцепції музичної класики з урахуванням викликів сьогодення *(підрозділ 1.1.), через* закономірний розгляд ключових етапів розвитку клавірної/фортепіанної сонати в буттєвому часопросторі *(підрозділ 1.2.), до* аспектів автентичності у виконавстві, звукового образу інструмента, ставлення до нотного тексту *(підрозділ 1.3.)*.

Встановлено, що у процесі формування жанрових ознак сонати, історичних трансформацій індивідуально-авторського трактування її жанрової моделі, змінювалися слухацька перцепція та інтерес з боку виконавців. Виконавська традиція щодо клавірної, а згодом і фортепіанної сонати віддзеркалює суттєвий вплив на неї інструментальної європейської культури, процесів, пов’язаних із удосконаленням інструментів та, відповідно, інструментального стилю музикування, віртуозності, техніки гри, артикуляційних прийомів, а також зміну акустично-просторових параметрів інструментів та концертних приміщень. Ці та інші тенденції серед іншого формували детермінанти буттєвого та виконавського часопростору клавірних/фортепіанних сонат.

Музикознавчий та виконавський дискурси у представленому розділі логічним чином взаємодіють. Стосовно цього підкреслено, що жанр сольної клавірної/фортепіанної сонати вимагає від музиканта-піаніста справжньої майстерності задля створення художньо переконливої інтерпретації, вміння досконалого відтворення логіки сонатної побудови, заснованої на діалектиці конфліктності або щонайменше контрастності провідних сонатних тем, що у композиторському задумі та виконавській концепції втілюється за допомогою жанрово-стильових, драматургічних, формотворчих, тематичних, темброво-фактурних, темпових, динамічних, артикуляційних переключень. Водночас

підкреслено, що класичний сонатний цикл у фортепіанній музиці як переважно монументальна музична композиція вимагає від виконавця досвіду цілісного осягнення та узагальнення драматургічної єдності форми.

У розділі також представлено історичну мозаїку творчих портретів «сонатних» композиторів за принципом хронології їхньої діяльності, відтворення та наслідування традицій у сфері формування та еволюції не тільки власне жанрової моделі сонати, а й сонатної форми та сонатного циклу як детермінант цієї еволюції.

Використане задля цього поняття *буттєвого часопростору* стає похідним від філософського значення явища *«буттєвість»* та *«буття»*, спроєктованого на *«життя»* (екзистенцію) сонатного жанру в історичній динаміці розвитку його змістовно-формотворчих властивостей. У зв'язку з цим «*часопростір*» усвідомлений автором як квінтесенція зовнішніх (історичних, соціокультурних тощо) передумов виникнення сонати та її внутрішніх іманентних ознак (від жанрово-стильових до формотворчих, тематичних характеристик) як окремої потужної сфери композиторської, а також виконавської творчості. Зазначено, що вона суттєво вплинула на загальні процеси еволюції музичного мистецтва та музичного мислення. Отже, на думку автора дослідження, виявлення *виконавського часопростору* сонати унеможливлюється поза розглядом її *буттєвого часопростору*.

Останній увібрав багато складових детермінант – історико-культурну (хронотопну, епохальну), географічну (національна визначеність), жанрово-стильову, зумовлену еволюцією музичної творчості, бурхливим розвитком музичного інструментарію та виникненням низки інструментальних творів, що сприяло поступовому формуванню нових родів і видів інструментальної музики з відповідним корпусом музично-виразових засад. Соната стала одним з таких явищ із тривалою історією розвитку, що і дозволило визначити в роботі поняття її *буттєвого часопростору*.

У ***Розділі 2*** наукової розвідки – ***«Клавірні/фортепіанні сонати XVIII–XIX століть у часопросторовій виконавській проєкції»*** – визначено,

обґрунтовано та конкретизовано *чинники виконавського часопростору*, спочатку у зразках клавірних сонат від доби пізнього Бароко до Класицизму – Д. Скарлатті, К. Ф. Е. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, М. Клементі *(підрозділ 2.1.)*, надалі – у сонатних творах межі Класицизму та Романтизму на прикладі творчості Л. ван Бетховена і Ф. Шуберта *(підрозділ 2.2.)*. Усі твори, що залучені в цьому розділі до аналізу, увійшли до творчої складової пропонованого мистецького проєкту, а відтак відображають практичні результати авторського пошуку відповідних характеристик виконавського часопростору в сонатах. Водночас на основі різних стильових проєкцій сонатного жанру доведена *універсальність явища виконавського часопростору* музичного твору як такого, що характеризує весь комплекс виконавських засад у творі, його виконавське *«звукожиття»,* віддзеркалює *діалектику взаємодії виконавського часу та виконавського простору*.

Серед його універсальних детермінант визначено *звуковисотність, темпоральність, взаємодію та взаємоврівноваження статики та динаміки, організуючу функцію виконавського часу в музичному формотворенні, метроритмічну виконавську інерцію, континуальність часопростору та виконавське передбачення (антиципацію), виконавське формоосягнення через опрацювання деталей.* Також встановлено роль *психологічного часопростору виконавця*, що усвідомлюється в роботі як *особистий та особистісний, який має великий вплив на виконавську антиципацію та художній результат музичної інтерпретації*. *Психологічний часопростір* спрямовує виконавську інтерпретацію як художньо унікальну, доєднуючи її до оригінального композиторського задуму твору.

Висновками наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту, скерованого сучасною практикою виконання, в тому числі власним виконавським досвідом концертних інтерпретацій автора роботи, є усвідомлення нагальної необхідності в активізації концертно-просвітницької діяльності музикантів з метою залучення ширшої аудиторії до скарбниці світової музичної класики, що сприяє вихованню слухацької культури мислення та сприймання.

Вивчення піаністом виконавського часопростору клавірних/фортепіанних сонат є важливим у підготовчій та концертній діяльності.

Ключові слова: *клавірні/фортепіанні сонати XVIII–XIX століть; композиторська творчість і виконавська практика; буттєвий та виконавський часопростір музичного твору; чинники виконавського часопростору; психологічний часопростір виконавця; виконавська майстерність піаніста.*

SUMMARY

Tarabanov A. P. Chronotope of Piano Sonatas of the 18th and 19th Centuries in Performing Practice. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art” (field of study 02 “Culture and Arts”). Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

As the basis of the creative art project, a significant phenomenon of Western European composing and performing art, the genre of the clavier/piano sonata in chronological limits from the beginning of the 18th to the middle of the 19th centuries, is chosen. It is considered in time-space projection. For this purpose, the most representative samples of it, created in the specified period, are involved, namely: individual sonatas by D. Scarlatti, C. P. E. Bach, J. Haydn, W. Mozart, M. Clementi, L. van Beethoven, F. Schubert, R. Schumann, F. Liszt and J. Brahms.

Hence, ***the relevance*** of the issues chosen in the research is that the variety of manifestations of the clavier/piano sonata genre and its main attribute – the sonata form – are considered as the most important achievement in the field of instrumental music, which was directly reflected in the evolution of performing art in general and pianistic culture in particular.

The purpose of the artistic project, which determines its ***novelty***, is the identification and application of a spatio-temporal approach to the study of the named clavier/piano sonatas and its influence on modern performing practice.

The purpose and ***the subject*** of the scientific substantiation of the artistic project is the dialectic of existential and performing chronotope interaction in the clavier/piano sonata samples of the specified historical period. In this regard, it is stated that performing chronotope of the sonata is naturally connected with existential chronotope, because the performance-interpretive properties of any work are embedded in its immanent musical qualities – content and form as a unity of the composer's idea.

The theoretical basis and examples of artistic practice from the specified range of issues are developed systematically in two sections and five subsections of the study. In Chapter 1 "The Genre of the Clavier/Piano Sonata and the Form of the Sonata Allegro from the Origins to the Middle of the 19th Century: Existential Chronotope", presentation of the author's concept begins with the clarification of the piano sonata place in the discourse of the auditory perception of musical classics, taking into account the challenges of today (subsection 1.1). Subsection 1.2 provides a systematic overview of the key stages in the development of the clavier/piano sonata in existential chronotope. Subsection 1.3 examines the aspects of authenticity in performance, the sound image of the instrument, and the attitude to the musical notation.

It has been established that during the formation process of the sonata genre features, historical transformations of the individual and authorial interpretation of its genre model, the perception by the listener and the interest on the part of performers changed. The performing tradition of the clavier, and later the piano sonata, reflects the significant influence of European instrumental culture on it. Among other things, these are processes related to the improvement of instruments and, accordingly, the instrumental style of music making, virtuosity, playing technique, articulation technique, as well as changes in the acoustic-spatial parameters of instruments and concert spaces. These and other trends formed the determinants of existential and performance chronotope of clavier/piano sonatas.

Musicological and performing discourses logically interact in the presented section. In this regard, it is emphasized that the genre of solo clavier/piano sonata requires real skill from the musician-pianist in order to create an artistically convincing interpretation, the ability to reproduce perfectly the logic of the sonata structure. The

latter is based on the dialectic of the conflict or at least the contrast of the leading sonata themes, which is embodied in the composer's idea and performance concept with the help of genre-stylistic, dramatic, form-creating, thematic, timbre-textural, tempo, dynamic, articulation switches. At the same time, it is underlined that the classical sonata cycle in piano music, as a predominantly monumental musical composition, requires from the performer the experience of holistic understanding and generalization of the dramatic unity of the form.

The chapter also presents a historical mosaic of creative portraits of "sonata" composers based on the principle of the chronology of their activity, reproduction and imitation of traditions in the field of formation and evolution of not only the sonata actual genre model, but also the sonata form and the sonata cycle as determinants of this evolution.

The concept of existential chronotope used for this purpose is derived from the philosophical meaning of the phenomena of "essentiality" and "being", projected onto the "life" (existence) of the sonata genre in the historical dynamics of the development of its content-forming properties. In this regard, "time-space" is perceived by the author as the quintessence of external (historical, socio-cultural, etc.) prerequisites for the emergence of the sonata and its internal immanent features (from genre-stylistic to form-creating, thematic characteristics) as a separate powerful sphere of composer's and performer's creative work. It is noted that the sonata significantly influenced the general process of evolution of musical art and musical thinking. Therefore, according to the author of the study, the identification of performing chronotope of the sonata is impossible without consideration of its existential chronotope.

The latter absorbed many constituent determinants – historical and cultural (chronotopic, epochal), geographical (national determination), genre-stylistic, conditioned by the evolution of musical art, the rapid development of musical instruments and the emergence of a number of instrumental works, which contributed to the gradual formation of new genres and types of instrumental music with the corresponding corpus of musical and expressive principles. The sonata became one of

such phenomena with a long history of development, which made it possible to define the concept of its existential chronotope in the work.

In Chapter 2 of the proposed research – "Clavier/Piano Sonatas of the 18th and 19th Centuries in Time-Space Performing Projection" – the factors of performing chronotope are defined, substantiated and specified. At first it is carried out in samples of piano sonatas from the late Baroque to Classicism – D. Scarlatti, C. P. E. Bach, J. Haydn, W. Mozart, M. Clementi (subsection 2.1), later – in sonatas on the border between Classicism and Romanticism on the example of creations by L. van Beethoven and F. Schubert. All the works involved in the analysis in this section have been performed by the author of the study within the creative component of the artistic project, and thus reflect the practical results of the author's search for the appropriate characteristics of performing time-space in sonatas. At the same time, on the basis of various stylistic projections of the sonata genre, the universality of the phenomenon – performing time-space of a musical work – is proven as such, which characterizes the entire complex of performing principles in the work, its performance "sound life", reflecting the dialectic of the interaction of performing time and performing space.

Among its universal determinants are defined pitch, temporality, interaction and mutual balance of statics and dynamics, organizing function of performing time in musical form-making, metro-rhythmic performing inertia, continuity of time-space and performer's prediction (anticipation), performer's comprehension of form through the processing of details. The role of performer's psychological time-space, which is understood in the work as personal and personalistic, has also been established, which significantly affects performer's anticipation and artistic result of the musical interpretation. Psychological time-space directs the performance interpretation as artistically unique, connecting it to the original composer's intention of the work.

The conclusions of the scientific substantiation of the creative art project, guided by modern performing practice, including the author's own performance experience of concert interpretations, are the awareness of the urgent need to intensify the concert and educational activities of musicians in order to attract a wider audience to the

treasury of world musical classics, which contributes to the education of listener's culture and perception. A pianist's study of performing chronotope of clavier/piano sonatas is important in preparatory and concert activities.

Keywords: clavier/piano sonatas of the 18th and 19th centuries; composer's art and performing practice; existential and performing chronotope of a musical work; performing chronotope factors; psychological chronotope of a performer; performing skill of a pianist.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ ……...…2

ВСТУП ……..... 12

РОЗДІЛ 1. ЖАНР КЛАВІРНОЇ/ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ ТА ФОРМА СОНАТНОГО АЛЕГРО ВІД ВИТОКІВ ДО СЕРЕДИНИ XIX СТОЛІТТЯ: БУТТЄВИЙ ЧАСОПРОСТІР

1.1. Жанр фортепіанної сонати в дискурсі слухової перцепції музичної класики: виклики сьогодення ……..... 21

1.2. Етапи розвитку клавірної/фортепіанної сонати в буттєвому часопросторі ……..... 27

1.3. Аспекти автентичності у виконавстві: звуковий образ інструмента, ставлення до нотного тексту ……..... 52

РОЗДІЛ 2. КЛАВІРНІ/ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ XVIII–XIX СТОЛІТЬ У ЧАСОПРОСТОРОВІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРОЄКЦІЇ

2.1. Чинники виконавського часопростору у зразках клавірних сонат від доби пізнього Бароко до Класицизму: Д. Скарлатті, Ф. Е. Бах, Й. Гайдн, В. Моцарт, М. Клементі ……...……..…..... 59

2.2. Фортепіанні сонати *op. 27 № 2* Л. ван Бетховена та *D. 958* Ф. Шуберта у виконавському часопросторі: межа Класицизму та Романтизму 74

ВИСНОВКИ …...……. 88

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……..... 91

НОТОГРАФІЯ …….. 105

ДОДАТКИ ..……..... 107

ВСТУП

Актуальність дослідження. У західноєвропейській академічній інструментальній культурі фортепіано та фортепіанне мистецтво посідає помітне місце, виокремлюючись своєю універсальною значущістю. Репертуар для цього інструмента, що існує на сьогоднішній день, є величезним і може бути порівняним у чисельності творів хіба що з репертуаром для симфонічного оркестру. Ансамблеві твори за участю фортепіано, а також твори, перекладені для фортепіано, суттєво розширюючи і без того чималий перелік, підкреслюють універсалізм та незамінність сучасного «короля інструментів»[1]. Серед цього незліченного розмаїття виникнення та розповсюдження жанру клавірної/фортепіанної сонати та її головного атрибуту – сонатної форми – стало найважливішим досягненням у царині інструментальної музики. Це насамперед обґрунтовує актуальність обраної в роботі проблематики.

Клавірна соната, як відомо, розвивалася протягом багатьох століть, пройшовши яскравий динамічний шлях еволюції: *від* епохи пізнього Бароко, передусім у творчості *Д. Скарлатті* – автора понад п’ятисот сонат у старовинній сонатній формі; *крізь* епоху раннього Класицизму та Сентименталізму, естетика яких спостерігається в сонатному доробку *К. Ф. Е. Баха* як найпомітнішої фігури в історії створення сонатної форми та сонатного циклу; *до* виникнення класичної моделі сонатного жанру та сонатно-симфонічного циклу у спадку віденських класиків – *Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. ван Бетховена*, серед яких останній, зокрема, вивів фортепіанну сонату на вершину філософського усвідомлення жанрового змісту та драматургії сонатної форми, відкривши нові перспективи подальшого розвитку у творчості композиторів наступних епох.

Подальше життя фортепіанної сонати в XIX столітті закономірно пов’язане з романтичною естетикою – від *Ф. Шуберта*, який поєднав класичний і романтичний стилі композиторського письма, до *Р. Шумана, Ф. Шопена,*

[1] Адже з французької “royal” перекладається як «королівський». Хоча «королем інструментів» раніше вважався орган, за останні століття його вживаність стала значно меншою за фортепіано, а з кінця XX століття, з розвитком електронної музики та широким упровадженням синтезованого звучання, також суттєво зменшилась роль його тембрових можливостей.

Ф. Ліста, Й. Брамса. Примітним є факт, що троє з визнаних композиторів-піаністів створили по три фортепіанні сонати, звернувшись уперше до жанру в досить молодому віці. Втілення духу *Sturm und Drang* у фортепіанних сонатах Р. Шумана, витончена романтичність Ф. Шопена з його повагою та одночасно новаторством щодо класичних традицій сонатної форми та циклу, «театральність» та програмність музики Ф. Ліста, що не могли не залишити відбиток на його Сонаті сі мінор, не кажучи вже про Фантазію-сонату «Після прочитання Данте», суворе наслідування традицій німецької музики Й. Брамсом, «чиста» не-програмність його юнацьких сонат, – усі ці явища, попри їхнє розмаїття та неповторну оригінальність, кардинально вплинули на монументальність романтичної моделі сонатного жанру та циклу.

Підтвердженням сказаного стають численні дослідження, що присвячені сонатам вищеназваних композиторів: Н. Горюхіна (1973), О. Гольденвейзер (1966), Н. Кашкадамова (2000), В. Кочнєв (2021, 2022), А. Кутасевич (2015), І. Окраїнець (1994), І. Рябов (2021), М. Чернявська (2001), *E. & P. Badura-Skoda* (2008), *B. Cooper* (2017), *K. Dale* (1947), *A. Davis* (2014), *Ch. Fisk* (2000), *St. Gordon* (2017), *J. Guez* (2018), *Z. Helmann* (2000), *J. Irving* (1997), *T. Jones* (1999), *R. Kirkpatrick* (1953), *J. Lester* (1995), *N. Marston* (2018), *W. Newmann* (1983), *W. Petty* (1999), *Ch. Rosen* (2002), *D. Tovey* (1931), *A Walker* (1970), *S. Waltz* (2007), *J. Webster* (1979) та багато інших.

Спираючись на фахову думку цих та інших науковців, у даній праці пропонується авторський погляд на вирішення питань теоретичного усвідомлення, виконавського аналізу та практичного застосування його результатів у власній виконавській практиці. Через це в роботі використано поняття *часопростору (хронотопу)*, що розглядається протягом останнього півстоліття в гуманітарних дослідженнях крізь призму різних аспектів. Спершу поняття хронотопу (від грецьких слів χρόνος «час» і τόπος «місце») було запозичено з фізіологічної галузі та привнесено в гуманітарну М. Бахтіним, який екстраполював його на літературознавство, а саме на жанр роману. Дослідник визначає хронотоп як «істотний взаємозв’язок часових та просторових відносин,

художньо засвоєних у літературі <...> Для нас не важливий той спеціальний сенс, який він має в теорії відносності *[А. Ейнштейна – А. Т.]*, ми перенесемо його сюди – в літературознавство – майже як метафору <...>; нам важливий вираз у ньому нерозривності простору та часу (час як четвертий вимір простору)» (1975: 234). Щодо застосування поняття хронотопу в музичній галузі перш за все виділяється фундаментальна праця М. Аркадьєва «Часові структури новоєвропейської музики (Досвід феноменологічного дослідження)» (1993). Дослідник транспонує розуміння хронотопу («простору-часу») у сферу виконавської практики. Його ідеї щодо часової варіантності, агогічності, «хроноартикуляційного процесу» відіграли помітну роль у формуванні поняття *«виконавського хронотопу»*. Явище «музичного хронотопу» розглянуто в дисертації С. Гоменюк (2006). Вона визначає «музичний хронотоп» так: «взаємодія темпорального і спатіального чинників в процесі створення та обробки музично-естетичної інформації» (там само: 6). Ю. Ніколаєвська дає наступну дефініцію «виконавському хронотопу»: «усвідомлена цілісність просторово-часових (вертикальних і горизонтальних) топоном[2] музичного твору (метроритмічних, фактурних, темпових), яка обумовлена хроноартикуляційними стратегіями Homo Interpretatus». За Ю. Ніколаєвською, виконавський хронотоп *Homo Interpretatus* має такі параметри: метроритм (часова організація), фактура (що «з притаманними їй тембровими, регістровими та динамічними характеристиками, утворює просторову координату»), форма-композиція, яка відповідає за цілісність твору, що звучить (2020: 240).

Застосування часопросторового підходу до вивчення фортепіанних сонат XVIII–XIX століть виявляється новим, а тому вкрай актуальним для виконавської практики та сфери інтерпретології. Спираючись на власний багаторічний виконавський досвід концертних інтерпретацій клавірних/фортепіанних сонат, автор пропонує їхній розгляд в аспекті *буттєвого* та *виконавського часопростору музичного твору*, що закономірно та системно пов’язані, діалектично взаємодіють один з іншим. Відповідно до цього,

[2] Термін О. Бродецького, що позначає елементарно значущу частину візуальної невербальної мови (від грецьк. «топікос» – «місце, місцевість») (2000: 16–20).

в запропонованому дослідженні здійснено проєкцію названих явищ на сонатний доробок композиторів XVIII–XIX століть, творчість яких аналізується; визначено чинники часопростору у виконавстві, серед яких – поєднання зовнішніх, об'єктивних, закладених історичною традицією змісту та форми сонатного жанру, а також внутрішніх, суб'єктивних, психологічних, скерованих власним досвідом, майстерністю, інтуїцією виконавця. З'ясовано, що виконавський часопростір природно вбирає інтерпретаційний аспект, однак не зводиться до нього, порушуючи питання органології, усталених виконавських традицій, виконавської техніки і технології виконавського процесу в клавірних/фортепіанних сонатах означеного історичного періоду. Це становить **наукову новизну** даного дослідження.

Відповідно, **об'єктом дослідження** є жанр клавірної/фортепіанної сонати XVIII – першої половини XIX століть. **Предмет дослідження** – буттєвий та виконавський часопростір клавірних/фортепіанних сонат обраного періоду. Перший з них висвітлено під час аналізу основних етапів розвитку жанру клавірної/фортепіанної сонати, питань автентичності виконання та ставлення до авторського нотного тексту, другий – на прикладі сонат, залучених здобувачем до творчої складової мистецького проєкту.

Матеріал дослідження становлять *сонати* різних композиторів у межах названого історичного періоду: *K. 29, K. 149, K. 380 Д. Скарлатті*; *W. 55 No 4 К. Ф. Е. Баха*; *Hob. XVI: 23 Й. Гайдна*; *K. 576 В. Моцарта; op. 34 No 1 М. Клементі; op. 27 No 2 Л. ван Бетховена; D. 958 Ф. Шуберта; op. 22 Р. Шумана; op. 5 Й. Брамса; а також Фантазія-соната «Après une lecture de Dante» Ф. Ліста.*

Мета дослідження – виявити історичну еволюцію жанрово-стильових ознак клавірної/фортепіанної сонати XVIII – першої половини XIX століть в аспекті її буттєвого часопростору, а також чинники виконавського часопростору окремих жанрових зразків, що є актуальними для сучасного фортепіанного мистецтва та виконавської практики.

Мета обумовлює такі **завдання**:

- з’ясувати роль музичної класики та одного з її провідних композиторських і виконавських напрямів, пов’язаних із жанром фортепіанної сонати, в сучасному суспільстві та визначити потенційну перцепцію академічної музики широким слухацьким загалом;
- оглянути основні етапи розвитку клавірної/фортепіанної сонати з XVII до середини XIX століть в аспекті буттєвого часопростору;
- визначити актуальність «автентичного» виконавства, роль інструментарію та ставлення до нотного тексту крізь призму їхнього впливу на буттєвий часопростір клавірних сонат;
- виявити чинники виконавського часопростору та здійснити їхній аналіз на прикладі окремих жанрових зразків сонат зазначеного історичного періоду.

Методи дослідження. У роботі використовуються як загальнонаукові, так і спеціальні музикознавчі підходи до вивчення задіяних фортепіанних сонат. Серед методів:

- *історико-генетичний – застосований при розгляді обґрунтування генези, етапів розвитку жанру клавірної/фортепіанної сонати;*
- *історіографічний – використаний для оцінки сучасного рівня вивченості обраної проблематики; систематизації існуючих наукових думок;*
- *біографічний – залучений під час розгляду відомостей про діяльність і творчий спадок композиторів – авторів клавірних/фортепіанних сонат;*
- *експериментально-дослідницький – заснований на власному досвіді автора роботи як виконавця-дослідника сонатного фортепіанного доробку європейських композиторів XVIII–XIX століть, різних стадій опанування та виконання фортепіанних сонат, що аналізуються, при постановці конкретних творчо-виконавських завдань задля виявлення характеристик виконавського часопростору в розглянутих музичних зразках;*
- *системний – для вияву, постановки та обґрунтування основної проблематики, завдань, наукової новизни, практичного результатів дослідження, принципів усвідомлення часопросторових якостей*

клавірних/фортепіанних- сонат під час їхнього музичного аналізу та виконавської інтерпретації;

- *компаративний – при характеристиці еволюції сонатного жанру з метою виявлення різноманіття композиторських трактувань сонатного циклу, сонатної форми;*
- *жанрово-стильовий, інтонаційний – при розгляді комплексу композиторських і виконавських засад у сонатних зразках.*

Теоретичною базою дослідження стали наукові джерела за такою проблематикою:

- *часопростір, перцепція художніх творів у сфері гуманітаристики:* М. Аркадьєв (1993), С. Бабушкин (1984), М. Бахтін (1975, 1988), О. Білас (2018), І. Борух (2020), А. Бродецький (2000), Н. Герасимова-Персидська (2012), С. Гоменюк (2006), К. Каплюк (2007), Д. Коваленко (2018), Н. Копистянська (2012), П. Кордовська (2022),О. Костюк (1965), С. Курбатов (2009), О. Лобзакова (2018), І. Малашевська (2017), С. Мозгот (2017), Ю. Ніколаєвська (2020), І. П'ятницька-Позднякова (2019), Н. Рябуха (2015), Т. Строгаль (2018), К. Хачатурян (2021), *P. Brownee* (2009), *M. Chudy* (2016), *M. Shevtsova* (1992);
- *аспекти композиторської творчості, композиторського стилю, музичного мовлення, мислення, художньої інтерпретації, історії та теорії музичного виконавства:* Н. Ахмедходжаєва (1985), М. Борисенко (2005), В. Гізекінг (1975), А. Гольденвейзер (1966), Н. Горецька (2020), І. Драч (2002), В. Жаркова (2009) С. Карась (2015), Н. Кашкадамова (1998, 2000, 2003), І. Коновалова (2011), Н. Корихалова (1979, 2000), Ф. Куперен (1973), Є. Ліберман (1988), Д. Малий (2018), К. Мартінсен (1966), Т. Медведнікова (2019), В. Москаленко (2013), А. Муха (1979), Ю. Ніколаєвська (2020), І. Полусмяк (1979), Н. Рябуха (2016), Р. Савицький (1994), В. Сирятський (2001), М. Тіц (1976), М. Чернявська (2001, 2002, 2015), Л. Шаповалова (2007), П. Шеметов (2004), *M. Ainly* (2003), *S. Babitz* (1954), *E. &P. Badura-Skoda* (2008), *M. Borysenko, M. Chernyavska, N. Ocheretovska* (2022), *J. Cohen* (2018), *K. Dale* (1947), *R. Gatti* (1912), *W. Goebl* (2017), *St. Gordon* (1996), *B. Hudson* (1996),

I. Kipnis (2013), *R. Kirkpatrick* (2015), *J. Koster* (2007), *E. Kottick* (2003), *W. Mitchell* (1947), *L. Miucci* (2019), *C. Parrish* (1948), *S. Rosenblum* (1994), *W. Schenkman* (1974), *D. Schulenberg* (1988), *R. Taruskin* (1995), *C. Veroli* (2019);

- *теорія музичної інтонації, музичної драматургії, стилю, жанру, форми, фактури, їхні вияви у сфері фортепіанної сонатної творчості*: Н. Беліченко (2006), Т. Вєркіна (2008), Г. Дауноравичене (1990), І. Денисенко (2010), Н. Зимогляд (2018), Г. Ігнатченко (1984), О. Катрич (2000), О. Копелюк (2018), В. Кочнєв (2021, 2022), Т. Кравцов (1984), О. Кріпак (2012), А. Кутасевич (2015), О. Маркова (1990), Н. Очеретовська (1985), К. Підпорінова (2008), І. Рябов (2021), І. Седюк (2018), Я. Сорокер (2012), М. Шадько (2022), С. Шип (1998), С. Школяренко (2017), *B. Brook* (1970), *S. Burnham* (1989), *C. Czerny* (1848), *J. Guez* (2018), *C. Martinkus* (2021), *A. Marx* (1997), *Ch. Rosen* (1998), *R. Schumann* (1854), *L. Stein* (1979), *T. Verkina, M. Bondarenko, A. Sagalova, K. Timofeyeva* (2020), *A. Zagrodney* (2018);

- *еволюція жанру клавірної/фортепіанної сонати, персоналії композиторів, пов'язані з цією сферою творчості:* П. Вульфіус (1983), Н. Горюхіна (1973, 1985, 2000), Ю. Каплієнко-Ілюк (2012), Л. Ланцута (1998), І. Окраїнець (1994), М. Чернявська (2001), *D. Adlam* (2006), *Ch. Ammer* (2004), *S. Bowden* (1931), *M. Brown* (1983, 2022), *J. Budden* (2022), *B. Cooper* (2017), *K. Dale* (1941), *A. Davis* (2014), *M. Don* (1996), *Ch. Fisk* (2000), *St. Gordon* (2017), *E. Herttrich* (2010), *Z. Helman* (2000), *D. Hollick* (2011), *J. Irving* (1997), *B. Jacobson* (2017), *T. Jones* (1999), *R. Kirkpatrick* (1953, 2022), *J. Lester* (1995), *R. Maciel* (2010), *S. Mangsen, J. Irving, J. Rink and P. Griffiths* (2010), *N. Marston* (2018), *W. Nagel* (1903), *W. Newman* (1983), *W. Nohl, F. Martens* (1928), *W. Petty* (1999), *E. Prip* (2020), *Ch. Rosen* (1988, 2002), *J. Sheveloff* (1985), *R. Stefan* (2010), *J. Swinkin* (2013), *A. Thayer* (2013), *D. Tovey* (1931), *A. Walker* (1970, 1983); *S. Waltz* (2007), *J. Webster* (1979).

Певний корпус праць порушує *естетико-філософські аспекти композиторської творчості:* М. Булатов (2002), І. Бичко (2002), В. Лук'янець (2002).

Окрему групу джерел склали *довідкова, енциклопедична література, інтернет-джерела, нотографія за обраною проблематикою:* Композитори: Енциклопедичне видання (Серія «Метцлер компакт») (2010), Психологічний тлумачний словник (Електронний словник *On-Line*) (2008–2009), *Encyclopedia Britannica* (2017, 2021, 2022), *IMSLP/Petrucci Music Library (imslp.org), Internet archive (archive.org), C. P. E.Bach* (1861–1872), *L. van Beethoven* (1919-1920), *J. Brahms* (1910), *M. Clementi* (1868), *J. Haydn* (1890), *F. Liszt* (1916), *W. Mozart* (1893), *D. Scarlatti* (1972–1984), *F. Schubert* (1888).

Практичне значення роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані в спеціальних курсах профільних ЗВО для здобувачів освітніх рівнів «Бакалавр», «Магістр», що присвячені розгляду клавірних/фортепіанних сонат відповідного періоду та спрямованих на постановку та вирішення виконавсько-інтерпретаційних завдань, а також можуть стати у пригоді концертуючим піаністам.

Апробація матеріалів дослідження. Окремі положення дослідження були представлені на міжнародних науково-творчих конференціях («Поетика музичної творчості», 14–17 січня 2022 року; *«The 3rd International scientific and practical conference ―Modern research in world science»* (June 12–14, 2022, Lviv), з опублікуванням тез; V міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності», 24–26 червня 2022 року, Одеса).

За темою творчого мистецького проєкту опубліковано 2 одноосібні наукові статті в періодичному фаховому виданні категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (спеціальність – 025), затвердженому МОН України:

Тарабанов, А. П. (2021). Виконавський та буттєвий часопростір клавірних сонат пізнього Бароко і Класицизму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 61,* сс. 50–75. Харків. DOI: 10.34064/khnum1-6103

Тарабанов, А. П. (2022). Виконавський часопростір фортепіанних Сонат ор. 27 № 2 Л. ван Бетховена та D. 958 Ф. Шуберта. *Проблеми взаємодії*

мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 62, сс. 55–78. Харків. DOI 10.34064/khnum1-6204

Творча складова проєкту представлена трьома сольними програмами, майстер-класом та лекцією-концертом:

- *«From Scarlatti to Clementi»,* 29 червня 2021 року, сольний онлайн-концерт, Велика зала ХНУМ імені І.П. Котляревського

https://www.youtube.com/watch?v=H6pgSp9_fbw&t=3s

- *«From the late Classical to the Romantic Sonata»*, 22 жовтня 2022 року, сольний онлайн-концерт, Велика зала ХНУМ імені І.П. Котляревського

https://www.youtube.com/watch?v=JpCMj0qYjJ8

- *«The Romantic Sonata»*, 24 лютого 2022 року, сольний онлайн-концерт, Велика зала ХНУМ імені І.П. Котляревського

https://youtu.be/VedN2R82Nbs

- Майстер-клас для магістрів ХНУМ «Фортепіанна соната на межі Класицизму й Романтизму. Виконавські засоби виразності (на прикладі Сонати *c-moll, D. 958* Ф. Шуберта)», 25 жовтня 2021 року, Мала зала ХНУМ імені І.П. Котляревського

- Лекція-концерт «Романтична соната у творчості Ф. Ліста і Й. Брамса», 17 лютого 2022 року, Мала зала ХНУМ імені І.П. Котляревського.

Структура роботи. Наукове обґрунтування складається зі вступу, двох розділів, що мають підрозділи, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 129 сторінок, з них основного тексту – 89 сторінок. Список використаних джерел містить 172 позиції, з них іншомовних – 82.

РОЗДІЛ 1
ЖАНР КЛАВІРНОЇ/ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ ТА ФОРМА СОНАТНОГО АЛЕГРО ВІД ВИТОКІВ ДО СЕРЕДИНИ XIX СТОЛІТТЯ: БУТТЄВИЙ ЧАСОПРОСТІР

1.1. Жанр фортепіанної сонати в дискурсі слухової перцепції музичної класики: виклики сьогодення

Історично жанр класичної сонати розвивався як квінтесенція діалектичних протиріч в образно-семантичній сфері, відлунням чого передусім постали драматургія сонатної форми, тематизм, сонатно-тематичний розвиток, його динаміка, стадіальність, образна трансформація та інше. Розвинута діалектика змісту в класичній сонаті генерує певні завдання при слуховому сприйнятті, аналізі, виконавському відтворенні зразків цього жанру. Узагальнюючим завданням при цьому виступають визначення явного або прихованого музичного «сюжету», встановлення внутрішньої єдності змісту та форми сонати, музично-драматургічної логіки цілісного розвитку, тематичних зв'язків. Це потребує слухацької уваги до всіх змін в образно-семантичній, структурно-архітектонічній, інтонаційній сферах музичного змісту та форми сонати.

Звідси, *одним із напрямів* заявленої в роботі проблематики постає музично-комунікативна система, роль у ній *слухача* (в широкому розумінні значення цього слова), яким певною мірою є будь-який «споживач» музики, в тому числі музикант-виконавець, який творчо акумулює чуттєву слухову перцепцію музичної класики. Її «збиральним фокусом» виступає *класична соната*. Ю. Ніколаєвська, досліджуючи явище *Homo Interpretatus*, що, на її думку, розкривається на всіх ланках системи «композитор-виконавець-дослідник-слухач», говорить про дію його принципів «в царині мистецтва класики та нон-класики» (2020: 2).

Аспекти перцепції музичної класики/«нон-класики» порушено в багатьох сучасних музикознавчих працях, присвячених творчості композиторів,

виконавців, слухацькому сприйняттю – О. Білас (2018), І. Борух (2020), П. Кордовської (2022), І. Малашевської (2017), І. П'ятницької-Позднякової (2019), Т. Строгаль (2018) та багатьох інших.

Порушуючи деякі аспекти слухової перцепції класичної музики, дослідник фактично стикається з різноманітними «комунікативно-інтерпретувальними стратегіями» (Ніколаєвська, 2020), що, зі свого боку, пов'язані, по-перше, *з культурою слухацького сприйняття*, по-друге, з *обізнаністю слухача про життя і творчість музикантів, їхній доробок, жанри творів,* по-третє, з тією чи іншою *музичною топікою*, зокрема класичною, яку прочитує композитор – виконавець – слухач (типові для цього стилю образно-стильова система та відповідні до неї музично-виразові – композиторські, виконавські – засади). Актуальною є також проблема *зберігання традицій виконання та водночас уникання штампів під час інтерпретації,* наприклад, академічних класичних творів.

Розглянемо деякі з названих аспектів більш детально задля розкриття музично-виконавських стратегій, акцентованих у запропонованому дослідженні.

Сприйняття класичної музики в сучасну епоху інтернет-технологій, на жаль, не зазнало кардинальних змін на краще, попри те, що вони надають величезні можливості для пізнання академічної музики як найбагатшої скарбниці, хоча й не здатні вирішувати за потенційного активного слухача, який саме контент той буде вживати. Класична музика наразі залишається далеко не в «топі» слухацьких преференцій[3].

Здавалося б, триста, двісті, сто років тому доступ до прослуховування класичної музики був набагато обмеженішим. Окрім знайомства з творами на концертах або салонних вечорах, дізнатись та почути той чи інший твір безпосередньо було не простою справою, адже це потребувало певної музично-професійної підготовки, що була доступна далеко не кожному. З появою засобів

[3] Mercer, B. (2021). Popular Classical Music: How Popular Is Classical Music? (Part II). https://medium.com/@AmericanPublicU/popular-classical-music-how-popular-is-classical-music-part-ii4040456752db

John S. and James L. Knight Foundation (2002). Classical Music Consumer Segmentation Study How Americans Relate to Classical Music and Their Local Orchestras. https://www.esm.rochester.edu/iml/prjc/poly/wp-content/uploads/2012/04/2002_Classical_Music_Consumer_Report.pdf

звукозапису, а також радіо і телебачення у XX столітті класична музика отримала серйозний «шанс» на суттєве поліпшення ситуації. У 1965 році було оприлюднено працю О. Костюка, яка мала на меті з'ясувати кореляцію між сприйманням музики та художньою культурою слухача. Зв'язок емоцій і змісту твору, розрізнення емоцій і побутових вражень, відмінності музично-естетичного відклику слухача на музику – коло основних питань, що були поставлені. Автор припустив, що емоції, які виникають у слухача під час сприймання, завдяки чіткій композиційній структурі твору й самі стають «логічними», «упорядкованими». Задля виявлення особливостей сприйняття часової структури музики О. Костюк застосував спеціальну методику: слухачеві пропонувалось відмітити в музиці моменти музичного твору, що мали найбільший вплив на його емоційну сферу, як такі, що дійсно хвилюють. Було встановлено, що далеко не завжди такі суттєві для слухача моменти виявляються важливими з позиції композиторського задуму. Ці «похибки» відносно того, що вважається серед підготовлених слухачів адекватним сприйняттям, автор пояснює недостатньо високою художньою культурою, яка більш схильна, наприклад, до «пісенної спрямованості», коли легко засвоюється лише красота мелодії. Однак її роль у музичній драматургії усвідомлюється куди складніше. Так само у свідомості слухача з недостатньою музичною культурою кульмінації у творах не залишають помітного відбитку через те, що той не в змозі належним чином сприймати музичний розвиток, драматургічні процеси, передчувати сплески, трансформацію тощо. Лише *підвищення культури сприймання*, на думку автора, сприятиме *дефрагментації окремих вражень [формулювання моє – А. Т.]* та спроможності відчути ціле і, уточнимо, «взаємопов'язане ціле». Домінуючою формою розвитку особистості в цьому напрямку залишається слухання.

У наші дні проблема підготовленості слухача, його спроможності розуміти «серйозну» академічну музику є не менш нагальною. Парадоксально, на початку XXI століття традиційна елітарність академічного музичного мистецтва межує із занепадом, якщо брати до уваги широкий слухацький загал, а прогресивні технології незначно сприяють вихованню художньої культури та залученню

нової слухацької аудиторії. Очевидно, справа полягає у свідомій волі до вибору тієї самої аудиторії, якій важко протистояти поширеним маніпулятивним технікам сучасного медійного простору. Отже, враховуючи співвідношення шансів стати співпричетними до видатних артефактів музичного мистецтва завдяки сучасним технологіям та реально існуючих слухацьких запитів щодо класичної музики, можна констатувати заниженість останніх через певні об'єктивні та суб'єктивні причини, частину яких оголошено вище.

Протистояти цим негативним процесам впливу на музичне мистецтво допомагає активна концертно-виконавська практика, постійні звернення сучасних музикантів до вже відомих музичних творів, а також до нових опусів. Адже нові інтерпретації, зокрема музичної класики (в широкому її розумінні як академічної музичної культури), мають перетворюватися на справжні музично-просвітницькі проєкти і в такий спосіб сприяти зростанню слухацького попиту. При такому *творчому кредо* сучасних виконавців збільшення кількості та зацікавленості слухачів сприятиме залученню до професійного або аматорського музичного мистецтва нових вихованців різного віку та рівня освіти, що забезпечуватиме приєднання до класичної музики нових шанувальників.

З приводу цього доречним буде згадати висловлювання деяких видатних музикантів-виконавців. Як зазначав відомий піаніст і славетний фортепіанний педагог Г. Нейгауз, «…таланти створювати не можна, але можна створювати культуру, тобто ґрунт, на якому ростуть і процвітають таланти... Чим більша, ширша і демократичніша культура, тим частіше поява таланту і генія» (1987: 186). Можна доповнити це слушне міркування: будь-яка культурна ієрархія, будується за принципом піраміди, вершину якої займають генії, нижче йдуть таланти, за якими слідує просвічена, обізнана більшість. Талановиті художні інтерпретації в академічній музичній культурі здатні сприяти її «демократичності», яка, зі свого боку, збільшуючись, підтримуватиме зростання нових талантів, або навіть геніїв. Отже, маємо замкнений цикл, що є спроможним підживлювати постійне розширення слухацької аудиторії в прямо пропорційній залежності від кількості нових виконань. До того ж, як влучно помітив

американський диригент Б. Зандер, «усі люблять класичну музику, вони просто ще не знають про це»[4]. Про фортепіано ж у цьому аспекті можна сказати, користуючись висловлюваннями В. Гізекінга, що воно «є і залишиться інструментом, який дає можливість окремому виконавцю займатися найбільш плідною та багатосторонньою музичною діяльністю», а також «...має всі підстави займати те виняткове панівне становище, яке воно займає в музичному світі…» (1975: 221–223).

Питання культурної обізнаності слухача та слухацької перцепції музичної класики і тих її «опорних жанрів», серед яких фортепіанна соната, порушують також аспекти слухацької установки, що завдає музикант-виконавець. Коли йдеться про інтерпретацію сонатних творів, виконавцю слід спиратися на виконавські традиції музичної класики, на характерну музично-виконавську топіку. Як міркував Р. Шуман щодо творчості музиканта, «хто надто переймається тим, як зберегти свою оригінальність, вже напевно на шляху до того, щоб її втратити» (1975: 91). Водночас перед виконавцем постає *актуальна проблема уникання штампів під час прочитання академічних класичних творів*, що знижують ефект «авторського слова» про музичну класику.

Окрім того, нові виконання постійно підтримуватимуть, а подекуди й збільшуватимуть кількість *«живих» виконань*, які є дуже важливими для існування музичної культури в цілому. Історія розвитку музичного мистецтва підтверджує той незаперечний факт, що народження музичного твору було пов’язане з його «живим» виконанням за принципом *«тут і зараз»*. Доречно згадати про сучасну тенденцію *дистанційних концертних виступів.* Попри їхній онлайн-формат, вони при першому слухацькому сприйнятті концентрують риси *«живих»*, як і виконання в присутності публіки в реальній концертній залі. Сучасний виконавець мусить це усвідомлювати задля створення майстерних виконань та переконливих інтерпретацій. Ця якість стає новою *актуальною музичною перцепцією – виконавською, слуховою – музичної класики,* що надається

[4] Benjamin Zander Quotes. https://www.azquotes.com/author/29115-Benjamin_Zander

у дистанційному (часо)просторі, начебто у реальному. Це вимагає від виконавця певних вмінь та зусиль, що мають бути направлені на гідну презентацію дистанційних концертів у новому концертно-виконавському часопросторі.

Зважаючи на вищесказане, серед величезного класичного спадку сонатний жанр, сонатна форма і сонатний цикл, на наш погляд, у змозі стати слушною нагодою для виконавців, аби сприяти відновленню патернів[5] архітектонічного[6] мислення, що були властиві епохам «високої мистецької перцепції», епох Відродження та Нового часу, Просвітництва.

Слід також зазначити, що на відміну від минулих часів, коли знайомство з музичними творами було перевагою нечисленних верств населення, сьогодні, враховуючи високий рівень цивілізаційного розвитку та пов'язані з цим усе більш удосконалені технічні, електронні засоби звукозапису і відеозапису, медійні інструменти передачі інформації, відсоток долучених слухачів може бути кардинально вищим.

Переходячи безпосередньо до музикознавчого та виконавського дискурсів щодо сонати як жанру і форми, зазначимо, що вона викристалізовувалась зусиллями не одного покоління композиторів, зокрема композиторів-виконавців, зустрічаючи виклики різних епох. Це ставить, зокрема, *фортепіанну сонату* на особливе місце у сприйнятті сьогоднішнім «розконцентрованим» суспільством. Адже саме сонати для фортепіано у дві руки, порівняно з сонатами для інших інструментальних складів (враховуючи також жанри симфонії, квартету, концерту, де, як відомо, починаючи з епохи Класицизму здебільшого використовувалась сонатна форма) є найбільш чисельними[7], в той час як їх виконавцем постає лише один музикант-піаніст. Він мусить бути справжнім фахівцем у цій сфері виконавської творчості, маючи не тільки власне музично-виконавський досвід, а й музично-аналітичний, задля створення художньо переконливої інтерпретації. Адже сонатний цикл і сонатна форма під час

---

[5] Від англ. *pattern* – зразок, шаблон.
[6] Архітектоніка**,** жін. 1. Гармонійне сполучення частин у єдине ціле. http://sum.in.ua/s/arkhitektonika
[7] https://imslp.org/wiki/Special:CategoryWalker/Sonatas/
https://imslp.org/wiki/Special:CategoryWalker/Symphonies/
https://imslp.org/wiki/Special:CategoryWalker/Quartets/
https://imslp.org/wiki/Special:CategoryWalker/Concertos/

інтерпретування являють серйозний виклик для виконавця, що зумовлено складністю відтворення логічної побудови, заснованої на конфліктності або щонайменше контрастності провідних тем, представлених на рівнях експонування, розроблення та резюмування, що у композиторському та виконавському плані втілюється за допомогою жанрово-стильових, драматургічних, формотворчих, тематичних, темброво-фактурних, ритмічних, динамічних та інших переключень. Оскільки класичний сонатний цикл у фортепіанній музиці здебільшого є монументальною музичною композицією, то він вимагає від виконавця майстерності цілісного осягнення та узагальнення драматургічної єдності форми.

1.2. Етапи розвитку клавірної/фортепіанної сонати в буттєвому часопросторі

Виконавський часопростір клавірних/фортепіанних сонат, що визначається виконавською практикою (саме це становить основний дискурс запропонованого дослідження – його мету і предмет), діалектично пов'язаний із *буттєвим часопростором*. Адже інтерпретаційні властивості будь-якого твору закладені в його іманентних музичних якостях – змісті та формі як єдності композиторського задуму.

Жанр сольної клавірної/фортепіанної сонати зазнав тривалого шляху формування та еволюції, склавши історію розвитку не тільки власне жанрової моделі сонати, а й сонатної форми та сонатного циклу як детермінант цієї еволюції. Використане в роботі поняття *буттєвого часопростору* є похідним від філософського значення явища *«буттєвість»* та *«буття»* (Булатов, 2002: 68), спроєктованого на *«життя»* (екзистенцію) сонатного жанру в історичній динаміці розвитку його змістовно-формотворчих властивостей. З приводу цього *часопростір* якраз і усвідомлюється автором як єднання та квінтесенція зовнішніх (історичних, соціокультурних тощо) передумов виникнення сонати та її внутрішніх іманентних ознак (від жанрово-стильових до формотворчих,

тематичних характеристик) у ролі окремої потужної сфери композиторської (а також виконавської) творчості. Соната, як відомо, суттєво вплинула на загальні процеси еволюції музичного мистецтва та музичного мислення. Отже, виявлення *виконавського часопростору* сонати унеможливлюється поза розглядом її *буттєвого часопростору*.

Останній увібрав багато складових детермінант – історико-культурну (хронотопну, епохальну), географічну (національна визначеність), власне жанрово-стильову, зумовлену еволюцією музичної творчості, бурхливим розвитком музичного інструментарію та виникненням низки інструментальних творів, що сприяло поступовому формуванню нових родів і видів інструментальної музики з відповідним корпусом музично-виразових засад. Соната стала одним із таких явищ із тривалою історією розвитку, що і дозволяє говорити про її *буттєвий часопростір*.

Слід додати, що у процесі становлення жанрових ознак сонати, історичних трансформацій індивідуально-авторського трактування її жанрової моделі, змінювалися слухацька перцепція та інтерес з боку виконавців. Виконавська традиція щодо клавірної, а згодом і фортепіанної сонати, залежала від багатьох чинників, серед яких – вплив інструментальної європейської культури, удосконалення інструментів, зміна акустично-просторових параметрів інструментів та концертних приміщень тощо.

Стислий історичний екскурс формування сонатного жанру дозволяє простежити еволюцію музичного мислення, а також змісту та форми сонатних творів.

Цій проблематиці присвячений цілий корпус наукових праць, до яких долучено не тільки теоретичний аспект, а й практичний, пов’язаний із виконавськими традиціями у сфері сонатного жанру. Серед дослідників – як українські, так і зарубіжні науковці, деякі з них вже були згадані у Вступі до цієї роботи – Н. Горюхіна (1973),О. Гольденвейзер (1966), Н. Зимогляд (2018), Ю. Каплієнко-Ілюк (2012), В. Кочнєв (2021), А. Кутасевич (2015), Л. Ланцута (1998), І. Окраїнець (1994), К. Підпорінова (2008), І. Рябов (2021), М. Чернявська

(2001), *E. & P. Badura-Skoda* (2008), *B. Cooper* (2017), *A. Davis* (2014), *Ch. Fisk* (2000), *St. Gordon* (2017), *Z. Helmann* (2000), *J. Irving* (1997), *T. Jones* (1999), *R. Kirkpatrick* (1953), *J. Lester* (1995), *R. Maciel* (2010), *A. Marx* (1997), *W. Newmann* (1983), *W. Petty* (1999), *Ch. Rosen* (2002), *D. Tovey* (1931), *S. Waltz* (2007), *J. Webster* (1979) та інші.

Окремо слід звернути увагу на ті ключові наукові розвідки, що присвячені «сонатним композиторам», творчість яких обрана для розгляду в запропонованому дослідженні. Серед науковців – *R. Kirkpatrick*, якому належить одна з наймонументальніших монографій, присвячених творчості Д. Скарлатті (1953). Ґрунтовною спробою пояснити клавірний стиль композитора через «інструменталізм» є монографія І. Окраїнець (1994). Визнаними дослідниками клавірної творчості В. Моцарта залишаються *E. & P. Badura-Skoda* (2008); вартою уваги також є книга *J. Irving* про сонати В. Моцарта (1997). Чиненайбільшу зацікавленість серед дослідників від музикознавства та від виконавства викликає доробок фортепіанних сонат Людвіга ван Бетховена (*Gordon*, 2017; *Guez*, 2018; *Jones*, 1999; *Nagel*, 1903; *Marston*, 2018; *Miucci*, 2019; *Tovey*, 1931; *Waltz*, 2007 та багато інших). Досить змістовним для сучасних виконавців-інтерпретаторів є «короткий путівник» по бетховенських фортепіанних сонатах, написаний *Ch. Rosen* (2002) на базі Єльського університету. Фортепіанна сонатна творчість композиторів-романтиків також широко досліджена в музикознавчих працях (*Davis*, 2014; *Helman*, 2000; *Lester*, 1995; *Martinkus*, 2021; *Walker*, 1970; *Webster*, 1979 та інші).

З наукових і довідникових джерел дізнаємось, що витоки сонати формувалися в другій половини XVI століття. З того часу цей жанр пройшов великий шлях тривалого і водночас динамічного розвитку від перших спрощених зразків на кшталт сюїти, що мали назву «sonata», похідну від «sonare» або «suonare» (з італійської – «дзвеніти», «звучати», «грати», «виконувати на музичному інструменті» на противагу «cantare», що перекладається як «співати» або «виконувати голосом») до розгорнутих творів великої форми з розвинутою драматургією та музичним «сюжетом», складною внутрішньою структурою та

багаторівневою системою підпорядкованих музично-виразових компонентів змісту, що безпосередньо впливало на виконавську інтерпретацію творів.

Задля розкриття цих аспектів у контексті запропонованої в роботі проблематики виникають два напрями дослідження.

Перший – пов'язаний з *еволюцію цього жанру*, яку можна простежити на прикладі сонатної творчості видатних, насамперед, європейських майстрів, зокрема, від Д. Скарлатті до Й. Брамса.

Другий напрям має акцентувати роль виконавських засад у сонатах, адже багато з композиторів – авторів сонат – були також і виконавцями.

Отже, *буттєвий часопростір* сонати тісно взаємопов'язаний із *виконавським часопростором та навпаки*. Задля встановлення такої діалектики взаємовпливу коротко представимо історію формування сонатного жанру в цілому і клавірної/фортепіанної сонати, зокрема.

Як нами було наголошено вище, назву «соната» мали твори, що виконувалися інструментально, на противагу «кантатам», які призначалися для співу. Незважаючи на це, рання європейська інструментальна соната певний час зберігала зв'язок із вокальними жанрами, зокрема, хоровою поліфонією епохи Відродження, проте значну роль у них вже відігравала саме «інструментальна риторика», нові інструментально-фактурні (композиторські та виконавські) формули, що вплинули на формування сонатного тематизму та його розвитку. Оскільки в ранніх клавірних сонатах спостерігається вплив інших музичних жанрів і форм, а також власне сонат для інших інструментальних складів, то останні будуть частково включені до розгляду історії виникнення сонат.

Ранні сонати найчастіше мали поліфонічний склад, створювалися для більш, ніж одного інструмента: так звані соло-сонати (фактично дуо-сонати) – для *соліста*, найчастіше скрипки, і *basso continuo*; тріо-сонати – для *двох солістів* і *basso continuo*. До того ж, партію *basso continuo* могли виконувати два інструменти (наприклад, віолончель і клавесин). Також існували сонати без акомпанементу, написані для одного інструмента, тобто за фактом саме вони були тодішніми соло-сонатами. З яскравих прикладів останніх – сонати

Й. С. Баха для скрипки, віоли да гамба. Хоча сольні твори створювалися і для клавіру, однак до 1700-х років вони зрідка отримували назву «соната». Усі подібні композиції аж до початку XVII століття не втрачали зв'язок з багатоепізодною інструментальною канцоною, яка мала контрастну будову та сьогодні вважається жанровим попередником сонати.

Близько середини XVII століття, як відомо, утворюються два основні типи сонати епохи Бароко: *sonata da camera* – камерна соната, що належала до світського середовища та мала будову, подібну до сюїти; *sonata da chiesa* – церковна соната, зазвичай чотиричастинна, з контрастним чергуванням частин за темпами (*Ammer*, 2004: 387–388; 63). У подальшому розвитку тодішньої сонати відбувалося інтенсивне залучення на фоні поліфонічного мислення гомофонно-гармонічного викладу з домінуванням мелодичного голосу, що водночас було характерною ознакою стильового переходу від Бароко до Класицизму. Це вплинуло на зміну тематичного змісту сонат, їхнього музично-виразового комплексу (як на рівні композиторського задуму, так і виконавського). Найчастіше мелодичний тематизм доручався авторами сонат партіям скрипки, флейти, рідше лютні, а гармонічний супровід, що розшифровувався з цифрованого басу, доручався басовому одноголосному інструментові – віола, віолончель, фагот – у поєднанні з клавесином або органом чи лютнею, які відтворювали акордову фактуру (Jacobson, 2017). Впровадження гомофонно-гармонічного стилю та відповідних до нього формотворчих, тематичних, фактурних закономірностей, відбувалося поступово в процесі еволюції музичного мислення, що сприяло появі нових засобів музичного вираження.

Надамо стислі творчі портрети «сонатних» композиторів за принципом історичної хронології їхнього життєвого шляху, композиторської діяльності, наслідування традицій.

У практиці композиторів XVII–XVIII століть, поряд із поширеною старовинною двочастинною формою поступово формувалася старовинна *сонатна форма* та *сонатне алегро* в тому вигляді, як ми його тепер знаємо з творчості віденських класиків. Найбільш яскраво й усебічно старовинна сонатна

форма репрезентована в творчості *Доменіко Скарлатті*, автора 555 сонат, з яких близько 10 написані для скрипки і контінуо, 3 є органними, решта ж, тобто абсолютна більшість, – клавесинними (*Kirkpatrick*, 2022). Незважаючи на вплив старовинних форм і принципів музичного розвитку, композитор відкрив нові шляхи розвитку сонатного жанру. Це відчувається і на рівні форми, і на рівні інструментального стилю, у тому числі видів клавірної техніки.

Типова соната Д. Скарлатті складається з однієї частини (одного типу руху – одноафектність), яка має здебільшого двочастинну, рідше тричастинну структуру (*Stein,* 1979:105). З іншого боку, на думку Р. Кіркпатріка, сонати Д. Скарлатті досить важко систематизувати. Натомість дослідник у розділі «Анатомія сонати Скарлатті» демонструє спробу визначення найтиповіших ознак сонат та їхнього формотворення, для якого є характерним бінарність та рівноважність обох розділів на відміну від потрійної будови традиційної класичної сонати (там само: 281).

Інструментальний (у даному разі, клавірний) стиль Д. Скарлатті є дуже оригінальним та новаторським, що вплинуло і на види використаної у клавірних сонатах техніки. Поряд із застосуванням широко відомих та вживаних на той час видів техніки, як пасажі та арпеджіо, італійський композитор постав піонером у використанні репетицій та стрибків. І в цьому він напрочуд випередив свій час, адже за складністю використання та виразним значенням цих засобів Д. Скарлатті не перевершили навіть композитори-романтики через століття. (Окраїнець, 1994: 60–94). Роль конкретних прийомів, фактури, віртуозності, «інструменталізму», на думку І. Окраїнець, є тим невід'ємним для Д. Скарлатті в сонатах, що визначає його композиторський стиль в цілому (там само: 118).

Творчість ще одного яскравого створювача клавірних сонат, *Карла Філіппа Емануеля Баха*, надзвичайно важливою є насамперед через те, що вона була безпосереднім передвістям класичної клавірної сонати у віденських класиків. Більшою мірою, аніж будь-який інший композитор, К. Ф. Е. Бах сприяв логічному переходу від галантного стилю Італії до Класицизму Й. Гайдна і В. Моцарта. Незважаючи на те, що в його спадку буди твори різних жанрів,

включаючи релігійну музику, концерти для різних інструментів та пісні, саме в клавірній творчості цей син і справжній послідовник величного Йоганна Себастьяна виявив себе як видатний композитор ранньокласичної доби. Порівняно з його старшим братом, Вільгельмом Фрідеманом, Філіппу Емануелю вдалося, попри потужний вплив батька, здійснити перехід до нового стилю, що саме розвивався в той час, та очолити напрям сентименталізму в музиці, який найточніше можна характеризувати словом «чутливість» *(Empfindsamkeit)*. Такий «розрив» з минулим траплявся дуже не часто в інші періоди розвитку музики (*Britannica, Carl Philipp Emanuel Bach,* 2022).

Бахівський *«Versuch über die wahre art das Clavier zu spielen»* («Дослід справжнього мистецтва гри на клавірі») високо цінувався принаймні двома наступними поколіннями композиторів. Й. Гайдн називав трактат К. Ф. Е. Баха «школою усіх шкіл». В. Моцарт, Л. ван Бетховен і М. Клементі підтримували таку оцінку, незмінно наполягаючи на тому, що музику К. Ф. Е. Баха треба не просто грати, але й вивчати. В. Моцарт навіть висловився, що «він *[К. Ф. Е. Бах – А. Т.]* батько, а ми *[сучасні В. Моцарту композитори – А. Т.]* діти. Ті з нас, які роблять щось правильно, навчилися цьому в нього» (*Mitchell,* 1948: 2–4). На Л. ван Бетховена творчість К. Ф. Е. Баха вплинула також як мистецтво почуття, а гострі конфлікти настрою, характерні для сонат К. Ф. Е. Баха, постали у Л. ван Бетховена значно сильніше, тим самим «проголошуючи» почуття[8] фактично найголовнішою умовою художньої цінності, будуючи «арку» з естетикою Романтизму (*Budden, Knapp,* 2022). Отже, передусім у творчості цього з синів Й. С. Баха клавірна соната практично завершила свій перехід від барокової до класичної. Композитор використовував цей жанр як засіб для експериментування. Це і зміни темпів у межах частин, і речитативні епізоди, і каденції, і використання незагальноприйнятих тональних співвідношень між першою і другою темами в експозиції. Дуже важливим є використання повільних частин як вираження особистих почуттів (*Gordon,* 1996: 85–86).

[8] Італійською *«affetto», «sentimento»*.

Композитор у своїх клавірних сонатах (взагалі творів з такою назвою в нього нараховують близько 70) був захоплений новими можливостями драматичного контрасту. Щодо тонального контрасту, то тут К. Ф. Е. Бах акцентував відмінності не тільки між частинами, але й між темами всередині частин (*Britannica, Carl Philipp Emanuel Bach,* 2022). Багато сонат К. Ф. Е. Баха складаються з трьох частин, розташованих за принципом темпових співставлень, що є наслідуванням традицій побудови *sonata da chiesa.* Більше того, вже починаючи з Д. Скарлатті та в наступний період, під впливом класицистичного відродження, його літератури, театру і особливо риторики, нова соната, об'єднавши в собі риси *sonata da camera* і *sonata da chiesa,* поступово набуває форми, властивій їй у подальшому. А до барокового значення дихотомії тоніка-домінанта класичні композитори додадуть риторичну (теза-антитеза) (*Maciel*, 2010:28). Отже, поступово соната, увібравши в себе характерні риси старовинної сонати церковного напрямку, приходить до світської трактовки жанру.

Надалі, тобто починаючи з віденських класиків, сонатами стали вважатися циклічні твори написані для одного або двох інструментів (фортепіано, фортепіано-скрипка, фортепіано-віолончель, фортепіано-кларнет тощо), в яких перша частина, а часто також інші частини, що чергувалися згідно з темповим та образним контрастом, були написані в так званій класичній сонатній формі. Взагалі ж сонатна форма використовувалась класичними композиторами в чотирьох головних категоріях: для інструментів соло, камерна музика, симфонія і концерт. Сольна соната і концерт, як відомо, мали по три частини (до Л. ван Бетховена), ансамблева соната та симфонія – переважно по чотири (*Stein*, 1979:106).

Сонатний цикл та сонатна форма в епоху Віденського класицизму посідають дуже важливе місце. Вони знайшли застосування не тільки в клавірних сонатах, а й у концертах, струнних квартетах і симфоніях. Власне, можна стверджувати, що кристалізація класичної моделі сонатної форми і сонатного циклу є найважливішим досягненням віденських класиків, безпосереднім попередником яких став К. Ф. Е. Бах та композитори

Мангеймської школи. Нагадаємо, що в усталеному розумінні головними атрибутами класичної сонатної форми є: наявність в експозиції та репризі кількох контрастних або інтонаційно споріднених тем/партій, тонально-гармонічна кореляція між ними, видозміна (від варіації до трансформації) тематизму під час його розробки тощо. В експозиції – першому розділі форми – відбувається тональне (найчастіше тоніко-домінантове) протиставлення двох контрастних тем – головної та побічної партій, які у другому розділі – розробці – отримують тематичний розвиток і часто взаємодію, в результаті чого досягають відносної узгодженості (принаймні тональної, за тональністю головної партії) в заключному розділі – репризі. Отже, маємо одночастинну форму, що складається з трьох головних розділів. Що ж до решти нюансів, то можна сказати, що відмінностей у використанні сонатної форми класичними композиторами навіть у межах творчості одного митця досить багато. Серед варіативних компонентів можна назвати такі: ступінь контрастності тем (широко використовуваний похідний контраст у Й. Гайдна або конфліктність у Л. ван Бетховена), різні тональні співвідношення (традиційне тоніко-домінантове співставлення, співставлення паралельних тональностей, використання більш віддалених тональностей домінантової або субдомінантової сфери – верхньої та нижньої медіанти, або ще віддаленіших тональностей), наявність або відсутність зв'язуючої та заключної партій, кількість тем (наприклад, більше однієї теми головної чи побічної партій), наявність та масштаб коди (найпаче у Л. ван Бетховена), врешті решт, відсутність розробки при використанні сонатної форми в повільних частинах циклу тощо.

Одним із перших у 1840 році дослідив сонатний жанр і форму Карл Черні в його *«Die Schule der praktischen Tonsetzkunst oder vollständiges Lehrbuch der Composition»*[9] ор. 600 у трьох томах, де на 49 сторінках відомий піаніст і педагог докладно описує, що має містити кожна частина чотиричастинної сонати. На противагу такому підходу *Ch. Rosen* зауважує: «соната не є певною формою, як менует, арія *da capo* або французька увертюра: це, як і фуга, більшою мірою є

[9] «Школа практичного композиторського мистецтва, або повний підручник композиції»

спосіб письма, відчуття пропорцій, напрямку і фактури, аніж зразок». Також американський музикознавець підкреслює: «справа в тому, що в той час як розміщення, кількість і характер тем, принаймні від Скарлатті до Бетховена, мають важливість, яку не слід недооцінювати, вони жодним чином не є визначальними факторами форми» (1998: 30).

Підсумовуючи розглянутий період формування сонатного жанру та принципів сонатного формотворення, зазначимо, що стислий огляд регламенту сонатної форми надано з метою підкреслення різноманіття та складності виконавських завдань під час інтерпретації творів сонатного жанру. Головним критерієм тут виступає необхідність демонстрації виконавцем внутрішньої діалектики цієї форми, її процесуальності, тематичних ремінісценцій, показу нової якості тем при повторному проведенні тощо. Перед виконавцем також постає низка інших завдань, пов’язаних із розвитком інструментального мислення в ранніх сонатах, зокрема із втіленням не тільки суто клавірних звучань, а й оркестрових. Адже названі вище сонатні опуси композиторів Бароко та раннього Класицизму демонструють наслідування звучання інших інструментів, що актуалізує барвистість тембру, різноманітність регістрів тогочасних клавірів. Використання фортепіанного регістрування в майбутньому стало однією з найважливіших засад фортепіанного виконавства. Цікавим є і той важливий факт, що завершення формування в період Віденського класицизму «класичного» складу симфонічного оркестру вплинуло і на клавірні сонати, для яких стало традиційним імітування його звучання. Звідси згодом з’являлися нові «оркестрові» темброві фарби звучання роялю, що суттєво виокремлює еру фортепіанних сонат Нового часу.

Перший з великих музичних віденців – *Франц Йозеф Гайдн* – написав 52 клавірні сонати. Могло б здаватися, що з його появою на музичному горизонті після «почуттєвих» віянь передкласичних часів встановилася ладотональність і запанував раціоналізм. Але насправді композитор сам виявляв інтерес до експериментів попередньої доби, і багато гайднівських засобів письма, таких як зіставлення віддалених тональностей, використання раптової тиші, тобто

генеральних пауз, нерегулярне, асиметричне фразування, мали місце у практиці композиторів 1750–1760-х років, зокрема К. Ф. Е. Баха, скеровуючи відповідні виконавські концепції цих творів. Але Й. Гайдну вдалося втілити ці засоби з притаманною йому ексцентричністю та прагненням до жартівливого в концепцію цілісної музичної форми, на яку ще не були здатні його попередники. Отже, пропорції гайднівських творів справедливо стали вважатися «класичними» (*Rosen,* 1998: 111). Й. Гайдн наслідував стиль письма К. Ф. Е. Баха, якого він вважав своїм учителем. Передусім таке наслідування простежується в клавірних сонатах. Маючи яскравіше за Філіппа Еммануеля музичне обдарування, Й. Гайдн, однак, у своїх ранніх творах чітко дотримувався бахівських традицій, крім того, велику кількість рис клавірного стилю К. Ф. Е. Баха композитор використовував протягом усієї довгої кар'єри. Також Й. Гайдн був одним із небагатьох музичних авторів XVIII століття, які не були визначними виконавцями (*Parrish,* 1948: 27). Перші близько 20 його сонат були написані в галантному стилі, що безпосередньо передував творчості Й. Гайдна. Більшість цих сонат мають авторську помітку «партита» або «дивертисмент», або «партита/дивертисмент». Цілком можливо, що ці твори Й. Гайдн використовував для своїх учнів. На наступній, другій за хронологією групі (теж із близько 20) сонат позначився ефект сучасного композитору літературного руху *Sturm und Drang*, яким Й. Гайдн дуже захоплювався. Ці твори вирізняються експериментальністю щодо вибору незвичних тональностей, використанням мінорних тональностей як виражального засобу, високим ступенем контрасту та драматичних рис, теж, можливо, під впливом К. Ф. Е. Баха. Остання група сонат, яких близько 12, являє собою зрілий стиль Й. Гайдна, коли творчість композитора досягла витонченої досконалості, оптимального балансу між майстерністю та наснагою, що надало йому змогу, разом з В. Моцартом, фактично визначити музичний Класицизм (*Gordon,* 1996: 92–93). Сонатний цикл у Й. Гайдна складається з 3 або 4 частин, з яких перша, а часто й четверта, написані в сонатній формі. Друга частина зазвичай повільна. У тричастинному циклі фінальною частиною є *Minuetto* або фінал. Форма сонатного алегро в

Й. Гайдна чим пізніше, тим більше викристалізовується в досконалий вигляд, зразком якого є його пізні сонати. Однією з характерних рис гайднівського стилю є домінуюче використання мажорних тональностей, через що за наступних часів він був неодноразово розкритикований як «неглибокий», «легковажний» композитор. Однак у наші дні творчість Й. Гайдна була всебічно переосмислена та отримала свою справедливу високу оцінку. Це стає високим стимулом для виконавців, адже саме сонатна творчість Й. Гайдна є найпопулярнішою та найпоширенішою в репертуарі сучасних піаністів, особливо на етапі їхнього професійного формування, тобто виховання музичного смаку, почуття стилю, форми, діалектики єдності протилежностей тощо.

Клавірна соната в творчості *Вольфганга Амадея Моцарта*, незважаючи на широкий діапазон образно-семантичного втілення жанрової моделі, відіграє помітну роль не тільки в межах його спадку, а й у всій світовій скарбниці музичного мистецтва. Сонати В. Моцарта є надзвичайно популярними. Завдяки доступності і водночас високій художній цінності їх багато грають професіонали та аматори. Ці твори часто вживаються в навчальному процесі та виконуються на серйозних музичних змаганнях. Музичний стиль В. Моцарта, як і стиль будь-кого з віденських класиків, неможливо уявити поза контекстом сонатної форми та сонатного циклу. Сольні клавірні сонати, сонати в чотири руки, скрипкові сонати, симфонії, концерти, струнні квартети, увертюри до опер, дивертисменти для духових, не кажучи вже про використання принципів сонатної форми в інших творах – все це під пером В. Моцарта стало взірцем довершеності, в тому числі завдяки сонатній формі. Творчість В. Моцарта мала найменше суто національних відмінностей в порівнянні з творчістю інших великих композиторів. Він репрезентував змішану мову західноєвропейської музики, а не «місцевий діалект». В. Моцарт був одним з найвидатніших віртуозів свого часу. Але його стиль гри відрізнявся від того, який потім отримає більш широкий розвиток у наступному за ним столітті. Композитор критично ставився до нової концепції клавірної гри, яка тяжіла до більшої звучності, до легатного туше та прагнула до зовнішньої віртуозності, – надаючи перевагу легкості туше,

кристальній ясності та елегантності. В. Моцарт одним з перших багато своїх клавірних творів написав для нового інструмента – фортепіано, в модифікаціях, що існували на той час (*Gordon,* 1996: 125). Загалом В. Моцарт створив 19 фортепіанних сонат. У перших з них, як і Й. Гайдн, він схилявся до наслідування клавірних композиторських традицій попередньої епохи, зокрема сонат К. Ф. Е. Баха. Але у зрілих сонатах геній композитора довів свій стиль до перфектності й неперевершеності. Як порівняти з Й. Гайдном, що часто використовував похідність побічної партії від головної, В. Моцарт використовував різний тематичний матеріал, що в більшій мірі підготувало бетховенський підхід до співвідношення головної та побічної партій. Якщо простежувати історію формування сонатного алегро від бінарної форми у Д. Скарлатті, то, як зазначає у своїй монографії видатний дослідник моцартівських сонат *J. Irving*, музичні теоретики XVIII століття, на відміну від колег XIX століття трактували сучасну їм сонатну форму як таку, що складається саме з двох, а не трьох розділів, а контраст є переважно тональним, а не тематичним (1997:100–101). Теоретичні ж дослідження XIX століття спираються більшою мірою на бетховенську модель сонатної форми, де розробка вже відіграє набагато серйознішу роль.

Оскільки неможливо стисло говорити про сонатну творчість великого класика, адже цій проблематиці присвячено багато спеціальних праць і це не входило до кола завдань цього дослідження, лише зазначимо, що в цілому, розглядаючи шляхи еволюції клавірних сонат В. Моцарта в контексті сонатної творчості попередників і сучасників віденського класика – Д. Скарлатті, К. Ф. Е. Баха та інших, слід говорити про наступний крок щодо процесу вдосконалення композитором віртуозного інструментального стилю та інструментальної архітектоніки форми. Саме на «підвищення мистецького рівня інструментального письма» вказують дослідники творчості В. Моцарта. «Унікальним є мистецтво Моцарта синтезувати, зображувати й долати протилежності, поєднувати різноманітне, змінне й контрастне у співзвучний твір. Це, мабуть, було призначенням творчого розвитку Моцарта – знайти

рівновагу загального й окремого в межах норм та скасувати останні з допомогою індивідуалізації» (В. Руф, *Метцлер-компакт*, 2010: 282).

Муціо Клементі відзначився в історії фортепіанної музики насамперед як засновник фортепіанної школи, яка надалі стала найзначнішою в Європі (Чернявська, 2015: 7). Народившись в Італії та виявивши неабиякі музичні здібності, М. Клементі досить рано і швидко піднявся по сходах музичного Парнасу, невдовзі опинившись у Лондоні, де розгорнув свою тривалу й плідну діяльність. Через цей факт школу, створену цим видатним піаністом, композитором і педагогом, вважають також лондонською. Тодішньою своєю популярністю в Англії, як ніде більше в Європі, фортепіано має завдячувати саме М. Клементі. Значною роль М. Клементі виявилася у впливі на фортепіанний стиль Л. ван Бетховена. Останній, приєднуючись до ідеї свого старшого сучасника вважав, що фортепіано як інструмент має імітувати оркестр (там само: 30). Під таким кутом було б дуже неоглядним недооцінювати значення М. Клементі для подальшої історії розвитку фортепіано. Як згодом і Л. ван Бетховен, М. Клементі активно почав використовувати нові колористичні можливості фортепіано, нові фактурні засади, чим підготував підґрунтя для творчості композиторів-романтиків. Сонати, сонатини та етюди М. Клементі настільки розвинули можливості раннього фортепіано, що композитора за правом вважають «батьком фортепіано». Цікавою подією в музичному житті того часу була його «дружня» музична дуель з В. Моцартом 1781 року у Відні, ініційована австрійським імператором; втім, переможця на цьому змаганні виявлено не було. У Лондоні М. Клементі протягом довгого часу залишався модним викладачем, композитором та виконавцем. За період у 55 років ним було написано близько 70 сонат для фортепіано. При використанні сонатної форми композитор сміливо впроваджує новітні композиторські та піаністичні прийоми. Його твори, на ранньому етапі співзвучні з галантним стилем, згодом наближаються до стилю пізнього Л. ван Бетховена і ранніх романтиків (*Gordon*, 1996: 201). Дотепер творчий спадок М. Клементі активно використовується в педагогічній та виконавській практиці. Серед всесвітньовідомих виконавців

XX століття, які власними інтерпретаціями сприяли відновленню інтересу до творів М. Клементі, зокрема до його фортепіанних сонат – В. Горовиць, А. Мікеланджелі, Е. Гілельс.

Вершинним і дійсно кульмінаційним етапом у розвитку сонатного жанру та сонатної форми, з огляду на загальний вклад у західноєвропейську музичну культуру, стала творчість *Людвіга ван Бетховена*. Серед досліджень музикознавців щодо фортепіанної сонати доробок Л. ван Бетховена заслужено посідає чиненайпомітніше місце (Гольденвейзер, 1966; *Gordon,* 2017; *Nagel*, 1903; *Rosen*, 2002; *Tovey,* 1931). Існуючі уявлення про фортепіанну сонату були б неповними поза усвідомленням бетховенських напрацювань у цьому жанрі. Його фортепіанні сонати є предметом вивчення на всіх етапах фахової освіти музикантів. Вони не перестають бути невід'ємною частиною концертних програм протягом останніх майже двох століть. За своє життя Л. ван Бетховен створив 32[10] фортепіанні сонати, в яких не тільки яскраво втілений геній композитора, а й чітко відображається еволюція його композиторського стилю. Саме у творчості Л. ван Бетховена віденський Класицизм досяг найвищого розквіту, притому сонатна форма і сонатно-симфонічний цикл залишились у цей період найголовнішою та невід'ємною сферою композиторського висловлювання. Подібно до В. Моцарта і Й. Гайдна, Л. ван Бетховен використовував сонатну форму як у фортепіанних сонатах, так і в симфоніях, скрипкових сонатах, квартетах і концертах. Але фортепіанні сонати, передусім раннього і середнього періодів, надзвичайно вирізняються своїм призначенням в якості «лабораторії» для пізніше написаних симфоній, водночас не втрачаючи власної художньої цінності. За думкою *St. Gordon*, «сонати, мабуть, яскравіше, ніж будь-які інші твори, представляють новаторські процеси, які лежать в основі творчості Л. ван Бетховена. Вже з початкових творів Л. ван Бетховен показує нам багато напрямків, які він досліджуватиме, і можна через сонати

[10] За новітнім дослідженням Б. Купера, сонат 35, за рахунок того, що ще три до цього вважались сонатинами, не дивлячись на те, що за кількістю тактів вони не поступаються найкоротшій сонаті op. 49 No. 2, а найдовша з них є довшою за таку сонату, як «Місячна» (Cooper, 2017: 17–18). Але загальноприйнятим сьогодні все ж вважається, що сонат саме 32. Хоча, з іншого боку, серед 32 сонат є відверто «легкі», які цілком могли «зійти» за сонатини (наприклад, 19-та та 20-та сонати).

прослідкувати його мислення щодо структури, тональних співвідношень, емоційного змісту та звукового колориту» (1996: 144). Сонатний цикл може завдячувати Л. ван Бетховену затвердженням *Scherzo* в якості ІІІ-ої частини (при чотиричастинному циклі, який став зразком для симфоній та квартетів) замість *Minuetto* (*Scherzo* та *Scherzando* як прецедент можна відмітити також у Й. Гайдна, в сонатах *F-dur* та *cis-moll*, але, зустрічаючись там поряд з частиною-*Minuetto*, вони не замінюють його). У фортепіанному доробку композитора трапляються чотиричастинні, тричастинні, рідше двочастинні сонатні цикли. Експозиція сонатного алегро у Л. ван Бетховена збагатилась тематичним матеріалом та більшим контрастом між основними темами. Розробка стала драматичнішою, із «сміливішими» модуляційними відхиленнями. Особливого значення набуває кода, що за напруженням не поступається розробці, а згодом, у симфоніях, взагалі претендуватиме на роль так званої «другої розробки».

Життя і творчість Л. ван Бетховена за часом частково збіглися із зародженням романтичних віянь у музиці. Його також визначають як композитора перехідної доби між Класицизмом та Романтизмом. Як свідчить *Encyclopedia Britannica*, Л. ван Бетховен є «домінуючою музичною фігурою в перехідний період між класичною та романтичною епохами» (*Budden, Knapp*, 2022). До того ж, «не бувши сам романтиком, він став джерелом багато чого, що характеризувало творчість романтиків, які слідували за ним, найбільше в його зразках програмної чи ілюстративної музики, яку він визначив у зв’язку зі своєю Шостою (Пасторальною) симфонією як більшою мірою вираження емоцій, ніж зображення» (там само).

Окремим творам Л. ван Бетховена притаманне більше передбачення романтичного стилю в музиці. Як зазначає М. Чернявська, «в мініатюрах, зокрема бетховенських багателях, виявляється жанрово-лірична образна сфера: тенденція розвитку романтичного стилю, що потребувала відповідних форм втілення та фактури» (2015: 133). Також музикознавиця зауважує, що в Багателях ор. 33 виявлені властивості фортепіанної гри, відмінної від клавесинової, тобто композитор впроваджує використання нових колористичних можливостей *[як*

тут не згадати про вплив М. Клементі – А. Т.], пізніше такий напрям підтримають композитори-романтики. Також характерним в одній з багателей є використання Л. ван Бетховеном в якості темпу позначки, що також виявляє емоційно-образну сферу твору – також властивий романтикам підхід, зокрема Ф. Шуберту (там само: 133–134). Але при всьому, за ствердженням *Ch. Rosen*, *попри те*, що «ми думаємо про Бетховена, особливо про Бетховена останніх років, як про вкрай нетрадиційного композитора, і ми взагалі припускаємо, що це було його навмисне зневажання сучасної музичної мови та стилю, що часто робило його творчість настільки важкою для розуміння та сприйняття його сучасниками», *все ж* «тлумачення Бетховеном умовностей класичної музичної мови ніколи не було просто спробою обійти їх, ніби вони вже не дійсні. До кінця життя він продовжував використовувати і навіть відроджувати багато музичних методів, які знав ще дитиною в 1770-х роках і від яких молодші сучасники, такі як Вебер, Шуберт і Мендельсон, відмовилися, як від банальних і старомодних» (1997: 460). Коротко підсумовуючи, додамо, що більшість дослідників творчості класика вказують на одну найголовнішу рису його естетики – *монументальність*, що дозволила йому втілити «свої ідеали у формі довершеної у собі творчості, яка все ж вказувала поза свої межі на невимовну дійсність універсальної чинності, і зробити це таким чином, аби їх можна було пізнати у мистецтві» (Р. Штефан, *Метцлер-компакт,* 2010: 64).

Франц Петер Шуберт став безпосереднім послідовником Л. ван Бетховена. Ставлення Ф. Шуберта до «великого Майстра» було благоговійне. Фактом, вартим жалю, є те, що двом композиторам, які в один і той самий довгий час мешкали у Відні, жодного разу не довелося зустрітися, хіба що коли Л. ван Бетховен вже перебував на смертному одрі. Можна тільки фантазувати, якими безцінними творами могла б збагатитися музична спадщина від такого плідного спілкування. Але, як відомо, історія не знає умовного способу. За свідченням сучасників, Л. ван Бетховену були знайомі окремі твори Ф. Шуберта, про якого вельми іменитий на той час Маестро відгукувався: «в цьому Шуберті є божественна іскра!» (*Nohl, Martens,* 1928: 560–561). Попри

гарячу прихильність до бетховенської творчості, Ф. Шуберт здебільшого сповідував естетику Романтизму, хоча сучасні музикознавці сходяться на тому, що його роль, поряд з Л. ван Бетховеном[11], була перехідною між двома епохами та стилями. Як вважає, наприклад, *Ch. Rosen*: «за винятком невеликої кількості творів останніх років, коли він несподівано повертається до більш глибоко класичного образу мислення, Шуберт є почасти найважливішим засновником нового романтичного стилю та почасти найвеличнішим прикладом постклассичного композитора» (1998: 519). Для доповнення картини сприйняття творчості Ф. Шуберта сучасними визначними західними музикознавцями наведемо ще одну цитату, де *M. Brown* зазначає, що «місце Шуберта в історії музики неоднозначне, оскільки він стоїть між світами класичної та романтичної музики. Однак його можна вважати останнім з великих класичних композиторів. Його музика, суб'єктивно емоційна в романтичній манері, поетично осмислена та революційна в мові, все ж відлита у формальних трафаретах класичної школи – в результаті чого стає дедалі очевиднішим, що Шуберта правильніше віднести до епохи Гайдна, Бетховена та Моцарта, ніж Шумана, Шопена та Вагнера» (2022).

Мабуть, більше, ніж будь де, «класичність» Ф. Шуберта продемонстрована в його фортепіанних сонатах. Безумовно, перебуваючи під впливом Л. ван Бетховена, характерний для останнього драматизм Ф. Шуберт замінює на епічний ліризм, при багатстві та навіть «марнотратності» тематичних ідей (Чернявська, 200 2: 7). Також сонатам притаманна типова для Ф. Шуберта «розтягнутість» форми, явище, що завдяки влучному висловлюванню ще одного великого німця, Р. Шумана, отримало назву *«himmlische Längen»*[12]. Протягом свого дуже недовгого життя Ф. Шуберт створив 21 фортепіанну сонату. Ці твори

[11] «Музичний Романтизм був відзначений акцентом на оригінальності та індивідуальності, особистому емоційному вираженні, свободі та експериментуванні форми. Людвіг ван Бетховен і Франц Шуберт поєднали класичний і романтичний періоди, оскільки, хоча їхні формальні музичні техніки були в основному класичними, глибоке особисте відчуття їхньої музики та використання програмних елементів стали важливою моделлю для композиторів-романтиків 19-го століття.» (*Britannica*, 2021).

[12] «Божественні довгóти» – «крилатий» вираз Р. Шумана з його відгуку на шубертівську до-мажорну симфонію: *«Und diese himmlische Länge der Symphonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann, und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen»*. – «І ця божественна довжина симфонії, як, наприклад, товстий чотиритомний роман Жана Поля, який теж ніколи не закінчується, і з найкращих причин, щоб читач також міг слідкувати далі». (*Schumann*, 1854: 201).

посідають помітне місце в досить об'ємній музичній спадщині «віденського романтика». Запис усіх сонат Ф. Шуберта здійснив у 60-х роках минулого століття німецький піаніст В. Кемпф. Переживши незаслужено малу популярність раніше, за останні більше ніж півстоліття фортепіанні сонати Ф. Шуберта отримали велику кількість професійних та неперсічних виконавських озвучень, серед яких інтерпретації В. Горовиця, С. Ріхтера, А. Шифа, А Бренделя, М. Учіда та інших.

Композиторам епохи Романтизму соната як форма вже «дісталася», можна сказати, у сформованому досконалому вигляді. Але ж все одно «сонатна форма, яку вперше розглядали як підручник після смерті Шуберта, не була зводом правил, кодифікованих теоретиками і наслідуваних композиторами. Імовірніше, це був принцип композиції, який виріс із попередніх форм і який можна узагальнити з аналізу справжньої творчості Гайдна, Моцарта, Бетховена та їхніх сучасників» (*Jacobson,* 2017). До моменту точного визначення музикантами XIX століття (*Marx, Czerny*) сонатної форми як конкретного способу композиції, вона продовжувала розвиватись, зокрема у стильовому аспекті. Приблизно ж з 1830- х років такий розвиток, за винятком деталей, кардинально став неможливий. Звичайно, кожен новий композитор міг по-своєму підходити до створення власних сонат, але класичний зразок, на який віднині будуть рівнятись усі, був остаточно визначеним. Навіть найавторитетніші композитори, такі як Й. Брамс, не були в змозі змінити форму, як це робили К. Ф. Е. Бах або Й. Гайдн (*Rosen,* 1988). Попри деякий спад зацікавленості композиторів до жанру сонати та сонатної форми взагалі у 1830- х роках[13], згодом їх актуальність все ж таки починає знову зростати. Для композиторів-романтиків, що прагнули свободи та експериментування з новими жанрами та формами виклик написати такий крупний твір, як соната, отримує нову привабливість, зокрема у зв'язку з бажанням перевірити власну майстерність та виразити нове через визнані усталені форми.

[13] Розповсюдилась думка, що сонатна форма, досягши вершини у віденських класиків і Ф. Шуберта, вже «мертва».

Роберт (Александер) Шуман сонатну форму мав за основу, на якій йому вдалося створити цілий ряд структурно привабливих та естетично переконливих взаємозв'язків між різними музичними процесами. Сонатні форми у різних творах Р. Шумана є індивідуальними та слушними засобами для його різноманітних творчих ідей (*Lester,* 1995: 190). Композитор і виконавець застосував сонатну форму, окрім іншого, у своїх трьох фортепіанних сонатах, створених здебільшого в період 1830–1838- х років, коли ще не було широко впроваджено теоретичну концепцію сонатної форми; втім, це не завадило Р. Шуману спиратись у своїх музичних пошуках на бетховенський спадок. Композитор одним з перших перейнявся тим, що поряд з майстерністю в написанні мініатюр сучасним йому композиторам непогано було б замислитись над написанням сонат, симфоній та квартетів (власне циклів, які містять у собі сонатну форму).

Однак сонатна форма служить для Р. Шумана скоріше напрямом, вектором, аніж зразком побудови. Форма його творів скоріше оповідальна, винахідлива та характерна. Враховуючи, що композитор працював над сонатами упереміж, нумерація другої та третьої сонат за різними джерелами може відрізнятись, але найчастіше все ж ор. 22 вважається другою, а ор. 14 третьою, адже остання була перероблена Р. Шуманом у 1853 році. Також цікаво, що сонаті ор. 14 вже в першій редакції передує авторська примітка «Концерт без оркестру», що є водночас прагненням романтичного висловлювання та відсилає нас до традицій барокового концерту (наприклад, Італійський концерт Й. С. Баха для клавесину соло). Що ж до формування циклу, то й тут Р. Шуман знаходиться в активних пошуках. У сонаті ор. 22 *Scherzo* є 3-ою частиною, а у поновленому варіанті «Концерту без оркестру» додатково з'являється *Scherzo* в якості вже 2-ої частини. Таке розташування не може не нагадати про сонати Ф. Шопена, що були написані раніше. До того часу польський композитор, «поет фортепіано» вже пройшов свій земний шлях повністю. У своїх чотиричастинних фортепіанних сонатах № 2 і № 3 він розташовував *Scherzo* саме на другій позиції

в циклі (до речі, в його першій сонаті використано *Minuetto*, але теж як другу частину).

Фортепіанні сонати ще одного видатного піаніста романтичної доби *Фридерика Францішека Шопена*, здебільшого його зрілі опуси в цьому жанрі, тобто друга і третя сонати, до сьогодні мають величезну популярність серед виконавців та слухачів. Не такою популярною, але все ж іноді виконуваною є рання, перша соната, яка була написана Шопеном ще у неповних 17 років у Варшаві під керівництвом його вчителя Й. Ельснера та за композиційними принципами нагадує скоріш зразки Й. Гайдна та В. Моцарта, аніж Л. ван Бетховена, у зв'язку з пануючими на той час тенденціями в польській композиторській школі (*Helman,* 2000). Втім, подібна спорідненість матиме місце також у 2-ій та 3-ій сонатах. Про це свідчать пропорції між експозицією, розробкою та репризою сонатної форми в шопенівських творах, тобто відносно великий масштаб експозиції та наближеність до бінарної, більш старовинної, трактовки форми (перший розділ – експозиція, другий – розробка та реприза) замість описаної теоретиками XIX століття потрійної, що встановилася після Л. ван Бетховена, де розробка за своєю значущістю бере на себе роль окремого розділу. Всі сонатні цикли Ф. Шопена мають чотиричастинну структуру із стійким розміщенням частин, що вказує на дотримання композитором класичних норм. Як вже згадувалось, *Scherzo* (*Minuetto* в «юнацькій» сонаті) композитор ставить на «незвичне» для чотиричастинного циклу друге місце, отже, повільна частина йде третьою. У сонатному алегро Ф. Шопен дотримується принципу повторюваної експозиції. Характерним улюбленим прийомом польського композитора є використання дзеркальної репризи, коли остання починається з побічної партії, що міняється місцем з головною. До речі, цей прийом використовується також в інших його творах у сонатній формі (наприклад, в Баладі соль мінор). Щодо фактурних прийомів, за спостереженням *Ch. Rosen*, на відміну від інших своїх творів, саме в сонатах Ф. Шопен лише зрідка використовує такий романтичний винахід, як гетерофонічний акомпанемент (що є характерним для романтичної фактури порівняно з бароковим контрапунктом

та класичним акомпанементом *obligato*). Класична техніка тут залишається першорядною (1988: 388–390). Проте, незважаючи на прихильність Ф. Шопена до традицій, романтичні тенденції часу сприяли його новому способу мислення та винаходу неординарних творчих рішень. Отже, в площині форми композитор намагався здебільшого дотримуватися класичних норм, а творча реалізація для кожного твору мала свою яскраве індивідуальне забарвлення, що взагалі було притаманним композиторам епохи Романтизму.

Підходи до створення музики для композитора середньоромантичного періоду, виконавця-віртуоза *Франца (Ференца) Ліста*, який прожив довге життя порівняно із своїми майже однолітками та колегами по музично-романтичному «цеху», Ф. Шопеном та Р. Шуманом, – не могли не зазнавати змін з плином часу. Але генеральними його принципами, либонь, завжди залишались монотематизм, програмність, трансцендентність, театральність та навіть зовнішня ефектність. Чого не скажеш про його молодшого колегу, Й. Брамса, прибічника так званої «чистої», непрограмної музики. Саме між поцінувачами «чистої» музики, з одного боку, та програмної музики, з іншого боку, яскравим уособленням якої на той час став Ріхард Вагнер, відбувалася, починаючи близько з середини XIX століття, запекла боротьба на музичному та публіцистському фронтах.

Видатний вклад Ф. Ліста у скарбницю фортепіанних сонат відбувся завдяки його непересічній Сонаті сі мінор, в якій композитору вдалося втілити в межах одночастинного твору своє неординарне і захоплююче інтерпретування жанру фортепіанної сонати. Тут і умовне відображення типового для сонатного циклу поділення на чотири частини, водночас з рисами потрійності сонатного алегро, хоча і менше окресленими (*Gordon,* 1996: 324–325); тут і використання обов'язкових для сонати змінюваних тональних співвідношень між головною та побічними партіями; тут навіть є фугато, що виконує функцію умовного *Scherzo*, нагадуючи нам про пізні сонати Л. ван Бетховена, де той неодноразово використовував фугу. Притому Соната сі мінор позначена яскравою індивідуальністю, до того ж навіть за відсутності оголошеної програмності музика приваблює своєю яскравою театральністю. Також Ф. Ліст тут широко

використовує принцип монотематизму, доводячи свою майстерність в образному «перевтіленні» музичних тем. Отримавши на початку свого концертного життя поряд із схвальними відгуками негативні, що були викликані цілковитим нерозумінням музики, Соната сі мінор вже півтора століття сміливо крокує концертними майданчиками всього світу попри те, що містить у собі чималі піаністичні складнощі.

Варто звернути увагу на інший твір композитора, наближений до сонатної форми, але який, за визначенням автора, не є буквально сонатою. Цей твір також є досить популярним, і не лише серед «лістоманів», адже часто сьогодні звучить і на конкурсах і на концертах. Це *Fantasia quasi sonata* «Після прочитання Данте». Спадає на думку паралель з бетховенською творчістю, адже великий попередник Ф. Ліста обидві сонати свого опусу 27 (№ 2 з цього опусу є відома «Місячна соната») позначив як *Sonata quasi una fantasia*.

Ясна програмність «фантазії на кшталт сонати» Ф. Ліста неодмінно має викликати у слухача яскраві образи дантівської «Божественної комедії», чистилища, пекла та раю. Як можна здогадатися з назви, музична форма одночастинного лістівського твору довільна, але зі схожими для сонатної форми компонентами. Це дві основні теми: перша тема *alla* головна партія – страждання душ у пеклі – та друга тема *alla* побічна партія – блаженний, райський хорал, причому цікаво, що друга тема є похідною від першої. Важливу роль у музичній драматургії відіграють також дві теми із вступної частини: інфернально-тритонова та тема, яку можна назвати «темою блукань». (*Walker,* 1983: 275–279). Ще одна тема Фантазії-сонати, яка за характером та місцем у формі нагадує заключну партію, також є похідною від головної партії. Вона підкорюється сонатній логіці, проходячи, як і побічна, на початку у фа-дієз мажорі, а наприкінці в ре мажорі, тобто в однойменній тональності до головної партії, що має початкову тональність ре мінор. Творча уява угорського композитора поряд з прямим звукозображанням інфернальності поринає в найтонші, а подекуди в найінтимніші відтінки переживань людської душі, що за християнським ученням є безсмертною. У цілому, Фантазія-соната «Після прочитання Данте», як і Соната

сі мінор, демонструє нам прагнення Ф. Ліста до улюблених ним монотематизму та вільних одночастинних композиційних структур.

На відміну від Ф. Ліста, *Йоганнес Брамс* не підтримував «прогресивні» романтичні тенденції в музиці, основною з яких було прагнення до наявності фабули, якщо не явно вираженої, тобто визначеної назвою або більш детальним описом, то хоча б такої, що мається на увазі. Ба більше, починаючи приблизно з 1860- х років, Й. Брамс починає однозначно висловлюватись проти поглядів «нової німецької» школи композиції (Ф. Ліст, Р. Вагнер та їх прибічники), осередком якої став Веймар. Цілком закономірно, що з протилежного музичного табору надходив відповідний спротив (*Walker,* 1970: 373).

На думку *Ch. Rosen*, жанр сонати став сприятливим засобом втілення для характеру обдарованості Й. Брамса, в той час як багато композиторів, що народилися за покоління до нього – Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст, Г. Берліоз – скоріше піддалися впливу престижу сонати, не відчуваючи її природність для себе (1988: 368). А *W. Newman* взагалі вважає Й. Брамса першим композитором середини XIX століття з тих, що писав сонати після Л. ван Бетховена (1983: 321). Й. Брамс-композитор торкається майже усіх жанрів, що існували в його час, за винятком хіба що опери. Цікаво, що його головний веймарський опонент, Р. Вагнер, став всесвітньовідомим майже виключно завдяки своїм оперним досягненням. «Традиціоналістські» погляди Й. Брамса спираються на творчість Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. ван Бетховена та Ф. Шуберта. Попри той факт, що початку його музичної кар'єри активно сприяв Р. Шуман, адже схвальна стаття останнього про твори Й. Брамса в «*Neue Zeitschrift für Musik»* привернула широку увагу музичної спільноти і обидва композитори мали схожі творчі погляди щодо традицій у німецькій музиці, – безпосередній вплив музичного стилю самого Р. Шумана на Й. Брамса полягав хіба що в деяких рисах фортепіанного письма та характері певних тем, але не стосовно побудови великих форм (*Webster,* 1979: 56).

У трьох фортепіанних сонатах[14], що були написані ним у юнацькому віці (найпізніша, *op. 5*, у неповні 20 років), Й. Брамс виявив себе як свідомий прибічник класичних поглядів, а також сучасної йому лейпцизької композиторської школи, яка наслідувала традиції німецької музики, закладених такими митцями, як Р. Шуман та Ф. Мендельсон. Саме Лейпциг протистояв Веймару в тогочасній боротьбі на арені музично-естетичних поглядів. Цікаво, що до написання саме фортепіанних сонат Й. Брамс у подальшому більше не звертався. Окремі риси, притаманні музиці Ф. Шуберта, цінованого Й. Брамсом великою мірою, у фортепіанних сонатах останнього можуть простежуватись лише на рівні збігу, адже на час їх написання Ф. Шуберт був значно більше відомий як пісенний композитор через те, що багато з його творів ще не були опубліковані. (*Webster,* 1979: 56, 58). Особливою зрілістю відрізняється третя соната, *f-moll*. У цьому творі відчувається відбиток композиційних та тематичних принципів Л. ван Бетховена (найяскравішим свідченням цього є використання та розробка тематичного елементу – бетховенського «мотиву долі»; також простежуються зв'язки з «Апасіонатою», що полягають у виборі тональності твору та використанні змінених та кульмінаційних повторів), які Й. Брамс з притаманною йому обдарованістю перевтілює у вже характерному для нього в ті роки індивідуальному стилі. На сьогодні Соната *op. 5* Й. Брамса є, либонь, найчастіше виконуваною серед його фортепіанних сонат, завдяки більш зрілому підходу композитора, аніж в перших двох сонатах, до звучання і використання технічних можливостей фортепіано, значущості ідей та логічності побудови форми, а також органічному сплаву класичних традицій та романтичного стилю. Незвичною є композиція сонати, яка складається з п'яти частин. Четверта частина, що з'єднується з наступним за нею фіналом за принципом *attacca*, розширює традиційний сонатний цикл. Вона позначена композитором як *«Intermezzo. Rückblick*[15]*»* та являє собою мінорну ремінісценцію другої частини сонати, *Andante*. Романтичні прагнення Й. Брамса при намаганні слідувати

[14] Як і у випадку з Шуманом, та й взагалі, як це часто траплялося, нумерація сонат представлена Брамсом не за порядком написання, а саме: найпершою була в цілому написана Соната *fis moll op. 2*, яка згодом стала другою. Можливо тому, що Брамс волів вважати своїм першим опусом Сонату *C dur*, більш зрілу.

[15] З німецької «погляд назад».

формальній традиційності вилились у використання епіграфу з поетичних рядків К. Штернау перед другою частиною – ліричним центром циклу. Цей незвичний порив молодого композитора до максимального самовираження має схожість з бажанням надати музиці програмності, але насправді є лише засобом підсилення почуття, настрою, неначе втілюючи висловлювання, яке приписують іншому великому німцю, поету-романтику Г. Гейне – коли закінчуються слова, починається музика[16].

1.3. Аспекти автентичності у виконавстві: звуковий образ інструмента, ставлення до нотного тексту

Безпосереднє відношення до *буттєвого часопростору* має питання вибору інструмента для виконання клавірної/фортепіанної музики XVIII–XIX століть. Майже з початку XX століття став розповсюдженим «тренд» автентичного виконання. Це поширюється і на практику використання старовинних інструментів часів написання твору – клавесинів, клавікордів, перших версій фортепіано (адже на відміну від сімейства скрипкових, природно обумовлена значна амортизація клавішно-ударних лише зрідка дозволяє таке використання), а також їхніх максимально точних копій або майстрових авторських відтворень. Видатними представниками такого підходу в різні часи були В. Ландовська, К. Ріхтер, Р. Кіркпатрік, Р. Хілл та інші. Клавесинна виконавська творчість є хоч і дотичною до піаністичної, але досить специфічною сферою. Отримуючи в сучасних умовах здебільшого традиційну освіту на фортепіано, музиканти-клавесиністи в подальшому зосереджуються, як правило, виключно на клавесинному виконавстві. Такий стан справ, окрім підкреслення специфіки, згідно з якою клавесинну гру важко на професійному рівні суміщати з грою на фортепіано, забезпечує більшу відданість виконавців на клавесині відстоюванню позицій автентичного виконавства, що можна вважати одною з причин його розповсюдженості.

[16] https://quoteinvestigator.com/2020/09/13/words-leave/

З іншого боку, серед виконавців на фортепіано є прибічники наближення звучання інструмента до його попередників при виконанні музики відповідних часів або імітування засобами фортепіано звучань автентичних інструментів. І нарешті, ще одна частина виконавців-піаністів уважає за потрібне користуватися всіма перевагами сучасного фортепіано, адже цей інструмент, за їхнім переконанням, є більш досконалим, як порівняти з клавесином, клавікордом та першими *pianoforte*[17]. За таких обставин перша згадана категорія піаністів дотримується свого підходу з метою більш точно передати первинний авторський задум, у той час як другі своїми прикладами виконання «наполягають» на урізноманітненні озвучень творів минулого в сучасних умовах. Чому ж твори, які в оригіналі були написані для інструментів-попередників, сьогодні частіше виконують на фортепіано? Чи є таке явище неприпустимим «порушенням» первинного авторського задуму, що суперечить самій суті творів? Деякі науковці вважають, що «об'єктивному» виконанню старовинної музики стає на заваді незнання виконавських традицій часу написання твору та акустика сучасних концертних приміщень, що, як правило, не розраховані на звучання більшості старовинних інструментів *[у тому числі клавесина, не кажучи вже про ще тихіший клавікорд – А. Т.]*. Крім того, дуже важливим є розуміння науковцями того факту, що тепер слухачі сприймають тембри старовинних інструментів як екзотичні, в той час як для композиторів-творювачів це були загальновживані тембри (Корихалова, 1979: 38–39). Можна зробити висновок, що *буттєвий часопростір* творів для старовинних інструментів у сенсі порівняння з часами написання творів та акустично-просторовими параметрами як інструментів, так і приміщень, сьогодні відчутно змінився. Трапилося це через метаморфози слухацького сприйняття (нагадаємо, про «культуру сприймання», яка, вочевидь, кардинально змінилася за останні 150–250 років), через помітну зміну акустичних властивостей концертних зал, а також збільшення кількості та збагачення інтерпретацій, що є залежним,

[17] Слід зауважити, що паралельно з розвитком інструменту від перших фортепіано до сучасного поступово змінювалися засоби виразності, особливості фактури, техніка гри, а разом з тим зростав змістовно-емоційний діапазон новостворюваної музики, що в свою чергу стало позначатися й на традиціях виконання творів, написаних раніше.

зокрема, від вибору інструмента. Отже, незважаючи на спроби достеменно відобразити у сьогоднішніх реаліях автентичність інструментарію та навіть акустики, нам все ж таки *не уявляється можливим повною мірою реконструювати* звучання творів сучасними виконавцями адекватно до часів їхнього написання.

Рух автентичного виконавства є актуальним сьогодні не тільки щодо клавірної музики, а й музики для струнних, духових та голосу. Це стосується і інструментарію, і прийомів гри. Особливо обговорюваний «тренд» торкається музики барокової доби, меншою мірою діб Класицизму та раннього Романтизму, музика яких також іноді виконується на відповідних до епохи інструментах. Та все ж треба прийняти і право сучасних інструментів на озвучування музики минулих часів. Можна згадати незліченну кількість виконань музики Й. С. Баха, Д. Скарлатті, Й. Гайдна, В. Моцарта такими відомими піаністами, як К. Аррау, Г. Гульд, С. Рахманінов, А. Мікеланджелі, Ф. Гульда, В. Горовиць, М. Аргеріх та багатьма іншими. Видатний піаніст Д. Ліпатті (1917–1950), який за своє недовге (на превеликий жаль) життя залишив по собі яскравий творчий слід, так оцінював актуальність автентичного виконання: «...справжня й велика музика виходить за межі свого часу і, більше того, ніколи не відповідала рамкам, формам та правилам, що існували за часів її створення: Бах у своїй творчості апелює до електричного органу і його необмежених можливостей, Моцарт прикликає фортепіано та рішуче дистанціюється від клавесину, Бетховен вимагає нашого сучасного фортепіано, якому Шопен – маючи його – першим надає барви, тоді як Дебюссі йде далі, презентуючи у Прелюдіях мерехтіння Хвиль Мартенó. Тому бажання відновити в музиці її історичні рамки – це все одно, що одягнути дорослого в одяг підлітка. Це може мати певну чарівність у контексті історичної реконструкції, але не цікавить нікого, крім любителів мертвого листя чи збирачів старих люльок. <…> Ніколи не наближайтесь до партитури з очима мертвих чи минулого, бо вони не можуть принести вам на заміну нічого, крім черепу Йорика.

Альфредо Казелла справедливо сказав, що ми не повинні задовольнятися просто повагою до шедеврів, але ми маємо любити їх»[18].

Також зберігає свою актуальність питання виконавського прочитання авторського нотного тексту (Корихалова, 1979; Ліберман, 1988; Лобзакова, 2018; Москаленко, 2013 та інші). Практика поєднання композиторської та виконавської діяльності, що була широко розповсюджена до кінця XVIII століття, потребувала від виконавців знання теоретичних засад композиції, адже запис нотного тексту був здебільшого скорочений (*basso continuo, basso numerato*) та вимагав розшифрування. Отже, у зв'язку з цією необхідністю виконавець-клавірист, мав бути почасти «композитором», здатним до такого розшифрування. До того ж передбачалося, що будь-який серйозний виконавець міг імпровізувати на своєму інструменті (чи то клавесин, чи то орган), насамперед у прелюдійних чи фантазійних епізодах, що, з одного боку, свідчило про його «миттєві» композиторські здібності, а з іншого боку, робило ускладненим та непотрібним детальний запис нотними знаками, що визначило тенденцію загалом, адже дух імпровізаційності наскрізно пронизував усю тодішню виконавську діяльність.

Одні з перших намагань змусити виконавців дотримуватись нотного тексту були зроблені французьким клавесиністом та композитором Ф. Купереном, який наполягав на точному виконанні написаного в нотах, перш за все це стосувалося мелізмів, через те що, як вважав Ф. Куперен, клавіристам часто бракувало вміння та смаку для того, щоб додати щось від себе, не спотворивши задум автора (1973: 68). У зв'язку з нововведеною практикою більш ретельного вивчення та виконання нотного тексту поширювалась власне

[18] Цитату взято з нарисів піаніста до курсу лекцій з інтерпретації, запланованих ним до проведення в Женевській консерваторії навесні 1950 року (незадовго до завчасної смерті Д. Ліпатті) сумісно з Надею Буланже. Згодом нариси були знайдені серед паперів митця та опубліковані Марком Ейнлі (*Ainly,* 2013). Ось англійська версія тексту:*«...true and great music transcends its time and, even more, never corresponded to the framework, forms, and rules in place at the time of its creation: Bach in his work for organ calls for the electric organ and its unlimited means, Mozart asks for the pianoforte and distances himself decisively from the harpsichord, Beethoven demands our modern piano, which Chopin – having it – first gives its colors, while Debussy goes further in presenting through his Preludes glimpses of Martenot's Wave. Therefore, wanting to restore to music its historical framework is like dressing an adult in an adolescent's clothes. This might have a certain charm in the context of a historical reconstruction, yet is of no interest to those other than lovers of dead leaves or the collectors of old pipes. <...> Never approach a score with eyes of the dead or the past, for they may bring you nothing more in return than Yorick's skull. Alfredo Casella rightly said that we must not be satisfied with merely respecting masterpieces, but we must love them».*

традиція якомога більш детального нотного запису, що залишав усе менше простору для свободи виконавця у вияві творчих здібностей щодо створення музики. Утім, якщо подивитись на це через призму спінозівської свободи як усвідомленої необхідності (Бичко, 2002[19]), то можна сказати, що *свобода отримала інші форми, перемістившись у сферу виконавської імпровізаційності*.

Треба зробити важливе зауваження щодо поняття оригіналу в музиці. Як вважає Є. Ліберман, оригіналом музичного твору є справжній авторський текст (1988: 36) *[тобто авторський нотний запис, без редагувань – А. Т.]*. Нам більше співзвучна інша точка зору, а саме: в музичному мистецтві, якщо його порівняти, наприклад, з образотворчим мистецтвом, не може взагалі існувати поняття оригіналу, таким не може бути ані оригінальний нотний запис, ані авторське виконання (Корихалова, 1979: 145–146). Схожої позиції дотримується В. Москаленко. Він зауважує, що нотний запис, який часто помилково приймають за текст музичного твору, насправді є лише художньою програмою музичного твору, створеного композитором (2013: 9). О. Лобзакова, яка досліджує питання перцепції та аналізу музики в сучасних умовах, відмічає: коли «музичний твір сприймається як певна стабільна текстуальна знаковість, що програмує художнє сприйняття змістовного ядра твору», втрачається «розуміння того, що художній зміст і цінність музичного твору не тотожні його знаковій формі...» (2018: 140).

Звісно, що порівняно з музикою барочних часів, написаною для ансамблів різних складів, клавірна музика зафіксована більш точно. До теперішніх часів дійшли уртексти багатьох клавірних творів XVIII століття. Отже, сучасному виконавцю-піаністу зовсім не обов’язково достеменно вивчати існуючі прийоми розшифрування типових для того часу скорочень нотного тексту, адже звуковисотність та метроритм у всіх шарах фактури детально (при можливих незначних відмінностях) відображені в нотному тексті. Хоча при володінні відповідними навичками перед піаністом відкриваються можливості створити, де це передбачається, власну каденцію або незначно варіювати повторне

[19] Див. також http://surl.li/cyuil

проведення музичного матеріалу. Можна виокремити проблему розшифрування та довільного виконавського використання мелізмів. Традиції застосування та види мелізмів не були уніфікованими, якщо брати до уваги різні географічні території та різні часи. Тому, незважаючи на існування спільних рис та генеральних принципів, наразі тут немає єдиних у всіх тонкощах підходів і, на наш погляд, навряд чи в майбутньому вони з'являться. Існує досить велика кількість трактатів та виконавських редакцій, які висвітлюють питання розшифрування *embelishments* у різних композиторів та стосовно різних стилів та епох, однак огляд таких джерел не є завданням даної роботи. На нашу думку, відмінності використання мелізмів у сучасній виконавській практиці можуть бути зумовлені наявністю точних відомостей про традиції виконання щодо конкретного автора чи епохи, а також теоретичними надбаннями та смаком конкретного редактора, або виконавця, який в такому випадку фактично виконує роль редактора (див. про виконавські підходи до трактування авторського нотного запису у В. Москаленка (2013: 55)).

Не можна стверджувати, що нотний текст є тільки схемою, але все ж таки сам він не в змозі передати багато нюансів живого звучання. З такої причини за них стає відповідальною виконавська традиція, що підтримується протягом століть, передаючись з покоління в покоління. Тому від майстерності, обізнаності та смаку виконавця залежатиме звукова реалізація конкретного твору, що висуває в авангард виконавську інтерпретацію.

Підсумовуючи, зазначимо, що *буттєвий часопростір* клавірної/фортепіанної сонати XVIII – першої половини XIX століть як взаємозв'язок часових і просторових параметрів у різних аспектах буття творів протягом історії їхнього існування аж до наших днів зазнавав істотних змін за такими показниками:

- *часовий баланс пропорцій розділів музичної форми сонат і пов'язана з цим просторова перцепція творів;*

- *різновиди інструментів, їх темброві властивості та акустичні (просторові) параметри, а також акустичні параметри приміщень залежно від історично-часового етапу;*
- *культура слухацького сприймання, яка, серед іншого, зазнає впливу суспільно-історичних змін у загальнолюдському сприйнятті часу та простору;*
- *еволюція композиторських та виконавських стилів, що пов'язана з історичним часом, географічним положенням, національними традиціями;*
- *авторський нотний текст та виконавське ставлення до нього в контексті клавірної/фортепіанної сонати.*

РОЗДІЛ 2
КЛАВІРНІ/ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ XVIII–XIX СТОЛІТЬ У ЧАСОПРОСТОРОВІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРОЄКЦІЇ

2.1. Чинники виконавського часопростору у зразках клавірних сонат від доби пізнього Бароко до Класицизму: Д. Скарлатті, К. Ф. Е. Бах, Й. Гайдн, В. Моцарт, М. Клементі

У традиційних на сьогодні підходах до виконання клавірних/фортепіанних сонат, насамперед написаних до часу остаточного формування і теоретичного усвідомлення сонатної форми, тобто приблизно по першу чверть XIX століття, можна зустріти дві протилежні тенденції, що стосуються *виконавської реалізації часопростору твору*. Суперечливість обох тенденцій може бути підкорена відомому закону діалектики, що дає змогу протилежностям не лише знаходитись у боротьбі та єднатися, а й своєю взаємодією викликати ефект синергії у формуванні продуктивних принципів, націлених на досягнення переконливих виконавських версій. Перша тенденція – це надмірна догматична суворість стосовно максимальної точності відображення нотного тексту (звісно, наскільки це виявляється можливим взагалі, враховуючи певну умовність будь-якого нотного запису), що можна порівняти з відчуттям «застиглості», такої собі виконавської інваріантності часопростору. Слід відмітити, що така інваріантність певним чином перекликається з питанням автентичності виконання. Друга тенденція – це тяжіння до непомірної свободи, що наближена до відчуття часу і простору людиною в *сучасній культурній парадигмі*; ця тенденція враховує пройдений досвід попередніх епох із засвоєними з них стилями, пізнішими за добу Класицизму (Романтизм, Імпресіонізм, Експресіонізм, Веризм, нові стилі XX століття), що, безсумнівно, вплинули на формування сучасного виконавця і слухача.

На нашу думку, зазначені тенденції (умовно кажучи, «автентична» та «сучасна») при співвіднесенні можуть бути скомбіновані належним чином.

Цілком зрозуміло, що твори епох Бароко та Класицизму з огляду на тогочасну естетику вимагають більшої наближеності до метрономічного руху, більшої «об'єктивності», аніж твори романтиків. Але при всьому тому не слід нехтувати розумінням того, що і композитори, і виконавці, і слухачі завжди були й залишаються живими людьми. Отже, залежність від суто людських факторів у процесі створення, озвучення, внутрішнього і зовнішнього сприйняття музики, а також урахування особливостей самого процесу виконання, що обов'язково вимагає рухів людського тіла[20], – деякою мірою слугують єднальним чинником розбіжних естетичних поглядів, що існували на різних етапах історії музики.

Перш ніж перейти до безпосереднього аналізу сонат в аспекті виконавського часопростору, наведемо визначення, що запропоновано Ю. Ніколаєвською у межах так званої *інтерпретативної теорії музичної комунікації*: «Виконавський хронотоп у системі музичних універсалій – усвідомлена цілісність просторово-часових (вертикальних і горизонтальних) топоном[21] музичного твору (метроритмічних, фактурних, темпових), яка обумовлена хроноартикуляційними стратегіями *Homo Interpretatus*» (2020: 240)[22]. Також дослідниця зазначає наявність у виконавському хронотопі таких параметрів: метроритм, що забезпечує часову організацію; фактура, що через свої темброві, регістрові та динамічні характеристики причетна до створення «просторової координати»; форма-композиція, що «відповідає за цілісність звучного твору» (там само: 240).

Подальший аналіз музичних зразків доводить дієвість цієї теорії, збагачуючи, доповнюючи та розвиваючи її через практичний виконавський досвід. Одна з головних характеристик виконавського часопростору пов'язана, перш за все, з часовою організацією музичного процесу, його формотворення та фактуротворення. Адже «принципи викладу знаходять своє віддзеркалення і в

[20] З цієї причини і в наші дні тривають відповідні дослідження з метою виявити найбільш результативні виконавські рухи, аналізуються численні спостереження та дані, що отримані за допомогою новітніх технологій (див., наприклад, *Goebl*, 2017).

[21] Термін О. Бродецького, що позначає елементарно значущу частину візуальної невербальної мови (від грецьк. «топікос» - «місце, місцевість») (2000:16–20)

[22] *Homo Interpretatus* є новим типом, запропонованим Ю. Ніколаєвською до обігу музикознавства, що «…є сумарним образом людини, яка в процесі музичної діяльності виявляє домінантність інтерпретувального мислення (у розмаїтті функцій «композитор-виконавець-слухач-дослідник»)» (Ніколаєвська, 2020: 149).

особливостях створення фактурними засобами функціональних стадій процесу формотворення» (Ігнатченко, 1984: 2); форму як цілісність складають її елементи, що становлять її «фактуру», яка «фіксує будь-які зміни у музичному процесі (навіть ледве помітні), як музичний параметр комплексної взаємодії усіх конструктивно-виражальних сторін твору» (Борисенко, 2005: 61).

Для розгляду автор пропонує кілька сонат, що належать композиторам різних історичних епох і стильових напрямів задля визначення діалектики наступності та водночас відмінностей у характеристиці історичних напрямів виконавського часопростору. Результатом запропонованої нижче аналітики є ствердження думки про *універсальність* виконавського часопростору як дискурсу розгляду клавірних/фортепіанних сонат в історичній перспективі їхнього розвитку. Також автором дослідження буде розкрито динаміку інструментальних засад у жанрі клавірної/фортепіанної сонати, особливо, показових для цих творів фактурних формул. Адже вони цілком пов’язані з тематизмом, формотворенням, становлячи чинники виконавського часопростору.

Отже, пропонуються аналітичні розвідки музичних фрагментів наступних сонат: *K. 29* Д. Скарлатті; *W. 55 No 4* К. Ф. Е. Баха; *Hob. XVI:23* Й. Гайдна; *K. 576* В. Моцарта; *op. 34 No 1* М. Клементі; *op. 27 No 2* Л. ван Бетховена; *D. 958* Ф. Шуберта. *Зазначимо, що музичні твори надано в аналізі не за хронологією створення, а згідно з доцільністю при розгляді виконавського часопростору.* Останній буде досліджено через визначення його *чинників* (*детермінант, характеристик, факторів)*, що віддзеркалюють *діалектику взаємодії виконавського часу та виконавського простору*.

Вивченню виконавських інтерпретацій творів, зокрема сонат Д. Скарлатті, присвячені праці переважно зарубіжних дослідників. Серед них – *M. Don* (1996), *K. Dale* (1941; 1947), *D. Hollick* (2011), *I. Kipnis* (2013), *R. Kirkpatrick* (1953; 2022), *J. Koster* (2007), *E. Kottick* (2003), *J. Sheveloff* (1985), *R. Taruskin* (1995). Додамо, що метою роботи не є компаративний аналіз виконавських версій творів, що може стати темою окремого самостійного дослідження.

У *сонаті D-dur, K. 29 Д. Скарлатті* (*приклад 1*) одразу привертає увагу типова скарлаттієвська *моторика*. Перед будь-ким із сучасних виконавців постає питання, наскільки необхідним є максимально точне дотримання метроному, зважаючи на стильову приналежність твору. Чи є необхідність коригування метрономічного (рівномірного) часу за допомогою гнучкості виконавського прочитання? Якщо так, то наскільки і за рахунок чого може здійснюватися така гнучкість? На перший погляд, традиційні академічні правила виконання творів відповідного стилю не дозволяють жодних відхилень. Доречним щодо цього стають наступні міркування стосовно просторово-часових чинників музичного твору – його звуковисотності, темпоральності. Наприклад, звуковисотність творів для клавіру/фортепіано у виконавських версіях не передбачає відхилень, адже зміна авторського тексту, зокрема, звуковисотних співвідношень на клавішних інструментах унеможливлюється під час виконання. Причиною виступають не тільки виконавські традиції, а й органологія інструментів. Приміром, звуковисотність піддається корегуванню на інших інструментах, що не інтонують виключно в рівномірно-темперованому строї, а можуть використовувати елементи піфагорійського «математичного» строю: струнні смичкові, духові та голос; на струнних смичкових таке виконавське вміння є одним із найважливіших засобів виразовості гри та навіть має індивідуальні виконавські риси. Повертаючись до фортепіано, зазначимо, що навіть настроювання інструмента перед виступом виконавця на сцені не є його прерогативою, як відбувається, наприклад, у скрипалів, арфістів, гітаристів тощо. Через достатню складність такого настроювання і часові витрати, його здійснює майстер. Хоча видозмінити щось при цьому (звичайно, не враховуючи «чистоту» рівномірно-темперованого настроювання) у межах виконання західноєвропейської музики XVIII–XIX століть, окрім еталону висоти (ля^{1}=440 Гц, 441 Гц або 442 Гц тощо), навряд чи було б доцільно, адже строї-попередники рівномірної темперації вживались для виконання музики більш віддалених часів; тобто навіть прагнення до автентичності у виконанні не має торкатися таких змін (хіба що в якості експерименту). Тож на об’єктивному рівні

для фортепіано, як і для багатьох інших інструментів, аспект звуковисотного варіювання (звуковисотного інтонування) виключений з арсеналу виконавських можливостей. Натомість це не виключає виконавське інтонування на фортепіано, пов'язане з виконавським комплексом музично-виразових засад – фразуванням, артикуляцією, агогікою тощо.

Часові засоби виконавської виразовості – темп, метр та ритм – теж досить чітко визначені в нотному тексті. Хіба що темпова зв'язка: *авторська позначка – виконавська реалізація,* – уявляється найменш суворо визначеною навіть після початку використання метронома Мельцеля. Щоправда, сукупний виконавський досвід також демонструє схожу неоднозначність щодо окремих моментів прочитання ритму, зокрема в барокових творах (*Babitz,* 1952: 538–540; *Cohen*, 2018: 211–213), окрім іншого, у зв'язку з переважним використанням у клавірній аплікатурі тих часів тільки довгих пальців (*Veroli*, 2019: 5). Але для нас суттєвішим у часовому полі є розуміння щодо існування виконавських тонкощів, передання яких є одним з найважливіших аспектів виконавської традиції, що переходить через покоління, тому що ані нотний текст, ані вербальні пояснення не в змозі достеменно зафіксувати тонкощі виконавського відчуття музики. Сенс такої передачі полягає навіть не в копіюванні, а в розумінні, «пропусканні через себе» та вихованні виконавського смаку, який стає супутником майстерності. Поряд з технологічним оволодінням інструментом на таке засвоєння витрачаються довгі роки, спочатку навчальної, а згодом концертно-виконавської практики.

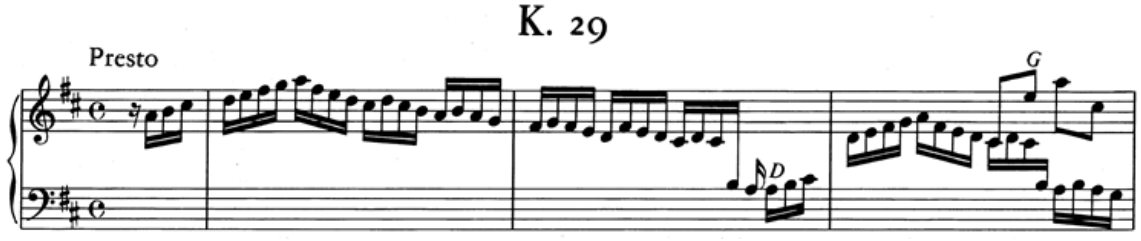
Від часів Бароко естетиці музичних творів, безперечно, притаманні поняття агогіки і *tempo rubato*. Термін *«rubato»* був запропонований італійським співаком, композитором та музикознавцем П. Тозі у трактаті «Погляди давніх і сучасних співаків», що був виданий у 1723 році. Однак існування самої манери, відповідній тому, що в подальшому стало називатися манерою *«rubato»*, має окремі підтвердження в більш ранніх трактатах та згадках про музику, особливо вокальну, епохи Бароко та навіть більш ранніх часів (*Gatty,* 1912*; Hudson,* 1996). Подібних поглядів відносно музики XVIII століття дотримується *S. Rosenblum*

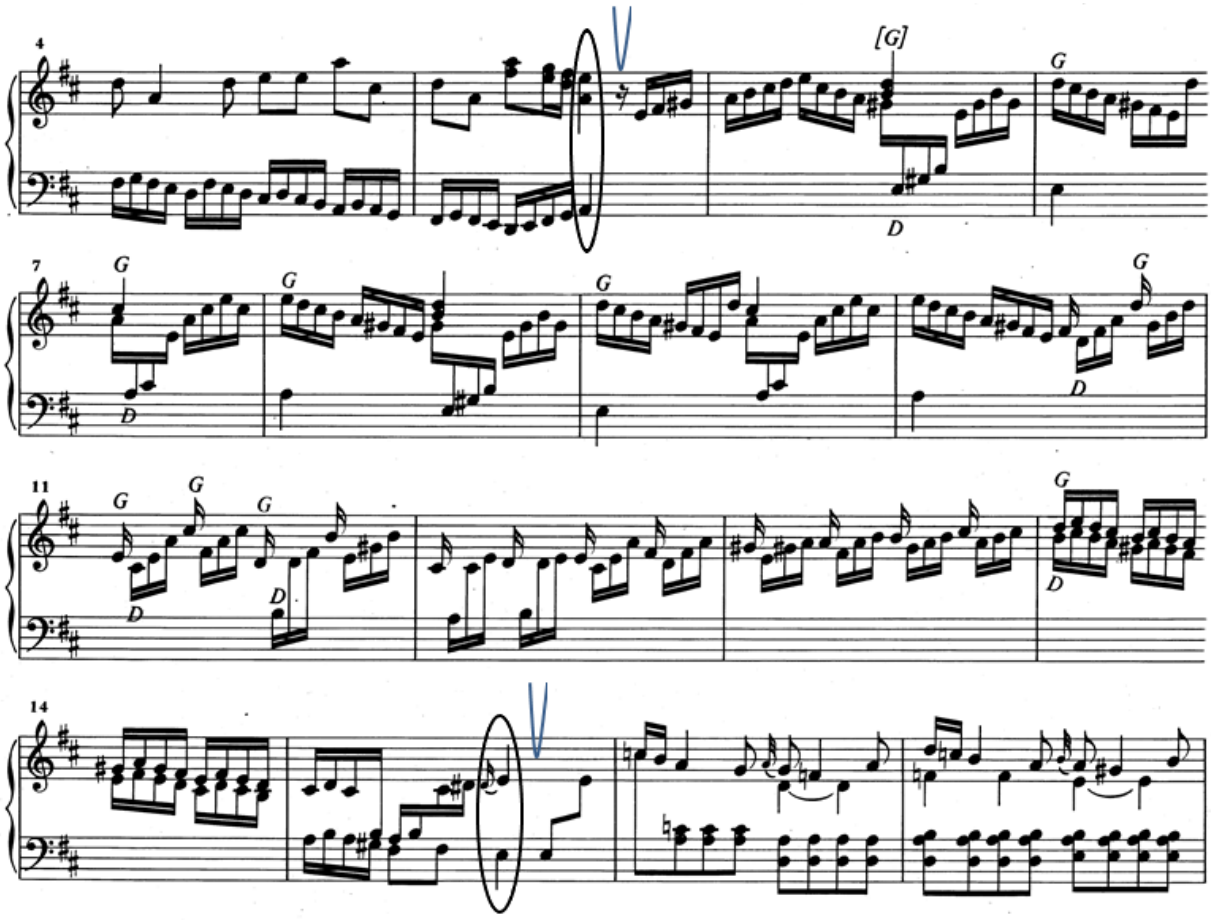
(1994: 33–40). Сучасна українська музикознавча думка також вважає доречним вживання явища агогіки в музиці, створеній задовго до епохи Романтизму (Медведнікова, Фещенко, 2019; Карась, 2015). Притому використання в сучасній практиці подібної манери для гри клавірних сонат, звісно, потребує доброго почуття міри.

Повертаючись до моторики Д. Скарлатті, додамо, що вона налаштовує на суворе дотримання виконавського темпоритму (темпорального відчуття твору), чіткого збереження ритмопульсації, що відповідає естетиці пізнього барокового та раннього класицистського інструментального стилю. Водночас, це не виключає застосування темпових *rubato*, які мають бути переконливими та демонструвати майстерність виконавця, його досвідченість у сфері цього історичного стилю.

Окремого розгляду заслуговує «виконавська площина» фактури, яку унаочнює і вище названа моторика. Наведена соната Д. Скарлатті за фактурою складається не лише з загальних форм руху (різноманітні рухливі, моторні епізоди), а й містить наспівні мелодизовані фрагменти, що поступово формують тематизм побічної партії класичної сонатної форми. Віртуозність гамоподібних пасажів змінюється не менш віртуозним арпеджуванням акордів, згодом кадансуючи та переходячи в наспівність, кантиленність у гомофонно-гармонічному викладі (приклад 1). Поза всяким сумнівом, навіть моторні ділянки цієї сонати не можуть існувати цілком у метрономічному (інерційному) часі, втілюючись у ро́ботоподібному звучанні.

Приклад 1. Д. Скарлатті. Соната *D-dur, K. 29*.



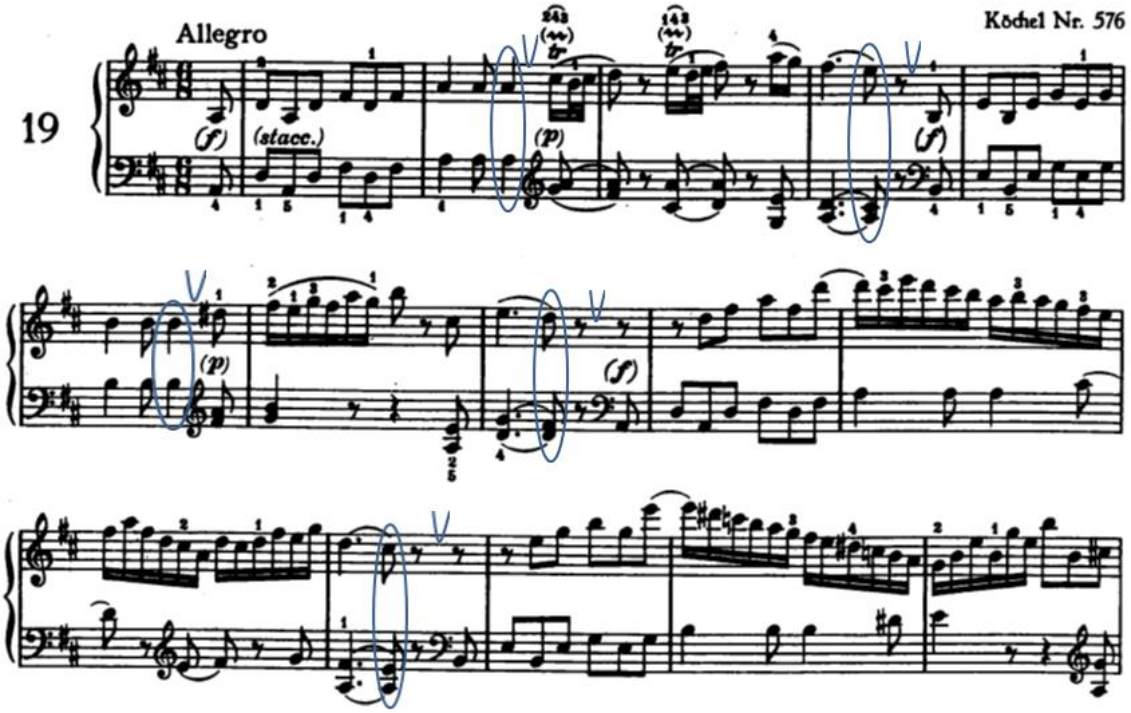


Також звертають на себе увагу вже на стадії підготовчої роботи піаніста відтинки змін-переключень між різнофактурними епізодами, що зазвичай відповідають синтаксичним межам музичних фраз. Закінчення минулої фрази вимагає «дослуханості», перед початком нової – має відчуватись «дихання». Єдина виконавська думка та загальний процес музичного розгортання музики при цьому не мусять страждати від таких виконавських «знаків уваги» до синтаксису, подібно до того, як диригентський міждольний ауфтакт є ланкою, що «вбудована» в диригентську схему та витікає з попереднього жесту руки (Шеметов, 2004). Цікаво, що передвіщаючи майбутній етап еволюції європейської музики, Д. Скарлатті як бароковий композитор ще не залишає поліфонічних принципів формотворення, яким притаманна плинність, наративність, на відміну від квадратності. Отже, структурна «неквадратність» сприяє підкресленню у виконавстві пластики, гнучкості, що проєктуються на різні рівні музичної форми – від мелодії до метроритму, темпу та навіть артикуляції.

Досвід виконавських інтерпретацій клавірних творів В. Моцарта описаний багатьма музикантами, достатньо згадати праці *E. & P. Badura-Skoda* (2008), *J. Irving* (1997), *Ch. Rosen* (2002). Розглядаючи виконавський часопростір клавірних сонат Моцарта, зосередимося на питаннях поступового формування нового фортепіанного стилю в контексті клавірного виконавства та пов'язаних із цим чинників, серед яких виконавське відчуття форми.

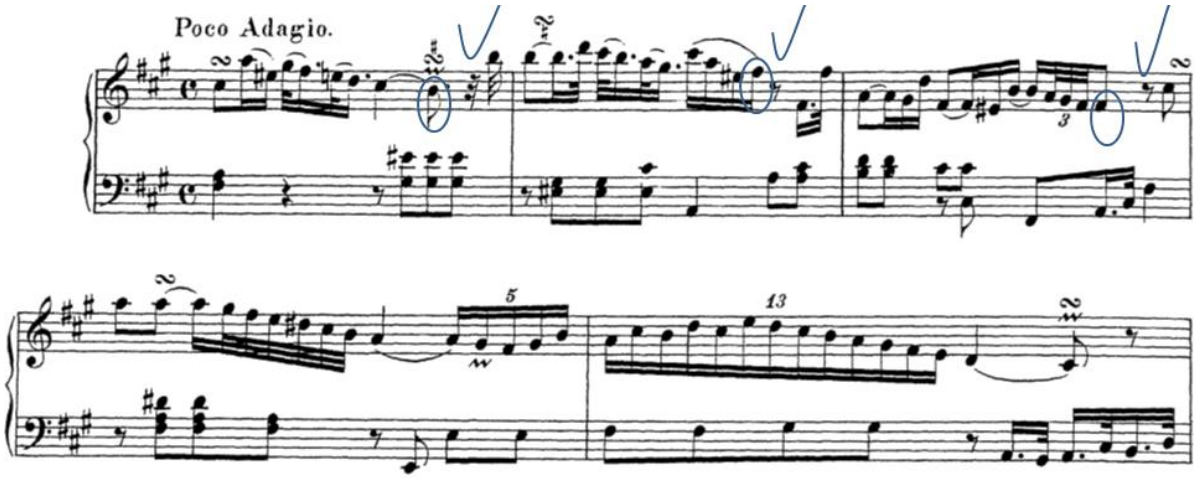
Подібний принцип уваги до дрібних синтаксичних меж є першорядним в музиці XVIII століття. Прикладом є перша частина сонати *D-dur, K. 576* В. Моцарта (приклад 2). Потрібну виконавську навичку треба опрацьовувати вже на початкових етапах підготовчої роботи. У подальшому протидія та врівноваження плинності музики, безперервного метру, з одного боку, та «дослуханості» виконавцем фраз і «дихань», з іншого боку, вимагатиме від музиканта задіяння всіх ресурсів часопросторового відчуття і смаку, аби визначитись з концертним варіантом виконання цих музичних фрагментів. Водночас інтонаційна робота виконавця мусить торкнутися і філірувань, згідно зі стилем виконуваної музики. Треба наголосити, що можливість здійснення таких філірувань є ще одним аргументом на користь опцій фортепіано в порівнянні з клавесином. Отже, виконавське відчуття часу і простору в моменти закінчення мотивів, фраз, речень, розділів форми, а подекуди й однофактурних епізодів, віднесемо до *взаємоврівноваження статики та динаміки виконавського часопростору музичного твору*. Статика та динаміка тут трактуються саме в аспекті руху, і їх можна віднести до вертикалі і горизонталі відповідно. Відома репліка з трагедії «Фауст» І. В. фон Ґете, що стала метафорою: *«Verweile doch! du bist so schön!»* («Спинися, мить! Прекрасна ти!») якнайкраще відображає таку взаємодію: бажання і заразом нездійсненність зупинки часу.

Приклад 2. В. Моцарт. Соната *D-dur, K 576*, ч. I.



Наведені приклади демонструють дію наведеного принципу у швидких темпах. Маючи справу з повільними та помірними темпами за аналогією, окрім вищезазначеного, увага виконавця має бути привернута до протилежної тенденції – *підтримання плинності руху задля об'єднання розділів форми та, відповідно, музичної процесуальності, тобто на перший план виступає організуюча функція часу в просторі музичного твору*. Повільна частина сонати *A-dur* К. Ф. Е. Баха, *W. 55 (4)* якраз демонструє таке явище (приклад 3).

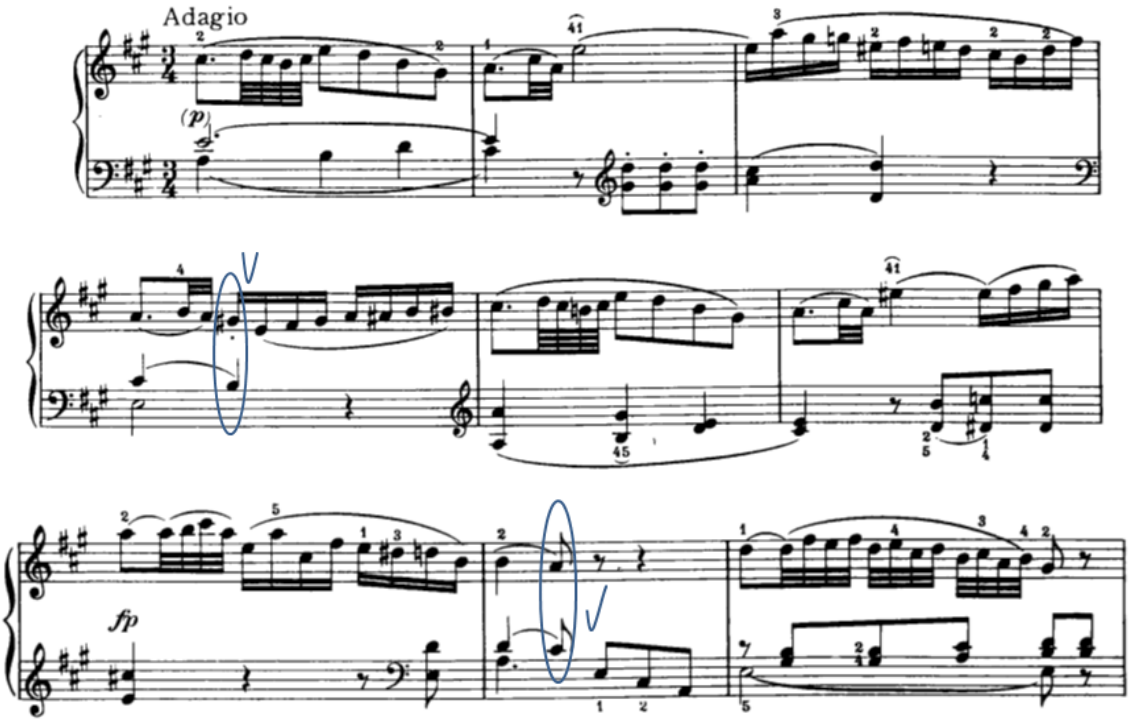
Приклад 3. К. Ф. Е. Бах. Соната *A-dur, W. 55 (4).*



Отже, перед нами постає ще одна характеристика виконавського часопростору: *організуюча функція виконавського часу у формотворенні.*

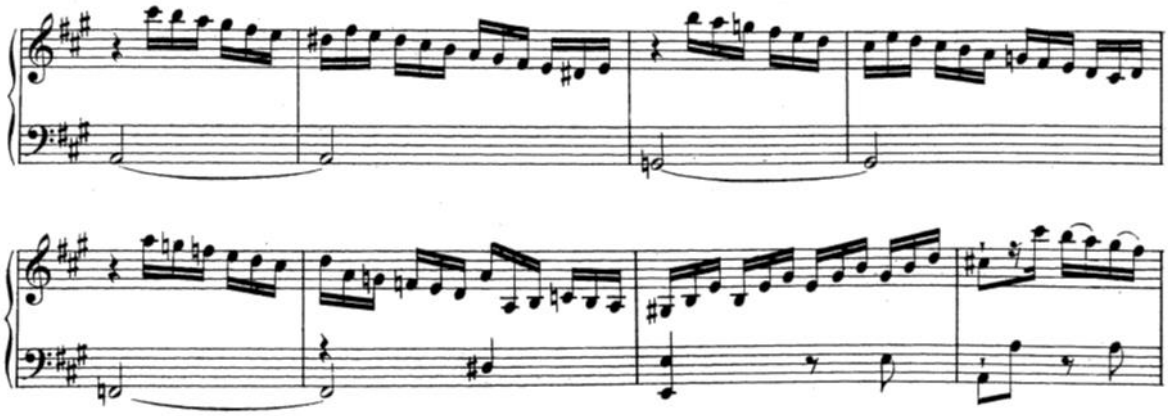
Друга частина вже згаданої моцартівської сонати *K. 576* може слугувати ілюстрацією взаємодії на межі синтаксичних одиниць, властивих як швидкому, так і повільному темпу в музиці (приклад 4).

Приклад 4. В. Моцарт. Соната *D-dur, K. 576*, ч. II.

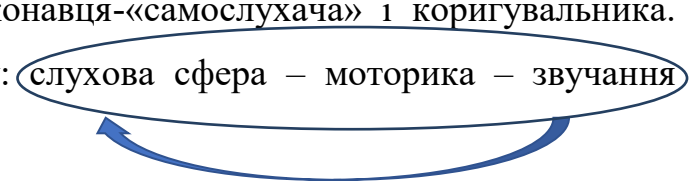


Фрагмент із фіналу сонати *A-Dur* К. Ф. Е. Баха ілюструє ще одну часопросторову характеристику: *метроритмічну виконавську інерцію* (приклад 5).

Приклад 5. К. Ф. Е. Бах. Соната *A-dur, W. 55 (4)*, ч. III.



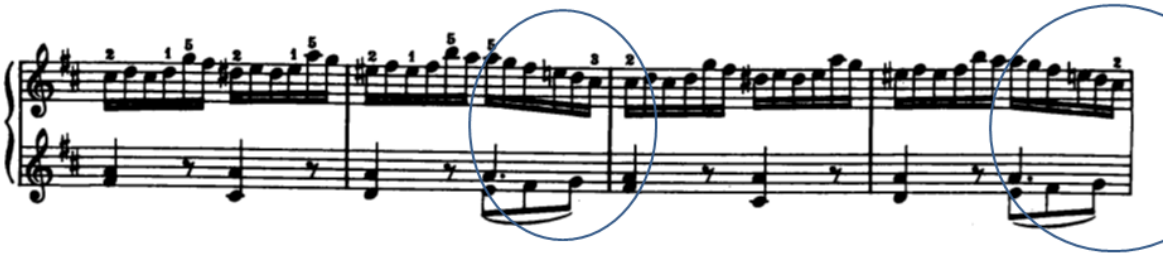
Як можна помітити не тільки графічно-зорово, а й безпосередньо в процесі програвання в різних швидкісних режимах *(експериментально)*, стрімкі пасажі, що наче стрімголов рухаються вниз, викликають певні асоціації з рухом згори донизу фізичного тіла. Такий низхідний рух викликає реальне відчуття *виконавської гравітації* та природно супроводжується прискоренням; чимдалі швидкість збільшується, посилюючи інерцію руху, яка ускладнює зупинку або пригальмування в моменти цезур, певних фаз розвитку, посилених метричними долями, наче випереджаючи час. Згідно з відповідним фізичним явищем, прямо пропорційно до маси тіла, початкової швидкості та загального часу накопичена швидкість змінюватиметься, а разом із нею й інерція. Втім, екстраполяція фізичного патерна на моделі музичного часопростору є можливою лише частково. Зазначимо, що окрім графічної наочності даного прикладу, відповідність порівняння виявляється в моторній діяльності пальців, яка підкорюється інерції, як і будь-який рух, а також в «інерції» звукових хвиль, які вже є «продуктом споживання» виконавця-«самослухача» і коригувальника. Згадаємо про мартінсенівську схему: слухова сфера – моторика – звучання (Мартинсен, 1966: 26).



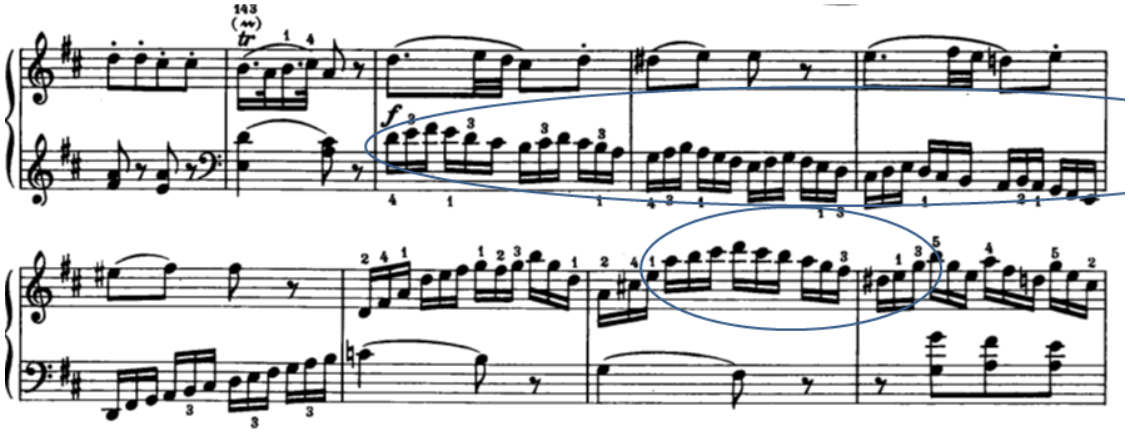
Ці два різновиди *«музично-виконавської інерції»* – моторна та акустична – мають і для виконавця, і для виконавця-слухача контрольну «вісь координат», що дозволяє порівнювати результат із прогнозованим очікуванням. У даному випадку чинником виконавського часопростору виступає *метроритм*. Тому цілком закономірно називати дане явище саме *метроритмічною інерцією*. Таке ж саме явище можна експериментальним шляхом (інколи вдаючись також до звукозапису) спостерігати у швидких пасажах будь-якої спрямованості руху. За аналогією з фізичним законом первісна швидкість тут має реальний вплив, адже в повільній музиці дане явище відчути набагато складніше. Як окремий випадок, при зміні напряму руху всередині стрімких одноголосних послідовностей може з’явитись відчуття, схоже на проходження поворотів, що потребує «пригальмовування» (приклади 6–8). Тобто знову йдеться про інерцію, а саме про два її різновиди – *інерцією спокою* та *інерцією руху*, в керуванні якими за

різних обставин і полягає завдання виконавця (*діалектика виконавського часу* та *простору*). Можна припустити, що з таких само причин відбувається поширене серед виконавців-початківців прискорення до кінця такту. Останні долі такту часто при відсутності чутливого коригування програються скоріше, тому що вони є слабкішими за «магніт» наступної сильної долі. Складнощі, які можуть бути викликані такими інерційними процесами, долаються, починаючи з усвідомлення названого явища.

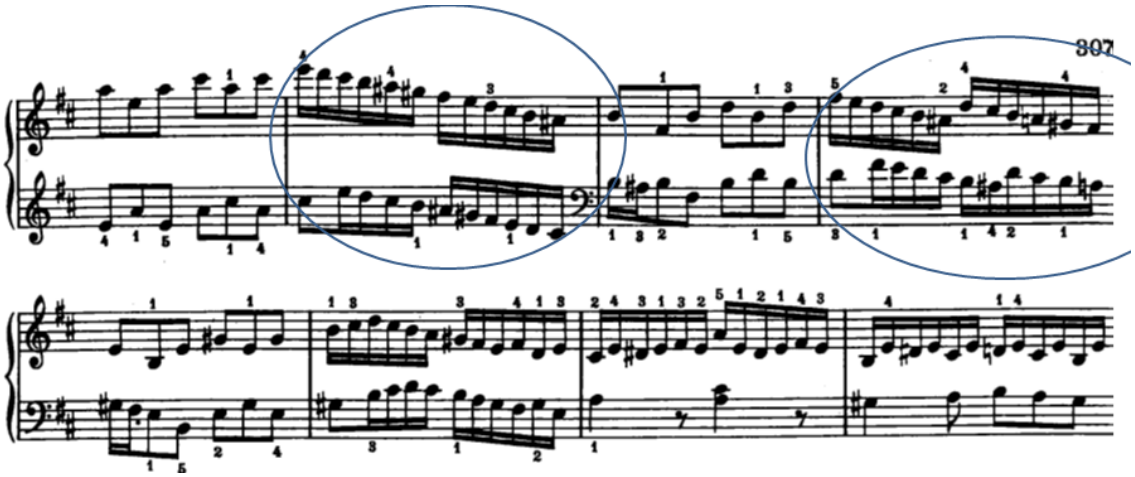
Приклад 6. В. Моцарт, Соната *D-dur, K. 576*, ч. I.



Приклад 7. В. Моцарт, Соната *D-dur, K. 576*, ч. III.



Приклад 8. В. Моцарт, Соната *D-dur, K. 576*, ч. I.



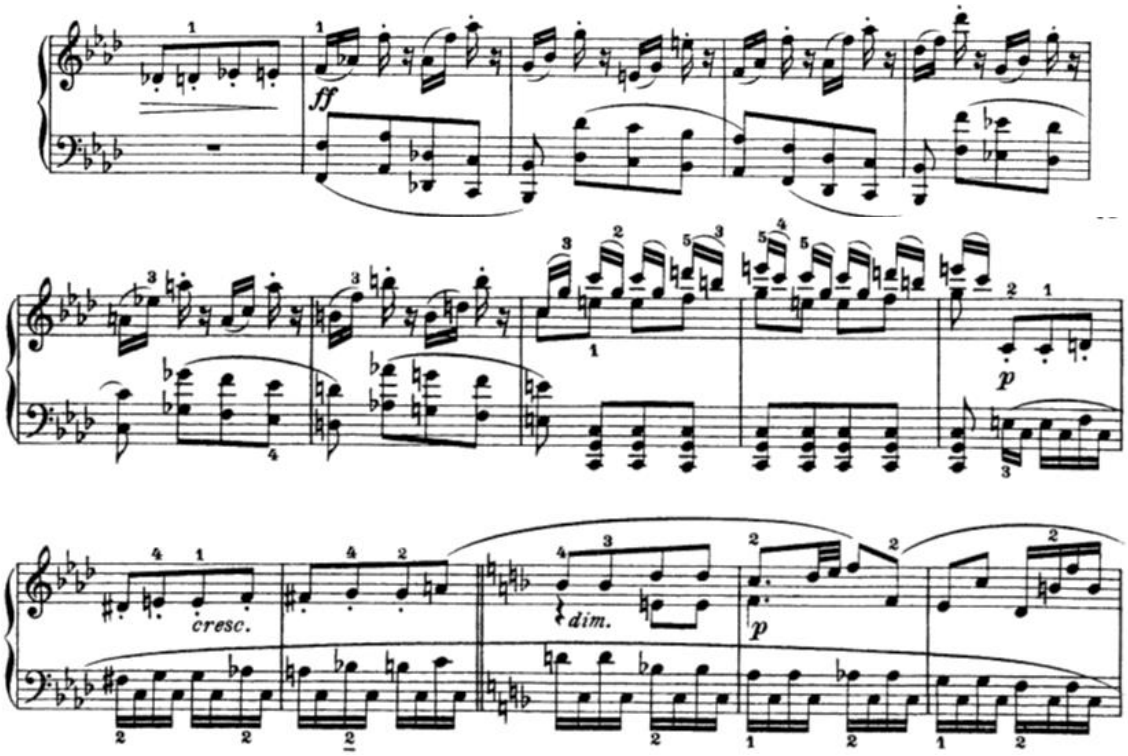
Слід відзначити дотичність до метроримічної інерції – *психічної*, яка має безпосередній зв'язок із відчуттям часопростору конкретним виконавцем. Незважаючи на очевидну суб'єктивність даного параметру, адже він щонайменше є залежним від психотипу особистості та її психічних реакцій під час виконання, можна віднести його до *психологічного часопростору виконавця,* що є складовою виконавського часопростору твору. Отже, для виконавця є вкрай необхідним враховувати дану характеристику як під час роботи над твором, так і в концертному виконанні, визнаючи особливості власної психіки та навчаючись нею керувати. Інакше вони потенційно матимуть серйозний негативний вплив на виконання навіть за умов належного здійснення підготовчої виконавської роботи. Визначення засобів коригування психологічних виконавських аспектів не є завданням пропонованої розвідки, адже ця проблема є суміжною з психологічними науками та потребує окремого вивчення. Отже, *психологічний виконавський часопростір* усвідомлюється автором цієї роботи як особистий та особистісний, що має великий вплив на художній результат музичної інтерпретації.

Будь-якому більш-менш досвідченому виконавцеві знайомий підхід до музичного матеріалу, коли подальше передбачається (передчувається) заздалегідь. У психології подібне явище має назву антиципації (латинською *anticipatio* – передбачення подій[23]). Виховання виконавської здатності внутрішнього передбачення звучання та відповідності виконавських дій до їхньої реалізації назовні є важливою потребою, що визначає не лише навички формотворення та формоосягнення, а й загалом контрольованого втілення музичної фактури у звучанні. Слід зауважити, що походження антиципаційного підходу є безпосередньо пов'язаним із самою природою музичного твору, що звучить, являє собою єдине ціле та розгортається в безперервній течії часопростору. Такий безперервний процес звучання назвемо *континуальністю виконавського часопростору твору*. У поєднанні *виконавської континуальності* та *антиципації* утворюються нові детермінанти *виконавського часопростору*.

[23] За джерелом: Антиципація, 2008–2009.

Для ілюстрації сказаного наведемо зразки сонат М. Клементі та Й. Гайдна (приклади 9–10).

Приклад 9. М. Клементи. Соната *C-Dur, op. 34, № 1* (*Un poco Andante quasi Allegretto*).

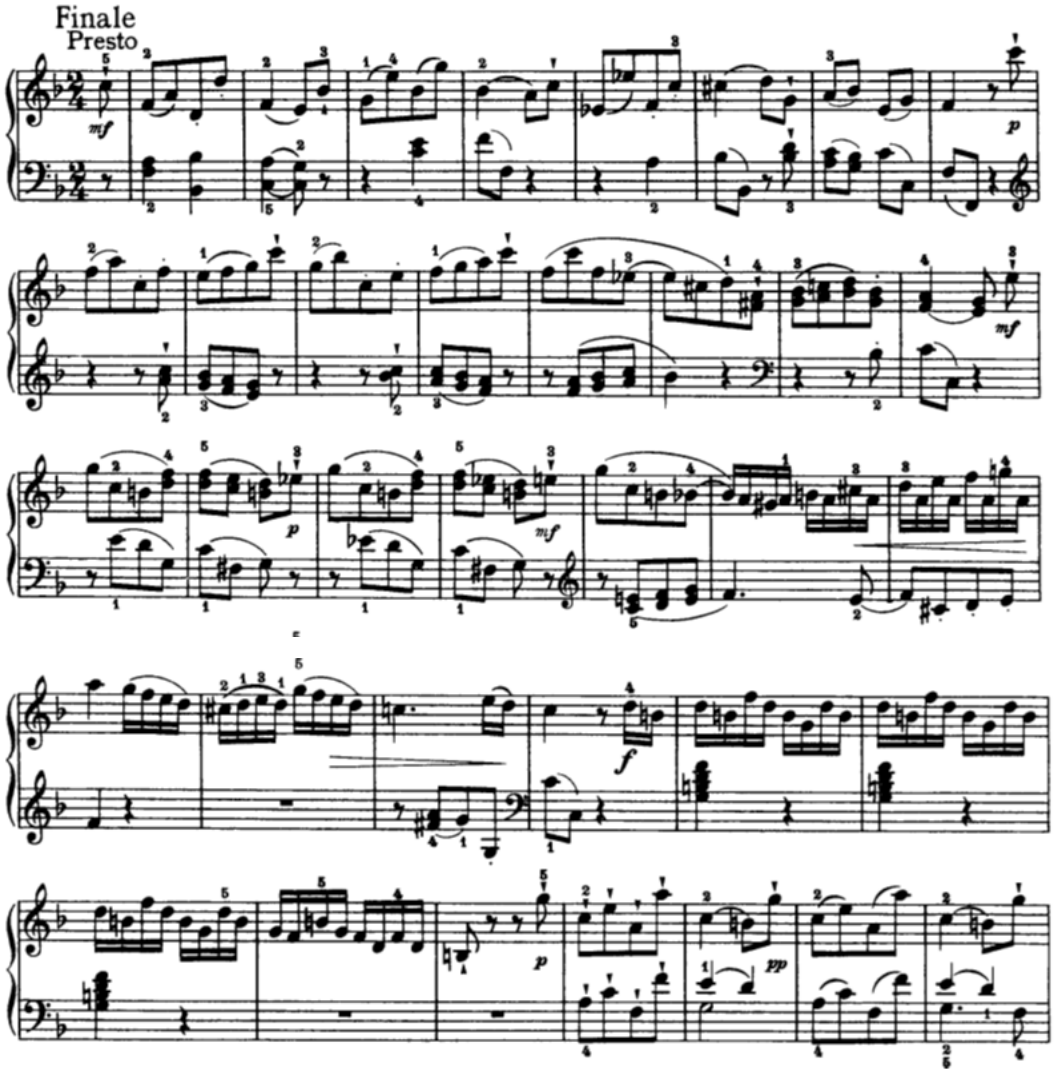


У фрагменті сонати М. Клементі неординарною є раптова зміна ***p*** та ***ff,*** чим композитор, разом з використаними *crescendo* і *diminuendo*, вочевидь, намагався підкреслити більш масштабні динамічні властивості *pianoforte* як спадкоємця «монодинамічного» клавесину. Такі само різкі чергування часто застосовував, як добре відомо, і Л. ван Бетховен. Роль виконавської антиципації тут полягає в передбаченні та внутрішній підготовці «раптових» змін. Щоби залишатись раптовими для слухача, тобто виконувати свою художню функцію, такі зміни у свідомості виконавця мають бути *інтерпретаційно обумовленими*, наступаючи для нього зовсім не зненацька. За аналогією з акторською діяльністю можна зауважити – те, що «на виході» сприймається як природна, натуральна гра, повинно мати необхідний компонент «штучності». Наявність та потрібна міра такого компоненту визначається *виконавською майстерністю*, однією зі

складових якої є *виконавська антиципація*. Це відтворює певну *виконавську енергетику*, поза якою неможлива художня інтерпретація.

Уривок з третьої частини сонати Й. Гайдна (приклад 10) демонструє нам, поряд з «мануальним» переключенням динаміки в межах типових властивостей клавесина, наявність генеральних пауз, своєрідних «зупинок» у течії звукової матерії. Згадаємо, до речі, про характерність використання такого прийому К. Ф. Е. Бахом, чийого впливу зазнав Й. Гайдн. Однак такі паузи-«перешкоди» не повинні стати на заваді розгортанню музичної форми, враховуючи *апріорну цілісність* будь-якого музичного твору. Завданням виконавця є за допомогою антиципації забезпечити континуальний принцип в музиці, результатом чого також стане переконливість побудови форми.

Приклад 10. Й. Гайдн. Соната *F-dur, XVI: 23*, ч. III.



Тож кінцевою метою виконавського часопростору стає цілісне опанування форми та драматургії музичного твору, що свідчить про майстерність виконавця-інтерпретатора.

2.2. Фортепіанні сонати *ор. 27 № 2* Л. ван Бетховена та *D. 958* Ф. Шуберта у виконавському часопросторі: межа Класицизму та Романтизму

Цікавими і характерними для розгляду з позицій часопростору постають виконані автором дослідження у межах творчого мистецького проєкту сонати *ор. 27 № 2* Л. ван Бетховена та *D. 958* Ф. Шуберта.

Історична роль сонат Л. ван Бетховена є грандіозною. Бетховенська фортепіанна сонатна творчість стала зразковою для наступних поколінь композиторів та вплинула на теоретичне і практико-художнє усвідомлення сонатної форми як основи сонатного жанру в діалектиці їхньої взаємодії. Про це свідчать трактати, дослідження та нотні видання з коментарями, датовані приблизно періодом з 1830 по 1840 роки (*Marx, Czerny*), де наголошується думка про сонату як новаторське музичне явище в мистецтві XIX століття, що сформувалася та отримала широке розповсюдження в художній практиці.

У зв’язку з цим існує наукова думка про приналежність творчого спадку Л. ван Бетховена поряд із Ф. Шубертом (йдеться про їхні твори різних жанрів, серед яких і соната) до перехідного періоду між класичним та романтичним стилями в музиці (*Budden, Knapp,* 2022). Дана думка і дотепер є дискусійною, адже парадоксально поєднує творчість таких різних за музичною естетикою композиторів.

В контексті цієї дискусії зауважимо, що творчості Л. ван Бетховена, зокрема його фортепіанним сонатам, естетика Романтизму не притаманна, в той час як у музичній лексиці він подекуди передбачив романтичну образність та відповідні музично-виразові засади, які спостерігаються в музиці Ф. Шуберта та інших композиторів-романтиків (Чернявська, 2015: 133). Для фортепіанних

сонат останнього навпаки є типовим наслідування класичних традицій Л. ван Бетховена, перед яким австрійський музикант благоговів. Попри те, що в певному корпусі творів Ф. Шуберт тяжів до естетики та засобів романтичного вираження, що якраз переважають. Отже, певні ознаки його стилю та музичної стилістики дозволяють віднести Шуберта, імовірніше, до плеяди ранніх романтиків, аніж вважати постклассичним композитором (*Rosen,* 1998: 519).

Водночас бетховенський фортепіанний сонатний стиль залишив відбиток на сонатній творчості Ф. Шуберта. Особливо це помітно у сонаті *c-moll D. 958*. З перших її тактів навряд чи можливо не перейнятись рішучим та драматичним характером головної партії *alla* бетховенські «Тридцять дві варіації», схожість з темою яких одразу привертає увагу. Також характер шубертівської теми нагадує бетховенські «Патетичну», «Апасіонату» та навіть оркестрову увертюру «Егмонт» (Вульфіус, 1983: 331). Ф. Шуберт у своїй сонаті неначе вступає в діалог з бетховенським стилем, підкреслюючи, однак, власну самобутність, яка полягає в самих підходах до розвитку тематичного матеріалу, а також у формальній будові з типовими шубертівськими *«himmlische Längen»*. Пошук мистецького діалогу між композиторами різних епох, стилів із Л. ван Бетховеном є одним із провідних напрямів вивчення сучасного бетховенознавства (*Borysenko, Chernyavska, & Ocheretovska,* 2022). У контексті цих думок знаходиться і наше дослідження, спрямоване на виконавську специфіку даної проблематики.

«Місячна[24] соната» Л. ван Бетховена, яка разом зі своєю попередницею з *op. 27 № 1* отримала композиторську позначку *«Sonata quasi una fantasia»*, буквально примушує відчути те «позачасове», що так часто виокремлює видатні та надзвичайно популярні[25] протягом віків твори.

---

[24] Назва виникла «з легкої руки» Л. Рельштаба, поета, молодшого сучасника Бетховена. Незважаючи на загальнопоширену думку серед музичних професіоналів про недоречність назви, здійснюються спроби ґрунтовної реабілітації цього напрочуд чіпкого рельштабівського *«sobriquet»* (*Waltz,* 2007). Також пропонується образ човна на озері під місячним сяйвом разом з назвою всієї сонати вважати «художньою інтерпретацією» (Москаленко, 2013: 11).

[25] Цікаво, що сам композитор не надто високо оцінював своє створіння. «Усі завжди говорять про сонату до-дієз мінор! Звичайно, я писав кращі речі. Є соната Фа-дієз мажор – це щось зовсім інше», – сказав він *[Бетховен – А. Т.]* одного разу Черні» (*Thayer,* 2013: 323).

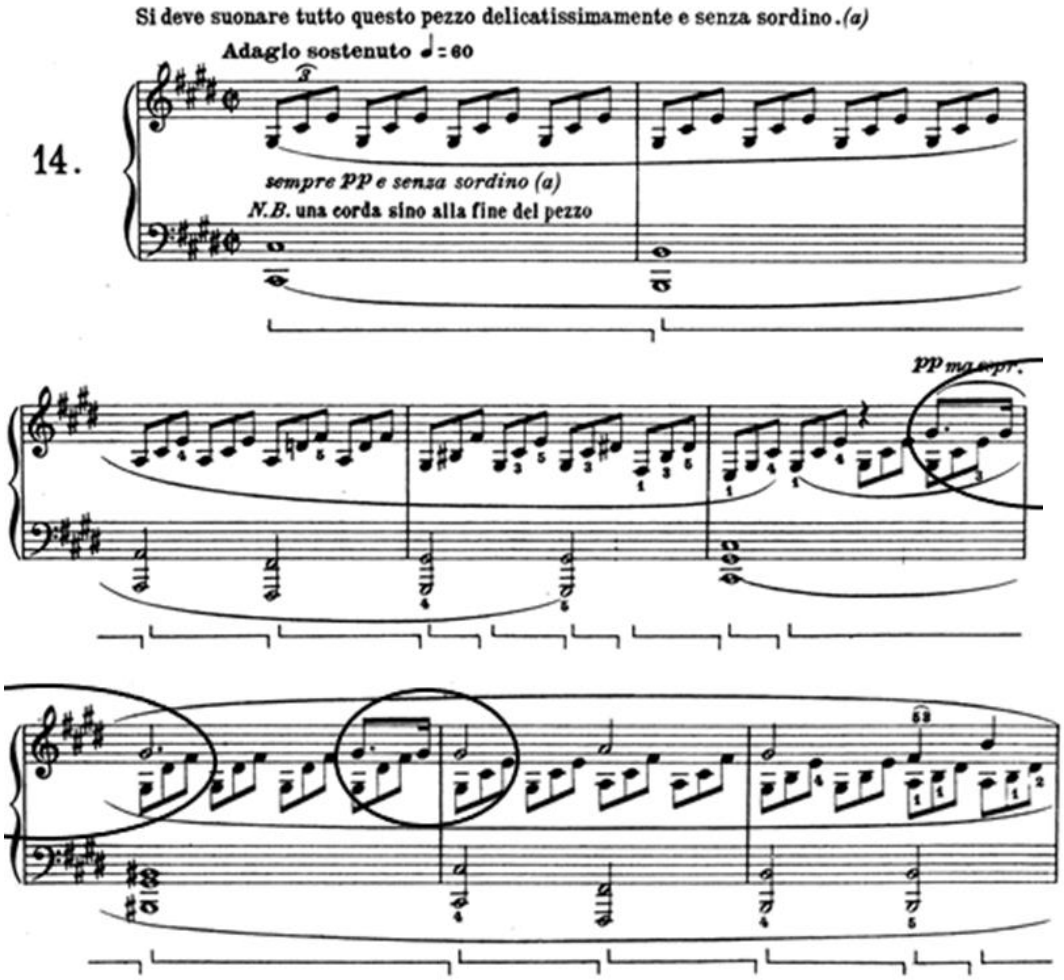
Повторимо, що при співставленні двох сонат Л. ван Бетховена і Ф. Шуберта, що аналізуються, можна спостерігати своєрідний стилістичний «взаємообмін»: Ф. Шуберт певним чином наближається до бетховенського стилю, а Л. ван Бетховен – до романтичного, здебільшого за рахунок драматургічної ротації, обміну функціями частин сонатного циклу, трансформованої образної сфери першої частини[26] У «Місячній сонаті», як відомо, драматичний центр твору зміщений з першої до третьої частини циклу (саме вона є сонатним алегро та виконує типові для нього функції), перша і друга частини виконуються без перерви – *attacca*, при виконанні фігурацій композитором широко застосована колористика правої педалі (позначка *senza sordini* в ті часи вказувала саме на праву педаль, а не на відсутність вживання лівої, як здебільшого трактують сьогодні). Подібних звучань у класичній сонаті до Л. ван Бетховена не існувало. Названі вище властивості вказують на наявність ознак поемності, монотематизму, трактованих досить індивідуально генієм віденського класика. Отже, *буттєвий часопростір* тут скерований оригінальним композиторським задумом, в якому значну роль відіграє саме *виконавський часопростір*, прийоми фактурного розвитку, педалізації, новаторської артикуляції, що збагачує досить поширені в бетховенську добу фігураційні формули.

Із самого початку першої частини сонати *ор. 27 № 2* (приклад 11) аналіз особливостей метру, темпу, ритму, фактури та динаміки дозволяє помітити характерні для цієї музики риси. Достатня повільність темпу (*Adagio sostenuto*, хоча й «прискорене» розміром *alla breve*) визначає, що чимала частка уваги виконавця має бути зосереджена на о́порі статиці, тобто забезпеченні плинності руху, не провокуючи, однак, поквапливість. При зовні простому, як здається на перший погляд, викладенні фактури та ритмічній рівномірності акордових фігурацій партії правої руки певні складнощі вищого виконавського порядку виникають під час їх поєднання з лінією басового голосу, викладеного цілими та

[26] «Знаменита перша частина є пророчою в тому, що вона підтримує єдиний настрій у всьому *[творі – А. Т.]*, надаючи емоційний ефект, важливіший за структурну ясність, – естетика, пов'язана з Романтизмом XIX століття» (*Gordon*, 2017: 159). «"Місячна" постає як влучний символ романтичної тенденції з метою пробудити "найпіднесеніше" щодо інструментальної музики Бетховена» (*Jones*, 1999: 44).

половинними. Проблема полягає в подоланні статики, інерції, тенденції до фразувального завершення кожного такту або півтакту, що виникає з необхідності забезпечити належний рух і звуковидобування в мелодичній лінії басової партії (глибокої та співочої, що має підтримуватися фігураційним фоном партії правої руки). Це ускладнюється композиторською ремаркою *pp* та *delicatissimamente*. Щоб уникнути такої тенденції, доцільно застосувати знання принципу *взаємоврівноваження статики і динаміки*, що дозволить відобразити музичну думку в її нероздільній довжині (горизонталь), забезпечуючи «проспіваність» звучання інструмента кожної конкретної миті (вертикаль). Тож виконавське прочитання фактури та її розвитку, розподілення на компоненти та елементи, співвідношення з ритмом форми, фразуванням тощо є важливими чинниками виконавського часопростору.

Приклад 11. Л. ван Бетховен. Соната *cis-moll, op. 27 № 2*, I ч.



Бездоганне внутрішнє відчуття метричного пульсу в його подовженій безперервності у сполученні з виконавською свободою в окремих фактурних шарах допоможе художньому і технічному втіленню музичного образу. Усвідомлення виконавцем самостійності та водночас координації різних фактурних ліній отримує ще більшу актуальність зі вступом наскрізного для творів Л. ван Бетховена «мотиву долі» у верхньому голосі. Суміщення раціональним шляхом тріольних фігурацій восьмих та пунктиру восьмої з точкою і шістнадцятої навряд чи можливе, на відміну від простішого комбінування «3» на «2». Виходячи з того, резонно припустити, що цілком точне, повірене математикою одночасне виконання цих ритмів не є можливим, до того ж, на нашу думку, не є потрібним з точки зору виконавської виразовості. Пам'ятаючи про умовність будь-якого нотного запису[27], покладаючись на досвід вивчення різних інтерпретацій та на власну виконавську інтуїцію, виховану через наслідування виконавських традицій (що безперервно передаються з покоління в покоління), цілком закономірно прийти до такого ствердження. Висловлюючись метафорично, благородство звучання цього простого, але такого виразового тематичного елементу немовби «закріпилося» в існуючому виконавському часопросторі, подібно до самої «Місячної сонати».

Отже, одночасне переконливе за виразовістю відтворення трьох різних фактурних «сюжетних ліній» уможливлюється лише через спроможність виконавця (тут саме одного виконавця на одному інструменті)[28] відтворити таку поліфонію. Додамо, що відчуття метричного пульсу є ознакою прояву *організуючої функції виконавського часу у формотворенні*. Усвідомлення та розуміння цієї характеристики на прикладі розглянутого твору, так само як і *континуальності часопростору та виконавської антиципації*, сприятиме вдумливому, емоційному та «прослуханому» виконанню.

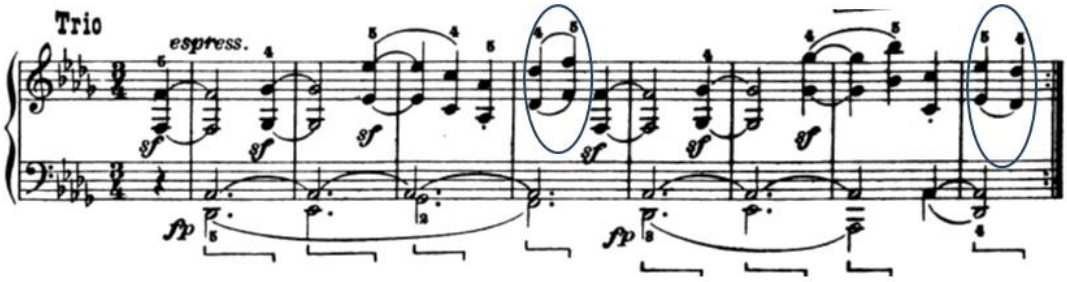
---

[27] Згадаємо, наприклад, перші такти бетховенської ж «Апасіонати», де у розмірі 12/8 ритм чверті, злігованої з шістнадцятою разом з наступною за цим шістнадцятою, що звучить, є аналогом пунктиру при діленні на чотири, але більш різким. Однак знов-таки достеменно точне виконання звучної шістнадцятої як рівно шостої частини від всієї фігури є дуже ускладненим. Усе вирішує виконавське відчуття та пов'язана з цим переконливість відтворення у звучанні.

[28] Хоча при ймовірному перекладенні для трьох виконавців або ансамблю чи оркестру, при явній незалежності учасників, безумовно, все одно б виникли труднощі, пов'язані зі сполученням різних партій, а отже, й одночасним виконанням пунктиру та тріолей.

Наступний фрагмент, узятий з Тріо II частини тієї ж сонати (приклад 12), теж слугує зразком для використання виконавцем *організуючої функції виконавського часу у формотворенні.* При тому, що особистий психологічний час може збивати виконавця та навіювати йому хибні варіанти при постійному синкопуванні, необхідне відчуття внутрішньої опори на сильні долі неможливе, якщо виконавець перманентно не перебуває в реальній метричній пульсації. Також тут є місце прояву *взаємоврівноваження статики та динаміки* в закінченнях фраз, що мають бути добре прослуханими, не перериваючи плину музики.

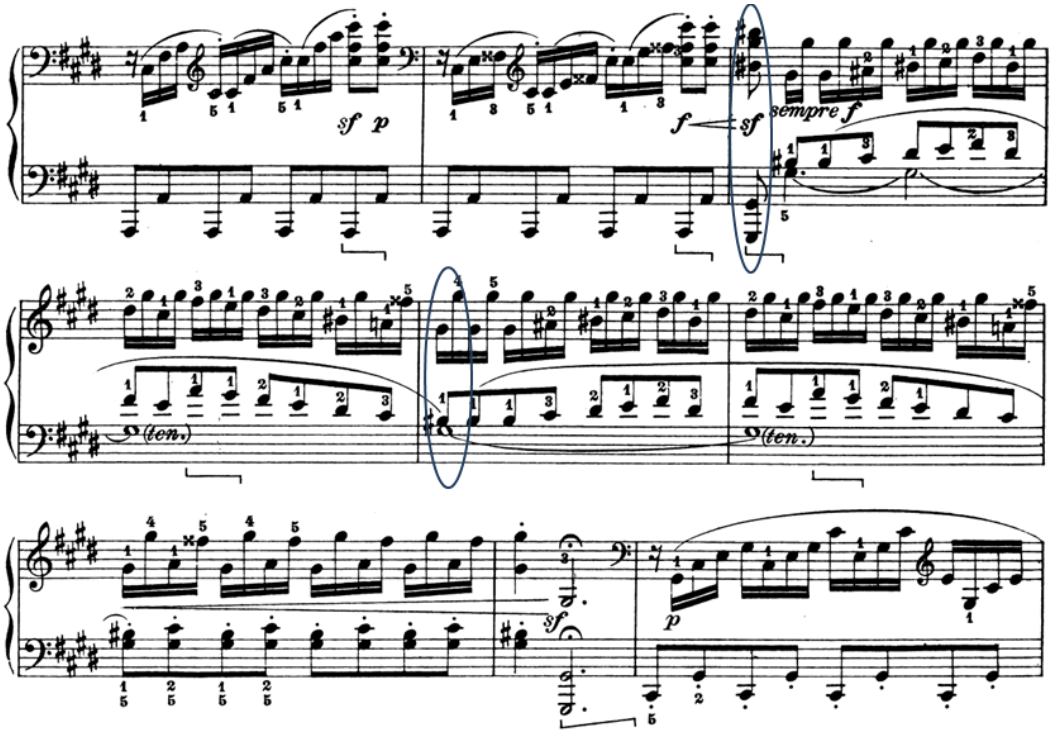
Приклад 12. Л. ван Бетховен. Соната *cis-moll, op. 27 № 2*, II ч., тріо.



Схожий підхід доцільно застосувати також при експонуванні головної партії III частини Сонати *op. 27 № 2* (приклад 13), а особливо в заключній партії (приклад 14). Швидкий рух спонукає піаніста-виконавця бути ще більш прискіпливо уважним до закінчень фраз та фактурних елементів, забезпечуючи коректне озвучення, не зміщене у бік статики (вертикальні зупинки) або рухової динаміки (плинність без уваги до звучання важливих гармонічних зворотів, що якраз співпадають із згаданими закінченнями). Але спершу необхідним виявляється звернути увагу на важливий з огляду на правильне відчуття музичного матеріалу момент. У процесі практичних занять час від часу необхідно все ретельно прораховувати в точному метрономічному русі, аби не піддатися впливу різних, часто протилежних, тенденцій щодо статики та динаміки руху, які мають різні фактурні елементи. Адже це може викликати пов’язаний із викривленням психологічного часопростору виконавця небажаний

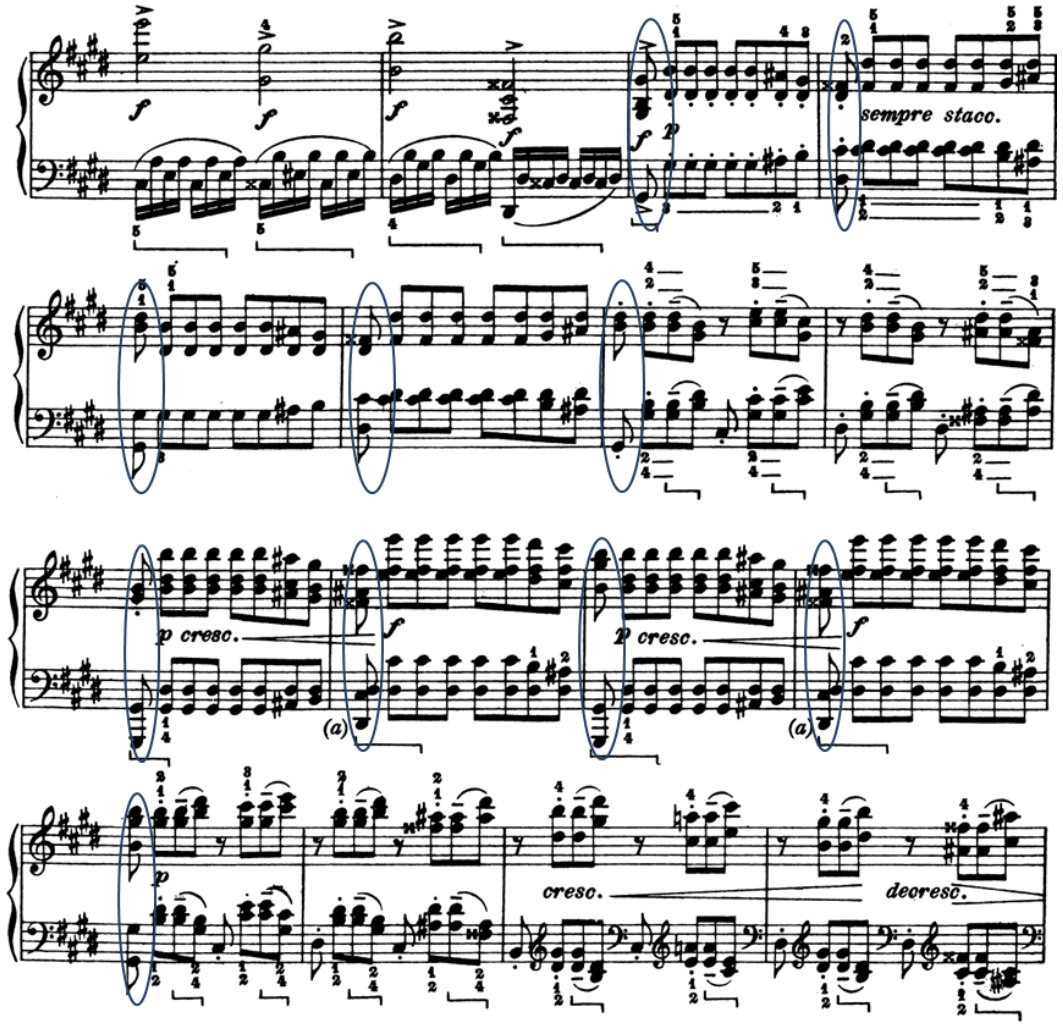
ефект втрати почуття міри та далекого відхилення від реального часу, не важливо в якій бік.

Приклад 13. Л. ван Бетховен. Соната *cis-moll, op. 27 № 2*, III ч.



Метроритмічна інерція, актуальність якої у швидких темпах тільки зростає, теж мусить бути подолана діями на випередження цього природного явища. Пізнання *експериментальним* шляхом у виконавській практиці, яка базується на знанні традицій, що, проходячи через свідомість і душу виконавця, виховують почуття смаку і міри, уявляється неодмінною складовою творчого пошуку. При генеральному алгоритмі дій за умов урахування явища метроритмічної інерції, індивідуальний шлях окремого виконавця, хоч і не значно, але відрізнятиметься. За такої умови напрям роботи на подолання або, точніше, зведення до мінімуму метроритмічної інерції, передбачає також побудову індивідуального виконавського підходу.

Приклад 14. Л. ван Бетховен. Соната *cis-moll, op. 27 № 2*, III ч.



Процес вивчення творів часто супроводжується практичними знахідками. Серед таких знахідок гідним уваги, на нашу думку, є часопросторовий феномен *виконавського формоосягнення через опрацювання деталей та епізодів,* адже ціле віддзеркалюється також і в деталях. Слід вміти охопити та відчути ціле в його окремих елементах, добудувати його і постійно враховувати. Назвемо цей принцип *«добудовуванням» виконавського часопростору під час опрацювання окремих елементів цілісного формопроцесу.*

Фактично, таке *опрацювання* та *допрацювання* завжди є *частиною художньо-спрямованої активності виконавця-інтерпретатора*, що націлена на пошук *власного звукообразу/звучання чужого твору*, такої собі *виконавської часопросторової трансформації твору композитора на «твір» виконавця*. З використанням цього способу заразом з удосконаленням майстерності зростає рівень виконавського розуміння побудови інтерпретаційної концепції, зокрема

розуміння внутрішніх драматургічних, інтонаційно-тематичних, фактурних зв'язків із формотворенням. Все це має позитивним чином відобразитись на художній якості виконання, водночас сприяючи засвоєнню та запам'ятовуванню твору як цілого. Спостерігається своєрідний парадокс: більша увага до деталей не викликає занедбання цілого, а навпаки допомагає його формуванню. Інакше кажучи, знаходячись на рівні *мікрочасопростору*, виконавець працює також на користь *макрочасопростору* для втілення *холістичності твору*; унаслідок цього викристалізовується органічне сприйняття перебігу часу виконуваного твору разом з його осягненням у деталях і цілому.

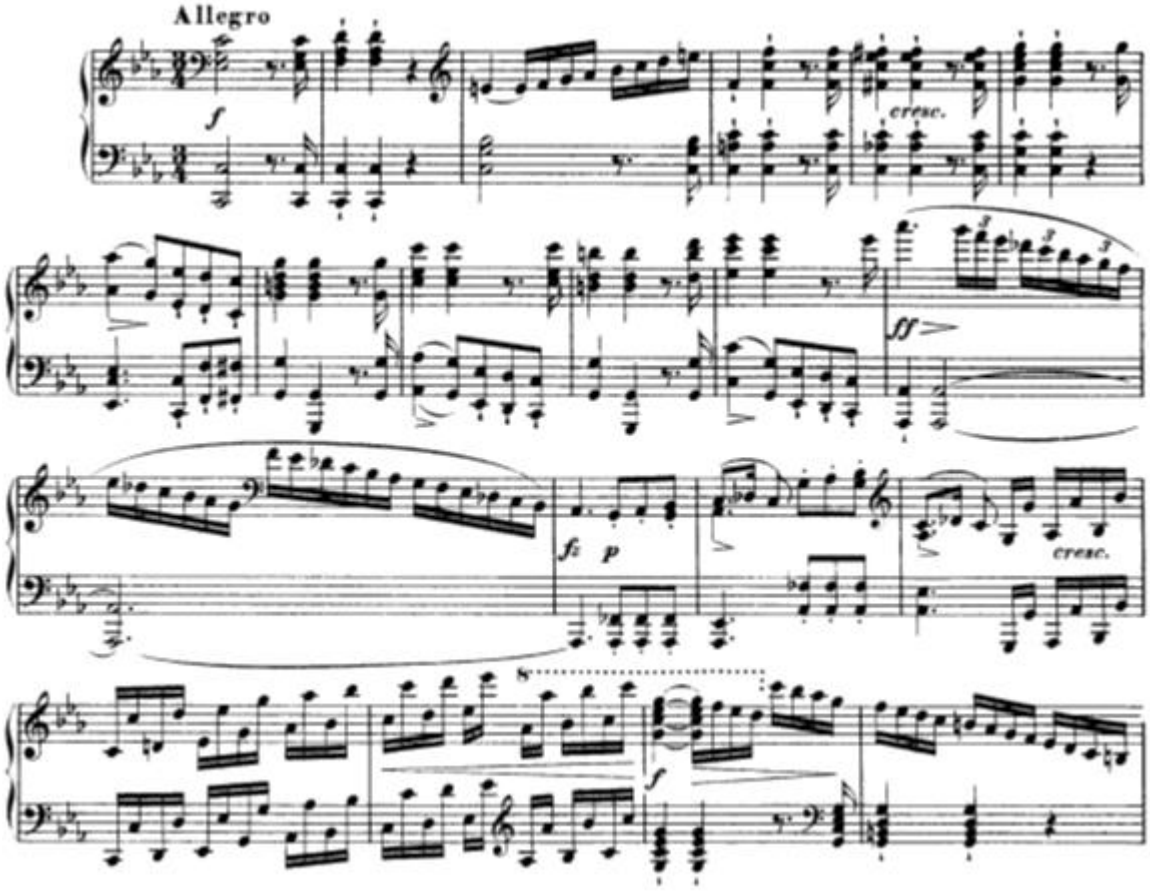
Перейдемо до розгляду характеристик виконавського часопростору на прикладах із сонати *c-moll* Ф. Шуберта. Але раніше хотілося б ще раз наголосити, користуючись висловлюванням одного з авторів *«Encyclopedia Britannica»,* що «сонатна форма, яку вперше розглядали як підручник після смерті Шуберта, не була зводом правил, кодифікованих теоретиками і наслідуваних композиторами. Імовірніше, це був принцип композиції, який виріс із попередніх форм і який можна узагальнити з аналізу творчості Гайдна, Моцарта, Бетховена та їхніх сучасників» (*Jacobson*, 2017). Притому «більш пізні композиції *[Ф. Шуберта – А. Т.]* у сонатній формі в усіх інструментальних жанрах, дотримуючись усталеної традиційної схеми *експозиція – розробка – реприза*, суттєво модифікують її» (там само)[29].

Для виконання головної партії I частини сонати (приклад 15) (здебільшого завдяки цьому *quasi*-бетховенському початку соната викликає асоціації з музикою великого попередника Ф. Шуберта) найважливішим нам здається осмислення та реалізація за допомогою *виконавської антиципації континуальності часопростору твору*. Справа у манері інтонаційного «висловлювання» Ф. Шуберта, який на відміну від Л. ван Бетховена, не тяжів до компактності та лапідарності. Через неодноразові завершальні інтонації

[29] «Він часто розширював число тональних центрів (центральних тональностей) в експозиції, а іноді і число основних тем, від двох до трьох. Ця тенденція до розширення впливає на весь подальший хід австро-німецької симфонічної традиції. Це прямий предок експозицій Антона Брукнера з їхніми трьома різними тематичними групами та значно розширених сонатних структур Густава Малера» (*Jacobson*, 2017).

«імперативних» зворотів, наслідуваних цезурами, а також через неквадратність музично-синтаксичних побудов, які формуються за допомогою постійних доповнень, не втрачаючи загальної цілісності протягом 20 тактів (*Martinkus*, 2021), перед виконавцем постає серйозне завдання неодноразового продовження та зрештою об'єднання розгорнутого музичного розділу для того, щоб не перервати «недосказану» музичну думку.

Приклад 15. Ф. Шуберт. Соната *c-moll, D. 958*, I ч.

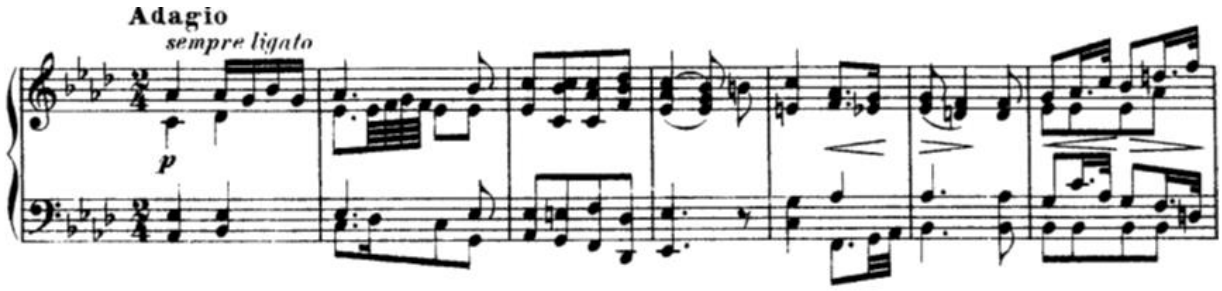


Друга частина сонати (приклади 16–17) вчергове демонструє наслідування бетховенської «зосередженої піднесеності», наділяючи «бетховенське у своїй основі рішення неповторно шубертівськими прикметами» (Вульфиус, 1983: 332). Важливість емоційного розуміння в цій музиці *континуальності часопростору* та застосування *виконавського передбачення* знову ж таки має першорядне значення, тому що формоосягнення масштабної трьох-п'ятичастинної форми з типовими для Ф. Шуберта *«himmlische Längen» [«божественні довго́ти» – А. Т.]* вимагає від виконавця, окрім потужного концентрування енергетики,

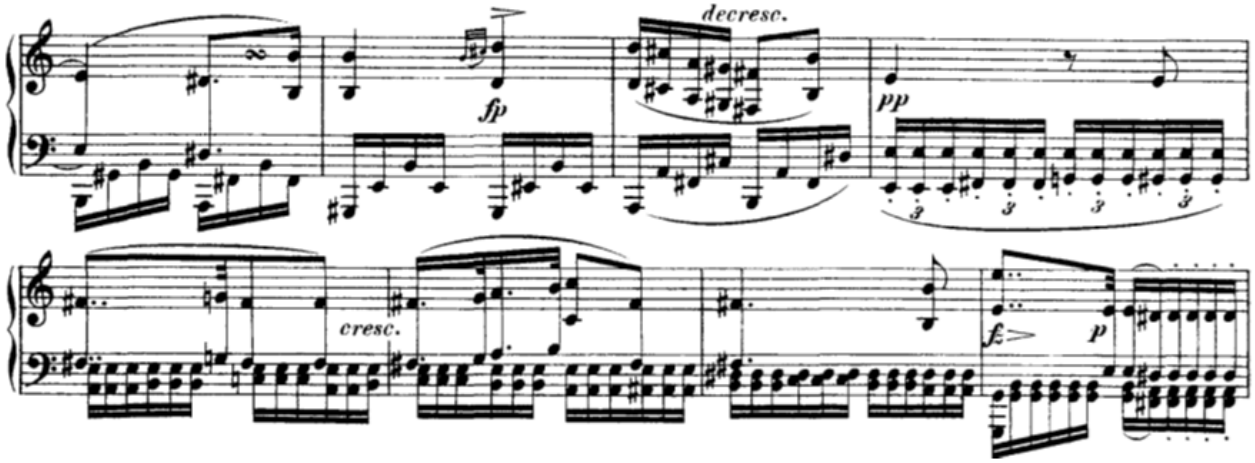
раціонального підходу. У звуковтіленні музики цієї частини в необхідному повільному темпі значну роль відіграє *організуюча функція виконавського часу у формотворенні*. Крім того, внутрішня пульсація приходить на допомогу виконавській антиципації.

Найбільш показовим з приводу вищесказаного є епізод з переходом з дуольного ділення на тріольне (приклад 17). Тут досить легко втратити почуття реального часу, наслідком чого може стати затягнення або навіть руйнування всієї форми.

Приклад 16. Ф. Шуберт. Соната *c-moll, D. 958*, II ч.



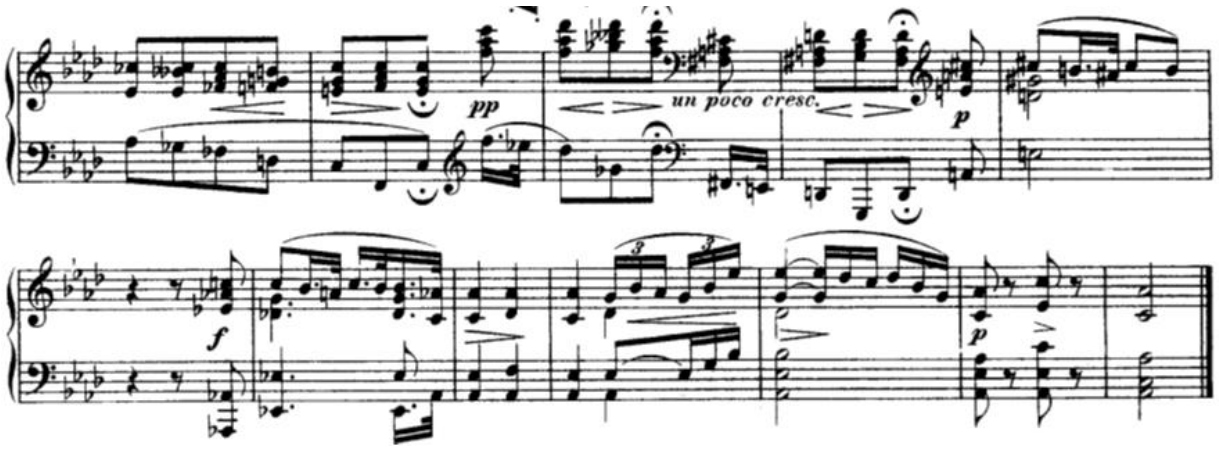
Приклад 17. Ф. Шуберт. Соната *c-moll, D. 958*, II ч.



Урахування останніх названих характеристик виконавського часопростору потребує також прикінцевий епізод з тієї ж частини сонати (приклад 18), який вміщує кілька фермат та майже цілотактову паузу, до якої призводить драматургічний розвиток – через фермати до «кульмінації тиші». Враховуючи, що, згідно з правилами музичної теорії, тривалість ноти або паузи під ферматою приблизно визначена (подовження в 1,5–2 рази), на наш погляд, не слід щодо цього надмірно зловживати свободою. Насамперед це мусить виражатися у

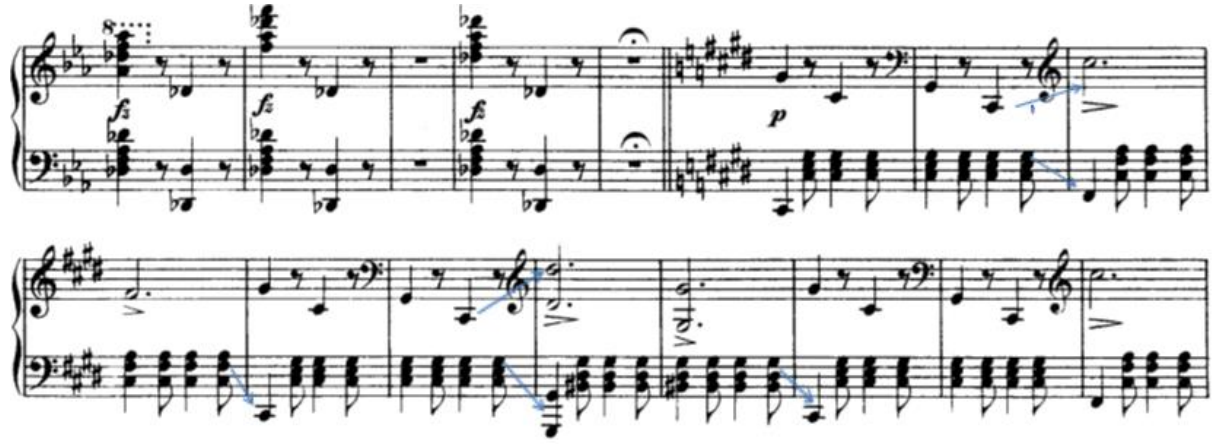
внутрішньому виконавському осягненні безперервності музики, попри початкове значення слова *«fermata»*[30].

Приклад 18. Ф. Шуберт. Соната *c-moll, D. 958*, II ч.

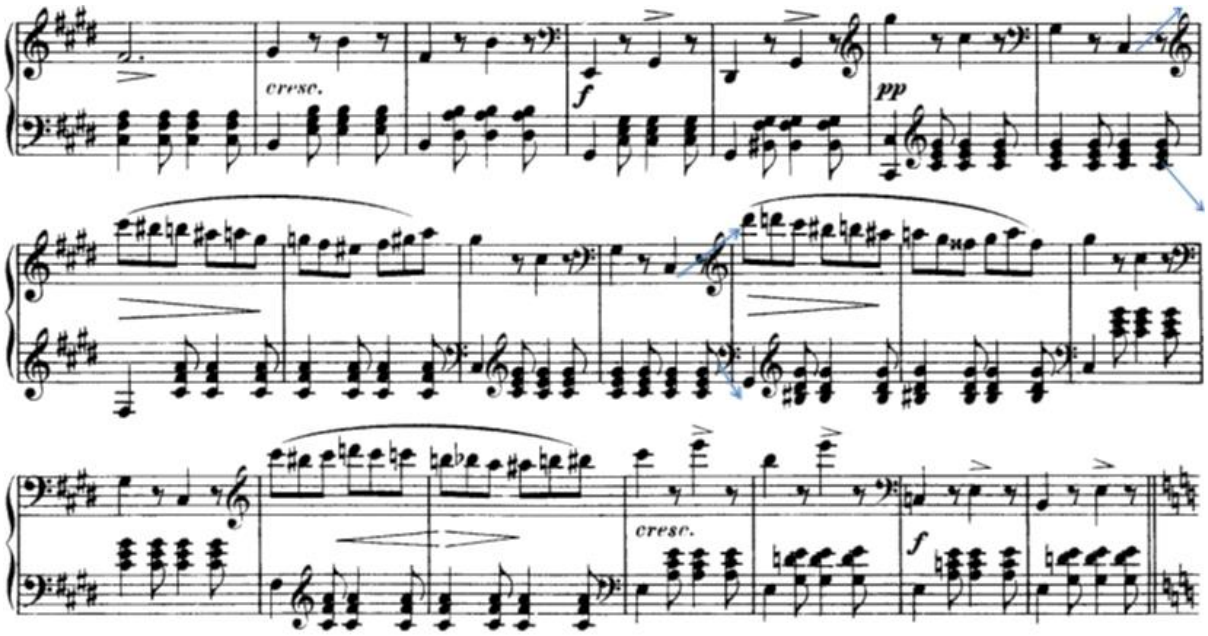


Окрему увагу хотілося б приділити тому, як сприйняття виконавського часопростору конкретного твору допомагає опанувати технологічні складнощі, подекуди істотні. *Виконавський часопростір твору* загалом не може не містити в собі атрибути виконання на конкретному інструменті, які є об'єктивними передумовами, пов'язаними з очевидними фізичними факторами. Так само треба сказати про суб'єктивні передумови, які визначаються відмінними особливостями різних виконавців (рівень професійних вмінь та навичок, відмінності індивідуальних психофізичних чинників тощо). Тут ми враховуємо саме об'єктивні передумови.

Приклад 19. Ф. Шуберт. Соната *c-moll, D. 958*, IV ч.



[30] З італійської – «зупинка».



Приклад 19 демонструє нам фрагмент IV частини сонати *D. 958*, особливістю якого є наявність швидких стрибків, поміж іншого, в протилежному напрямку обома руками (в характерному русі *allegro*, що за жанровою природою нагадує тарантелу; отже, можна зафіксувати ще один приклад ремінісценції *бетховенського* в цій сонаті, за зразком IV частини сонати ор. 31 № 3). Означені стрибки потребують як точності, так і неабиякої спритності. Усвідомленість тут виконавцем функціонування *метроритмічної інерції* саме по собі, ба більше, використання в підготовчій роботі інтонаційно-часового підходу, що полягає у методі *розширення виконавського часопростору*, на нашу думку, потенційно наблизить до бажаної спритності й точності. Дійти такого висновку вдалося шляхом пошуку та експерименту під час передконцертного опрацювання даного епізоду, який має не дуже багато аналогів у всій фортепіанній літературі. Так само надбання на цьому прикладі відповідної навички може стати особистим методичним прецедентом, здатним відкрити шлях до більш вільного оволодіння фактурою в подібних випадках. На практиці *розширення виконавського часопростору* полягає у використанні такого собі *«часострімання»* – внутрішнього відчуття при опрацюванні конкретних деталей, тобто в даному випадку насамперед моментів самих стрибків. Можна сказати, що цей метод є поглибленням ефекту простого врахування та супротиву *метроритмічній*

інерції, його дія радикальніша та призначена передусім для попереднього опрацювання надскладних явищ в озвученні фортепіанної фактури.

Отже, майже наочно постає картина: *виконавський простір (фактура, широкі стрибки вздовж клавіатури), що знаходиться у взаємодії з виконавським часом (швидкість переміщення) можуть стати підвладними виконавцю через експеримент у варіюванні часу.*

Коротко підсумуємо, що, як було зазначено вище, цей метод виходить з об'єктивної даності, тобто розрахований на застосування (при необхідності) піаністом будь-якого рівня на етапі опанування твору. Але у конкретному досвіді окремого виконавця не слід нехтувати також чисто суб'єктивними властивостями, які відрізняють його від інших та навіть роблять унікальним з точки зору внутрішнього самосприйняття. Тут знов залишає свій відбиток *психологічний часопростір виконавця*, який не може існувати в умовах комунікації з твором нарізно, проте вплетений у *виконавський часопростір твору.* Урахування психологічного часопростору виконавця при роботі над твором та під час концертного озвучення надає змогу вирішити певні потенційні проблеми, які мають суб'єктивний характер. Часопросторове сприйняття твору виконавцем, узяте до уваги та скоректоване, збільшує ймовірність успішної інтерпретації, що полягає як в індивідуальному розкритті авторського задуму в музиці та трансляції традиційних звукоуявлень про твір, так і в пошуку нових смислів, іноді навіть не закладених композитором. Адже неймовірна, надлюдська сутність істинних витворів мистецтва, що набагато випереджають та надовго переживають свій час, вказує нам на те, що вони є не лише продуктом творчості людини, якою б величною вона не була, а й надихаються одкровенням Всесвіту. У процесі існування масштабні за композиторським задумом твори не зупиняються у своєму розвитку, а тому постійно розширюють власний виконавський часопростір.

ВИСНОВКИ

Оскільки основні підсумки дослідження містяться у кожному з розділів, узагальнимо найголовніші з них.

Авторський дискурс розгляду фортепіанних сонат XVIII – XIX століть спрямований на сучасну практику їхнього виконання. Останню усвідомлено як таку, що спирається на власний виконавський багаторічний досвід концертних інтерпретацій автора. Зрозуміло, що цей досвід, так чи інакше, базується на існуючих виконавських традиціях, які, безумовно, нами враховані та усвідомлені під час виконавського аналізу запропонованих у роботі музичних зразків сонатного жанру. Це обумовило специфіку аналізу, що містить не порівняльний розгляд існуючих виконавських інтерпретацій творів, а наче доповнює/поглиблює їх авторською музичною рефлексією. Це занурення у «всесвіт» музичного твору віддзеркалено в авторській концепції його буттєвого та виконавського часопростору, що діалектично пов'язані між собою та взаємодіють.

Клавірні/фортепіанні сонати XVIII–XIX століть у часопросторовій виконавській проєкції досліджено в аспекті дії багатьох її чинників – об'єктивних, закладених у змісті, формі, тематизмі сонат, а також суб'єктивних, внутрішніх, психологічних, спрямованих досвідом та інтуїцією виконавця. У поєднанні цих двох складових, внутрішнього і зовнішнього сприйняття музики, і виникає, на думку автора дослідження, ***виконавський часопростір твору***, головним *критерієм* якого стає *виконавська майстерність піаніста*, його слухова чутливість, відкритість, рецептивність до музичного буття твору, що й допомагає виконавському збагненню змістовної концепції твору. Виконавський часопростір природно вбирає інтерпретаційний аспект, натомість порушує також інші, зокрема об'єктивні, органологічні (виразовий і технічний потенціал інструмента, тут – клавіра/фортепіано), усталені виконавські традиції, норми по відношенню до тих чи інших музичних творів – у даному контексті йдеться про клавірні/фортепіанні сонати.

Виконавський аналіз запропонованих фрагментів клавірних/фортепіанних сонат композиторів, які презентують різні стильові проєкції сонатного жанру, довів доречність запропонованого в роботі поняття *виконавського часопростору* музичного твору як *універсального явища*, що характеризує весь комплекс виконавських засад у творі, його виконавське *«звукожиття»,* віддзеркалює *діалектику взаємодії виконавського часу та виконавського простору*.

Серед його універсальних детермінант у музичному творі визначено: *звуковисотність, темпоральність, взаємодію та взаємоврівноваження статики та динаміки, організуючу функцію виконавського часу в музичному формотворенні, метроритмічну виконавську інерцію, континуальність часопростору та виконавське передбачення (антиципацію), виконавське формоосягнення через опрацювання деталей.*

Складовою виконавського часопростору стає *психологічний часопростір виконавця,* що і під час індивідуального опрацювання твору, і в концертному виконанні змушує музиканта зважати на особливості власної психіки та навчатися нею керувати. Ця проблематика є суміжною з психологічними науками та потребує окремого вивчення. Отже, психологічний виконавський часопростір усвідомлюється автором запропонованої роботи як *особистий та особистісний, що має великий вплив на художній результат музичної інтерпретації*. Наслідком усвідомлення виконавцем цього часопростору стає напрацювання навичок «передбачення» («передчуття») виконавцем *музичних подій* та *власних дій* у творі – явище *антиципації*, що впливає на виконавське формоосягнення через чинники фактурної форми. Це забезпечує необхідний безперервний процес звучання – *континуальність виконавського часопростору твору*. У поєднанні *виконавської континуальності* та *антиципації* утворюються нові детермінанти *виконавського часопростору*.

Наслідком розгляду численних фрагментів сонатних творів від Д. Скарлатті до Ф. Шуберта стає закономірний висновок про кінцеву мету виконавського часопростору, що знаходиться у площині цілісного опанування

драматургії, функцій частин форми, тематизму та його образно-семантичної виразовості і свідчить про високу майстерність виконавця-інтерпретатора.

Необхідною складовою художнього результату під час музично-виконавської інтерпретації стає творчий пошук та експеримент, «добудовування» цілісності виконавського часопростору твору під час опрацьовування окремих його елементів, пошук виконавцем індивідуального звукообразу/звучання, часопросторової трансформації твору композитора на «твір» виконавця. Вирішальну роль при цьому відіграє внутрішнє сприйняття музичного твору виконавцем – *психологічний часопростір виконавця*, що за умов його обдарованості, таланту робить виконавську інтерпретацію художньо унікальною, так само як оригінальний композиторський задум твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Антиципація. (2008–2009). *Психологічний тлумачний словник. Slovnik.com.ua.* (Електронний словник On-Line). Retrieved from http://slovnik.com.ua/?grupa=9&id_sl=230
2. Аркадьев, М. (1993). *Временные структуры новоевропейской музыки (Опыт феноменологического исследования)*. М.: Библос.
3. Ахмедходжаева, Н. (1985). *Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве* (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ташкент.
4. Бабушкин, С. (1984). Проблема художественного времени-пространства. *Пространство и время.* Гл. 5. с. 273–291. Киев.
5. Бахтин М. (1988). *Пространство и время в искусстве.* Ленинград: Лениздат.
6. Бахтин М. (1975). Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики,* с. 234–407. Москва: Художественная литература.
7. Беліченко, Н. (2006). «Модель» та «структура» як константи художнього стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* Вип. 17, с. 200–208. Харків.
8. Бичко І. (2002). Свобода. *Філософський енциклопедичний словник*, с. 570. Київ: Абрис.
9. Білас, О. (2018). *Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької.* (Дис. … канд. мистецтвознавства). Львів.
10. Борисенко, М. (2005). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторского стилю.* (Дис. … канд. мистецтвознавства). Харків.

11. Борух, І. (2020). *Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти.* (Дис. … канд. мистецтвознавства). Івано-Франківськ.
12. Бродецкий А. (2000). *Внеречевое общение в жизни и искусстве. Азбука молчания*. М.: Владос.
13. Булатов М. (2002). Буття. *Філософський енциклопедичний словник*, с. 68–69. Київ: Абрис.
14. Вєркіна, Т. (2008) *Актуальне інтонування як виконавська проблема*. (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
15. Вульфиус, П. (1983). *Франц Шуберт.* Москва: Музыка.
16. Герасимова-Персидська, Н. (2012). *Музика. Час. Простір.* Київ: Дух і літера.
17. Гизекинг, В. (1975). Статьи о пианистическом искусстве. *Музыкальное искусство зарубежных стран,* вып. 7. Москва: Музыка.
18. Гольденвейзер А. (1966). *Тридцать две сонаты Бетховена: исполнительские комментарии.* Москва: Музыка.
19. Гоменюк, С. (2006). *Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці.* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
20. Горецька, Н. (2020). Стилістичні особливості виконання старовинної інструментальної музики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, вип. 57, с. 110–132
21. Горюхина, Н. (1985). *Очерки по вопросам национального стиля и формы*. Київ: Музична Україна.
22. Горюхина Н. (1973). *Эволюция сонатной формы.* Київ: Музична Україна.
23. Дауноравичене, Г. (1990). *Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских*

композиторов 1975-1985 годов). (Автореф. дис. … канд. искусствоведения). Вильнюс.

24. Денисенко, І. (2010). *Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля).* (Автореф. дис. … канд. м-ва). Харків.
25. Драч, І. (2002). *Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності*. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка.
26. Жаркова, В. (2009). *Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера)*. Киев: Автограф.
27. Зимогляд, Н. (2018). Соната у творчості М. Метнера (на прикладі Сонати-Спогаду ор. 38 № 1). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, вип. 3, сс. 103–108. Харків.
28. Игнатченко, Г. (1984). *О динамических процессах музыкальной фактуры (на примере произведений украинских советских композиторов).* (Дисс… канд. искусствоведения). Киев.
29. Каплієнко-Ілюк, Ю. (2012). Риси творчості Дж. Б. Мартіні в контексті розвитку клавірної сонати XVIII століття. *Збірник наукових праць*, вип. 11, сс. 258–262.
30. Каплюк, К. (2007). Аспекти дослідження художнього твору як об’єкта, що існує в часі та просторі. *Теоретична і дидактична філологія.* Вип. 10, с. 22–26. Переяслав-Хмельницький.
31. Карась, С. (2015). Темпові варіанти, агогіка, динаміка та артикуляція. «Прелюдія та фуга gis-moll» Й. С. Баха (ДТК, ІІ-й том) у виконавській інтерпретації баяністів. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 14, 63–77.
32. Катрич, О. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта–виконавця (теоретичний та естетичний аспекти)*. (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Київ.

33. Кашкадамова, Н. (2003). Нотний текст Ференца Ліста та піаніст-виконавець. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство,* вип. 3, 106–123. Львів.
34. Кашкадамова, Н. (1998). *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст.* Тернопіль: Астон.
35. Кашкадамова, Н. (2000). *Фортепіанне мистецтво Шопена.* Тернопіль: Астон.
36. Коваленко, Д. (2018). Моделювання образів часопростору *в сучасному українському романі.* (Дис. … канд. філол. наук). Київ.
37. *Композитори: Енциклопедичне видання (Серія «Метцлер компакт»)* (2010). Тернопіль: Богдан.
38. Коновалова, І. (2011). Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор – традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка). *Культура України*. № 35, с. 271–280. Харків.
39. Копелюк, О. (2018). *Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю*. (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Харків.
40. Копистянська, Н (2012). *Час і простір у мистецтві слова.* Львів: ПАІС,
41. Кордовська, П. (2022). *Музичний текст доби постмодерну як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно).* (Дис. … доктора філософії). Харків.
42. Корыхалова, Н. (1979). *Интерпретация музыки*. Ленинград: Музыка.
43. Корыхалова, Н. (2000). *Музыкально-исполнительские термины.* Санкт-Петербург: Композитор.
44. Костюк, О. (1965). Сприймання музики і художня культура слухача. Київ: Наукова думка.
45. Кочнєв, В. (2021). Особливості трактовки сонатної форми у фортепіанній творчості Л. Бетховена: до проблеми побудови виконавської концепції (на прикладі сонат ор. 101, 106, 109, 111). *Музичне мистецтво і культура,*

2 (33), сс. 246–257. Одеса. https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-21

46. Кочнєв, В. (2022). Структурно-композиційні особливості фортепіанної сонати Ф. Ліста h-moll: до проблеми музичної драматургії. *Музичне мистецтво і культура,* 2(34), 178-188. Одеса. https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-15
47. Кравцов, Т. (1984). *Гармонія в системі інтонаційних зв'язків.* Київ: Музична Україна.
48. Кріпак, О. (2012). *Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром)*. (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків.
49. Куперен, Ф. (1973). *Искусство игры на клавесине.* Москва: Музыка.
50. Курбатов, С. (2009). *Історичний час як детермінанта творчого процесу*. Київ : Інформ. системи.
51. Кутасевич, А. (2015). Тріада фортепіанних сонат opus 31. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,* вип. 45, сс. 110–129. Харків.
52. Ланцута, Л. (1998). *Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції.* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Київ.
53. Либерман, Е. (1988). *Творческая работа пианиста с авторским текстом.* Москва: Музыка.
54. Лобзакова, Е. (2018). Анализ музыкального произведения и проблемы рецепции. *Music Scholarship / Проблемы музыкальной науки, 1, 139–144.* DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.139-144.72.
55. Лук'янець В. (2002). Хронотоп. *Філософський енциклопедичний словник*, с. 702. Київ: Абрис.
56. Малашевська, І. (2017). *Теорія і практика навчання музики дітей дошкільного та молодшого шкільного віку з використанням музикотерапії.* (Дис. … доктора пед. наук). Київ.

57. Малий, Д. (2018). *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть.* (Дис. … канд. мистецтвознавства). Харків.
58. Маркова, Е. (1990). *Интонационность музыкального искусства: Науч. обоснование и проблема педагогики*. Киев: Муз. Україна/
59. Мартинсен, К. (1966). *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли.* Москва: Музыка.
60. Медведнікова, Т., Фещенко Т. (2019). Проблематика автентичного виконання творів епохи Бароко на органі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини,* (16), 42-53. DOI: 10.33287/221921.
61. Мозгот, С. (2017). К проблеме изучения системных свойств категории пространства в музыке. *Music Scholarship / Проблемы музыкальной науки,* 1, 39–45. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.039-045.
62. Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Київ: НМАУ.
63. Муха, А. (1979). *Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования)*. Київ : Музична Україна.
64. Нейгауз, Г. (1987). *Об искусстве фортепианной игры.* Москва: Музыка
65. Ніколаєвська, Ю. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть.* Монографія. Харків: Факт.
66. Окраинец, И. (1994). *Доменико Скарлатти: Через инструментализм к стилю*. Москва: Музыка.
67. Очеретовская Н. (1985). *Содержание и форма в музыке.* Ленинград: Музыка.
68. Підпорінова К. (2008). *Соната в творчості М. К. Метнера як віддзеркалення ідейно-художньої концепції композитора* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Харків.
69. Полусмяк, И. (1989). *Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации*. (Дисс. … канд. искусствоведения). Киев.

70. П’ятницька-Позднякова, І. (2019). *Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України XX століття.* (Дис. … доктора мистецтвознавства). Київ.
71. Рябов, І. (2021). Особливості сонатних циклів середнього періоду творчості Л. ван Бетховена. *Наукові записки,* (2), сс. 49–56. Ніжин. https://doi.org/10.31654/2663-4902-2021-PP-2-49-56
72. Рябуха, Н. (2016). Відображення романтичного звуковідчуття у фортепіанних творах Ф. Шопена і Ф. Ліста. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, (53), 18-28.
73. Рябуха, Н. (2015). Просторовість як параметр звукообразного мислення виконавця: теоретико-методологічний аспект. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, (1), 46-57.
74. Савицький, Р. (1994). *Основні засади фортепіанної педагогіки.* Пустомити.
75. Седюк, І. (2018). *Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці XX століття.* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Харків.
76. Сирятський, В. (2001) *Піаністична спадщина Мусоргського в контексті Європейської фортепіанної культури.* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Київ.
77. Сорокер, Я. (2012). *Українська пісенність у музиці класиків.* Вінниця : Нова книга.
78. Строгаль, Т. (2018). *Формування емоційно-естетичного досвіду підлітків на уроках музики.* (Дис. … канд. пед. наук). Київ.
79. Тарабанов, А. (2021). Виконавський та буттєвий часопростір клавірних сонат пізнього Бароко і Класицизму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,* вип. 61, сс. 50–75. Харків. DOI: 10.34064/khnum1-6103.
80. Тарабанов, А. (2022). Виконавський часопростір фортепіанних Сонат ор. 27 № 2 Л. ван Бетховена та D. 958 Ф. Шуберта. *Проблеми взаємодії*

мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 62, сс. 55–78. Харків. DOI 10.34064/khnum1-6204.

81. Тіц, М. (1976). *Про сучасні проблеми теорії музики.* Київ: Музична Україна.
82. Чернявська, М. (2002). Епоха Романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів XIX століття). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. вип. 20*, сс. 186–191. Київ: НМАУ.
83. Чернявська, М. (2001). *Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII – початку XIX століть (проблема формування фортепіанної фактури)*. (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ.
84. Чернявська, М. (2015). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури.* Навчальний посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва» для студентів вищих спеціальних музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації. Харків.
85. Шадько, М. (2022). *Феномен розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама.* (Дис. … доктора філософії). Харків.
86. Шаповалова, Л. (2007). *Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве.* Харьков: Скорпион.
87. Шеметов, П. (2004). *Школа концертно-дирижерского искусства*. Харьков: Лівий берег.
88. Шип, С. (1998). *Музична форма від звуку до стилю.* Київ: Заповіт.
89. Школяренко, С. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена.* (Автореф. дис. … канд. м-ва). Харків.
90. Шуман, Р. (1975). *О музыке и музыкантах*. Собрание статей в 2 т. Москва: Музыка.

91. Ainly, M. (2013). *Dinu Lipatti's final essay – On interpretation.* Retrieved from https://www.dinulipatti.com/2013/03/dinu-lipattis-final-essay-on-interpretation/
92. Adlam, D. (2006). Haydn and Mozart sonatas. *Early music.* 337–339.
93. Ammer, Ch. (2004). The Facts On File Dictionary of Music, Fourth Edition.
94. Babitz, S. (1952). A Problem of Rhythm in Baroque Music. *The Musical Quarterly,* 38(4), 533–565. http://www.jstor.org/stable/740138
95. Badura-Skoda, E. & P. (2008). *Interpreting Mozart: the performance of his piano pieces and other compositions.* (Second edition). Routledge Taylor & Francis Group.
96. Benjamin Zander Quotes. https://www.azquotes.com/author/29115-Benjamin_Zander
97. Borysenko, M., Chernyavska, M., & Ocheretovska, N. (2022). Composers' Dialogues with Beethoven: Modern Stylistic Dimensions of Musical Classics. *IRASM*, 53 (2022) 1: 37-55.
98. Bowden, S. (2015). Beethoven's 'Immortal Beloved': a passionate or compassionate relationship? *The Musical Times*, Vol. 156, No. 1931, 47-72.
99. Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2022). Carl Philipp Emanuel Bach. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/biography/Carl-Philipp-Emanuel-Bach
100. Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2021). Romanticism. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/art/Romanticism
101. Brook, B. (1970). Sturm und Drang and the Romantic Period in Music. *Studies in Romanticism,* 9(4), 269. doi:10.2307/25599772.
102. Brown, M. (2022). Franz Schubert. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/biography/Franz-Schubert
103. Brownee, P. (2009). Color Theory and the Perception of Art. *American Art*., 23 (2), 21–24. Chicago :The University of Chicago Press. https://www.jstor.org/stable/10.1086/605706

104. Budden, J. and Knapp, R. (2022). *Ludwig van Beethoven*. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven

105. Burnham, S. (1989). The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form. *Journal of Music Theory, vol. 33, no. 2, 1989, pp. 247–71*. https://doi.org/10.2307/843794

106. Czerny, C. (1848). *Die Schule der Praktischen Tonsetz Kunst*. London: Robert Cocks & Co.

107. Chudy, M. (2016). *Discriminating music performers by timbre: on the relation between instrumental gesture, tone quality and perception in classical cello performance*. (PhD thesis). London.

108. Cohen, J. (2018). *Playing_with_Time. The Creative Embodiment of Knowledge in the Performance of Baroque Flute Music.* PhD. University of York Music.

109. Cooper, B. (2017). *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*. Routledge. Taylor & Francis Group.

110. Dale, K. (1947). Domenico Scarlatti: His Unique Contribution to Keyboard Literature. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 74, 33–44. http://www.jstor.org/stable/766219

111. Dale, K. (1941). Hours with Domenico Scarlatti. *Music & Letters*, 22(2), 115–122. http://www.jstor.org/stable/728176

112. Dart, Th. (1954). *The interpretation of music*. London: Hutchinson's University Library. https://archive.org/details/interpretationof00dart

113. Davis, A. (2014). Chopin and the Romantic Sonata: The First Movement of op. 58. *Music Theory Spectrum*, 36(2), 270–294. http://www.jstor.org/stable/90012063

114. Don, M. (1996). *The Harvard Biographical Dictionary of Music.* Harvard.

115. Fisk, Ch. (2000) Schubert Recollects Himself: The Piano Sonata in C Minor, D. 958. *The Musical Quarterly, Vol. 84, No. 4*, pp. 635-654. Oxford University Press.

116. Gatty, R. (1912). Tempo Rubato. *The Musical Times*, 53(829), 160. doi:10.2307/906689 10.2307/906689.

117. Goebl, W. (2017). Movement and touch in piano performance, In B. Muller & S. I. Wolf (Eds.). *Handbook of Human Motion* (pp. 1–18), Berlin: Springer. doi:10.1007/978-3-319-30808-1_109-1.

118. Gordon, St. (1996). *A history of keyboard literature: music for the piano and its forerunners*. Schirmer: Thomson Learning.

119. Gordon, St. (2017). *Beethoven's 32 Piano Sonatas. A Handbook for Performers.* Oxford University Press.

120. Guez, J. (2018). The "Mono-Operational" Recapitulation in Movements by Beethoven and Schubert. *Music Theory Spectrum*, 40(2), 227–247. DOI:10.1093/mts/mty018.

121. Herttrich, E. (2010). Preface to edition of Dante sonata by F. Liszt. Berlin.

122. Helman, Z. (2000). Norm and Individuation in Chopin's Sonatas. *Polish music journal*, 3(1).https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol3no1/chopin-sonatas/

123. Hollick, D. (2011). Scarlatti and Soler. *Early Music*, 39(2), 289–291. http://www.jstor.org/stable/41262182

124. Hudson, B. (1996) Stolen Time: The History of Tempo Rubato. By Richard Hudson. *Performance Practice Review*: Vol. 9: No. 2, Article 7. DOI: 10.5642/perfpr.199609.02.07.

125. Irving, J. (1997). *Mozart's piano sonatas. Contexts, sources, style.* Cambridge University press.

126. Jacobson, B. (2017). Sonata. *Encyclopedia Britannica.* https://www.britannica.com/art/sonata

127. Jones, T. (1999). *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas, Op. 27 and Op. 31* (Cambridge Music Handbooks). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511605673.

128. Kipnis, I. (2013). *The Harpsichord and Clavichord: An Encyclopedia*. New York.

129. Kirkpatrick, R. (2015). C. P. E. Bach's Versuch reconsidered. *EARLY MUSIC*, June 25, 2015, pp. 384–392.

130. Kirkpatrick, R. (2022). *Domenico Scarlatti*. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/biography/Domenico-Scarlatti

131. Kirkpatrick, R. (1953). *Domenico Scarlatti*. Princeton University Press.

132. Koster, J. (2007). Towards an Optimal Instrument: Domenico Scarlatti and the New Wave of Iberian Harpsichord Making. *Early Music*, 35(4), 575–603. http://www.jstor.org/stable/30139521

133. Kottick, E. (2003). *History of the Harpsichord*, V. 1. Bloomington.

134. Lester, J. (1995). Robert Schumann and Sonata Forms. *19th-Century Music*, 18(3), 189–210. doi:10.2307/746684.

135. Maciel, R. (2010). *A Forma Sonata em Descontinuidades e Bifurcações*. v.1. São Paulo.

136. Mangsen, S., Irving, J., Rink, J., & Griffiths, P. (2001). Sonata. *Grove music online.* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26191

137. Marston, N. (2018). The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas. By Barry Cooper. *Music and Letters*, 99(4), 678–681. DOI:10.1093/ml/gcy109

138. Martinkus, C. (2021). Schubert's Large-Scale Sentences: Exploring the Function of Repetition in Schubert's First-Movement Sonata Forms. *Music theory online*, 27 (3). DOI: 10.30535/mto.27.3.2

139. Marx, A. (1997). *Musical form in the age of Beethoven : selected writings on theory and method (edited and translated by Scott Burnham)*. Cambridge University Press

140. Mitchell, W. (1947). C. P. E. Bach's "Essay": An Introduction. *The Musical Quarterly*, *33*(4), 460–480. http://www.jstor.org/stable/739321

141. Miucci, L. (2019). Beethoven's Pianoforte Damper Pedalling: a case of double notational style. *Early Music*. Oxford University Press. DOI:10.1093/em/caz045.

142. Nagel, W. (1903). *Beethoven und seine Klaviersonaten.* Hermann Beyer & Söhne.

143. Newman, W. (1983). *The Sonata since Beethoven.* New York : W.W. Norton. https://archive.org/details/sonatasincebeeth00newm/mode/2up

144. Nohl, W. and Martens, F. (1928). Beethoven's and Schubert's Personal Relations. *The Musical Quarterly*, 14(4), 553-562.

145. Parrish, C. (1948). Haydn and the Piano. *Journal of the American Musicological Society, Vol. 1, No. 3,* pp. 27-34. University of California Press on behalf of the American Musicological Society.

146. Petty, W. (1999). Koch, Schenker, and the Development Section of Sonata Forms by C. P. E. Bach. *Music Theory Spectrum,* 21(2), 151–173. doi:10.2307/745860.

147. Prip, E. (2020). A brief history of the sonata form (I) The baroque sonata. Studia UBB Musica, LXV, 1, 2020 (p. 69 – 79). DOI:10.24193/subbmusica.2020.1.05 69

148. Rosen, Ch. (2002). *Beethoven's Piano Sonatas A Short Companion*. Yale University Press: New Haven and London.

149. Rosen, Ch. (1988). *Sonata forms.* New York : W. W. Norton & Company.

150. Rosen, Ch. (1998). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven.* New York : W. W. Norton & Company.

151. Rosenblum, S. (1994). The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries. *Performance Practice Review,* 7(1), 33–53, doi: 10.5642/perfpr.199407.01.03.

152. Schenkman, W. (1974). Rythmic Patterns of the Baroque — Part I. *Bach*, 5(3), 21–28. http://www.jstor.org/stable/41639926

153. Schulenberg, D. (1988). Performing C. P. E. Bach: some open question. *EARLY MUSIC.* November, 1988, pp. 542–551.

154. Sheveloff, J. (1985). Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustrations. *The Musical Quarterly,* 71(4), 399–436. http://www.jstor.org/stable/948094

155. Shevtsova, M. (1992). Dialogism in the novel and Bakhtin's theory of culture. *New Literary history.* Vol. 23, № 3. pp. 747–763.

156. Schumann, R. (1854). Franz Schubert's C Major Symphony. In Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. *Collected Writings on Music and Musicians*. Vol. III, pp. 195–203. Leipzig: Georg Wigand's

Verlag. https://de.wikisource.org/wiki/Gesammelte_Schriften_über_Musik_und_Musiker/Die_C_Dur-Symphonie_von_Franz_Schubert

157. Soroker, Y. (1995). *Ukrainian Musical elements in Classical music.* Toronto: Canadian institute of Ukrainian Studies Press.

158. Stefan, R. (2010). Bethoven, Ludwig van. *Composers. Series "Metzler Compact*", 55–65. Ternopil: Educational book.

159. Stein, L. (1979). *Structure & style. The study and analysis of musical forms.* Summy-Birchard Music.

160. Swinkin, J. (2013). The Middle Style/Late Style Dialectic. *The Journal of Musicology*, 30(3), 287–329. doi:10.1525/jm.2013.30.3.287

161. Taruskin, R. (1995). *Text and Act. Essays on Music and Performance.* Oxford.

162. Thayer, A. (2013). *The Life of Ludwig van Beethoven, volume I (of 3).* Translator: Henry Edward Krehbiel.

163. Brown, M. (1983). *The New Grove Schubert.* New York: W.W. Norton & Company.https://archive.org/details/newgroveschubert0000brow/mode/2up

164. Tovey, D. (1931). *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas: complete analyses.* London: The Associated Board of The R.A.M and The R.C.M. https://archive.org/details/companiontobeeth0000tove

165. Verkina, T., Bondarenko, M., Sagalova, A., & Timofeyeva, K. (2020). The Performing Art as a Practice of Actual Intoning. TARIH KULTUR VE SANAT ARASTIRMALARI DERGISI-JOURNAL OF HISTORY CULTURE AND ART RESEARCH. Vol.9. Issue 3. p. 17-28.

166. Veroli, C. (2019). Baroque Keyboard Fingering and Present-Day Practice. Harpsichord & Fortepiano.

167. Walker, A. (1970). *Franz Liszt; The Man and his Music*. New York, Taplinger Pub. Co.

168. Walker, A. (1983). *Franz Liszt: The Virtuoso Years (1811–1847).* New York: Knopf : Distributed by Random House. https://archive.org/details/franzliszt0001walk/page/324/mode/2up

169. Waltz, S. (2007). In Defense of Moonlight. *Beethoven Forum, vol. 14, No. 1, pp. 1–43.* Board of Trustees of the University of Illinois.

170. Webster, J. (1979). Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity (II). 19th-Century Music, Vol. 3, No. 1. University of California. http://www.jstor.org/stable/3519822

171. Webster, J. (2001). Sonata form. *Grove music online*. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26197

172. Zagrodney, A. (2018). Precis of "Heavenly Length' in Schubert's Instrumental Music" by Francois de Medicis. www.academia.edu/40681102

НОТОГРАФІЯ:

1. Bach, C. P. E. (1861–1872). *Keyboard Sonata in A major, H. 186.* Paris: A. Farrenc. https://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_A_major%2C_H.186_(Bach%2C_Carl_Philipp_Emanuel)
2. Beethoven, L. van (1919-1920). *Sonate per pianoforte.* Milan: Ricordi. https://imslp.org/wiki/Sonate_per_pianoforte_(Beethoven%2C_Ludwig_van)
3. Brahms, J. (1910). *Piano Sonata No.3, Op.5.* Leipzig: C. F. Peters. https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.3,_Op.5_(Brahms,_Johannes)
4. Clementi, M. (1868). *Sonaten für das Pianoforte.* Braunschweig: Henry Litolffs Verlag. https://imslp.org/wiki/Collected_Piano_Sonatas_(Clementi%2C_Muzio)
5. Haydn, J. (1890). *Piano sonatas.* Leipzig: C. F. Peters. https://imslp.org/wiki/34_Piano_Sonatas_(Haydn%2C_Joseph)
6. Liszt, F. (1916). *Années de pèlerinage II, S.161* Leipzig: Breitkopf & Härtel. https://imslp.org/wiki/Ann%C3%A9es_de_p%C3%A8lerinage_II%2C_S.161_(Liszt%2C_Franz)
7. Mozart, W. (1893). *19 Sonatas for the Piano.* New York: G. Schirmer. https://imslp.org/wiki/19_Sonatas_for_the_Piano_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus)

8. Scarlatti, D. (1972–1984). *Sonates, K. 1–555*. Paris: Heugel. https://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonatas%2C_K.1-555_(Scarlatti%2C_Domenico)
9. Schubert, F. (1888). *Piano Sonata in C minor, D.958*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_in_C_minor,_D.958_(Schubert,_Franz)
10. Schumann, R. (1880). *Piano Sonata No.2, Op.22*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.2%2C_Op.22_(Schumann%2C_Robert)

ДОДАТОК 1

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС
ТА МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА

КЛАВІРНА/ФОРТЕПІАННА СОНАТА XVIII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТЬ: СТИЛІ ВИКОНАННЯ

у межах творчого мистецького проєкту
ЧАСОПРОСТІР ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ XVIII–XIX СТОЛІТЬ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Автор-укладач:
Тарабанов Анатолій Петрович

Творчий керівник: **Нікітська Євгенія Семенівна,**
заслужений діяч мистецтв України, професор
Науковий консультант: **Очеретовська Неоніла Леонідівна**
доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

Анотація. Спеціальний курс «Клавірна/фортепіанна соната XVIII – першої половини XIX століть: стилі виконання» розрахований на вивчення здобувачами однієї з найважливіших сфер західноєвропейської інструментальної музики – клавірної/фортепіанної сонати в її різноманітних історичних виявах, особливостей виконавських підходів, стилів, традицій, принципів. Ознайомлення зі спецкурсом передбачає лекційну та практичну складові, в тому числі у вигляді виконавських практикумів з елементами презентацій/ілюстрацій сонатних творів, виконавського аналізу та опрацювання окремих зразків сонат, інтерактивного обговорення актуального кола питань, пов'язаного з тематикою запропонованого спецкурсу (від історичних аспектів формування та розвитку жанру клавірної/фортепіанної сонати до теоретичної проблематики та вирішення методико-виконавських завдань під час апробації практичних результатів вивчення спецкурсу).

Курс передбачає участь здобувачів за фахом «Фортепіано» освітніх рівнів «Бакалавр» та «Магістр» мистецьких ЗВО.

Тривалість курсу: 1 семестр.

Метою курсу є розвиток самостійного творчого мислення здобувачів освіти у сфері усвідомлення ними художнього змісту та значення сонатного жанру для історії розвитку музичного мистецтва – композиторського та виконавського, історичних детермінант сонатного жанру – сонатного циклу, сонатної форми – з огляду на виконавські завдання піаніста-інтерпретатора.

Здобувачі мають **знати:**

- основні періоди виникнення та розвитку фортепіанної сонати в західноєвропейській музиці;
- жанрово-стильові різновиди сонати від доби Бароко до Романтизму,
- існуючі традиції виконання запропонованих до розгляду сонат; персоналії відомих піаністів – виконавців сонат;
- комплекс виконавських засад піаніста-інтерпретатора з урахуванням історичних виконавських традицій та стилів;

- основні виконавські складнощі, реалізовані у фактурі музичного твору, що синтезує композиторську та виконавську координати.

Здобувачі мають **уміти:**

- самостійно аналізувати та знаходити риси відмінності композиторських і відповідних виконавських стилів у клавірних/фортепіанних сонатах зазначеного періоду;
- визначати виконавські підходи для художньо-стильового звуковтілення;
- підбирати та застосовувати виконавські прийоми, покликані подолати технічні складнощі на шляху до реалізації виконавської концепції твору.

ЗМІСТ СПЕЦКУРСУ:

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1. КЛАВІРНА/ФОРТЕПІАННА СОНАТА В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ З ЧАСІВ ВИНИКНЕННЯ ЖАНРУ ДО СЕРЕДИНИ XIX СТОЛІТТЯ.

1. Виникнення жанру сонати. *Барокові sonata da camera і sonata da chiesa, тріо-соната. Старовинна двочастинна і старовинна сонатна форми. Трансформація поліфонічного стилю в гомофонно-гармонічний у сонатах. Клавірна соната у творчості Д. Скарлатті. Р. Кіркпатрік та його книга «Доменіко Скарлатті».*

2. Передвістя класичної форми сонатного алегро в період раннього Класицизму. *Клавірні сонати К. Ф. Е. Баха. Сентименталізм. «Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen» як путівник німецької школи клавірного виконавства в епоху раннього Класицизму.*

3. Формування та розквіт форми сонатного алегро у творчості віденських класиків. *Сонатний цикл. Проникнення сонатної форми в різні частини циклу та у твори інших жанрів. Клавірні сонати В. Моцарта і Й. Гайдна. Нова ера Pianoforte. Фортепіанні сонати М. Клементі.*

4. Л. ван Бетховен та його 32 сонати для фортепіано. *Соната як передсимфонічна творча майстерня. Вплив на сонатний цикл сонатно-симфонічного циклу. Риси композиторського/виконавського стилю бетховенської музики per pianoforte.*

5. Фортепіанні сонати Ф. Шуберта. *Продовження традицій віденських класиків і шубертівська оригінальність. Межа епох: класичні та романтичні риси у фортепіанних сонатах Ф. Шуберта.*

6. Постклассичні тенденції у фортепіанній сонатній творчості композиторів періоду раннього і зрілого Романтизму. *Р. Шуман. Ф. Шопен: 3 і 3 фортепіанні сонати, традиції та новації, подібності та відмінності стилів.*

7. Романтична програмна соната доби зрілого Романтизму. *Ф. Ліст, Фантазія-соната «Apres une lecture de Dante» та Соната h-moll. Віртуозно-трансцендентне трактування фортепіано.*

8. «Чиста музика» у фортепіанних сонатах Й. Брамса. *Три фортепіанні сонати композитора – досвід молодих років. Вплив сонатної форми Ф. Шуберта. Відстоювання «бетховенського» в німецькій та західноєвропейській музиці.*

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2. ВИКОНАВСЬКІ ПРОЄКЦІЇ КЛАВІРНИХ/ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ XVIII – СЕРЕДИНИ XIX СТОЛІТЬ.

1. Сонати Д. Скарлатті і К. Ф. Е. Баха. Схожість та відмінність стилів, особливості виконавського втілення. *Порівняння на прикладі трьох сонат Д. Скарлатті і сонати A-dur К. Ф. Е. Баха. Часопросторовий підхід у виконанні. Фортепіано vs клавесин. Обговорення проблеми альтернативності «автентичному» виконанню.*

2. Характеристики виконавського часопростору на прикладі сонат віденських класиків В. Моцарта та Й. Гайдна. *Відтворення стилю виконання через часопростір. «Клавесинність» на фортепіано. Питання доцільності «автентичного» виконання. Залучення до виконання слухачів курсу. Інтерактивне обговорення виконавських проблем та шляхів їх подолання.*

3. Л. ван Бетховен. Зміна музично-виконавського стилю у фортепіанних сонатах протягом життя композитора. *Розгляд сонат різних періодів бетховенської творчості. Прослуховування різних інтерпретацій окремих сонат (аудіо- та відеозаписи). Залучення слухачів курсу до виконання відомих їм сонат, аналіз та обговорення.*

4. Ф. Шуберт: стильова схожість і нетотожність бетховенському доробку. *Соната D. 958, риси стилю. Прослуховування інших сонат з метою знаходження різних тенденцій виконавсько-стильового втілення. Інтерактивні аналіз та обговорення, виконання відомих сонат.*

5. Р. Шуман та продовження історико-стильових традицій фортепіанної музики Німеччини на прикладі Сонати № 2 (*g-moll, op. 22*). *Виконавський часопростір в емпіричній проєкції. Прослуховування різних інтерпретацій, порівняння та визначення стильових пріоритетів виконання.*

6. Виконавський аналіз фортепіанних сонат Ф. Шопена № 2 і № 3. *Знайомство з різними інтерпретаціями. Романтичність vs сентиментальність. Бесіда-обговорення з огляду на індивідуальні виконавські преференції в тонкощах втілення стилю.*

7. Обговорення романтичних стильових ознак у сонатній творчості Ф. Ліста. *Формотворення як процес та охоплення цілісної форми: шляхи досягнення. Подолання технологічних складнощів з використанням характеристик виконавського часопростору.*

8. Й. Брамс: «Класик» серед романтиків. *Питання інтерпретації фортепіанних сонат. Стильові парадокси. Соната f-moll, op. 5*

Форми навчання

Лекційні групові заняття, практичні заняття, самостійна робота студентів.

Зміст *лекційних занять* пов'язаний із тематикою змістових модулів, яку надано в розділі «Зміст спецкурсу».

Практичні заняття спрямовані на виховання у студентів уміння самостійно аналізувати та знаходити риси стильових подібностей та відмінностей у фортепіанних сонатах різних авторів та епох, а також спроможності визначати необхідні виконавські засоби для музичного втілення того чи іншого епохального та індивідуально-композиторського стилю. Окремий акцент у практичних заняттях зроблено на засвоєнні основних чинників виконавського часопростору, знання яких покликане сприяти оптимальній презентації виконавських концепцій різностильових творів.

Питання для самостійної роботи:

1. Порівняння композиторського та відповідного виконавського стильового компонента клавірних/фортепіанних сонат Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. ван Бетховена, підбір декількох прикладів виконавсько-стильових подібностей у фортепіанних сонатах названих композиторів.

2. Аналіз рис впливу класичного стилю на виконавську концепцію сонат Ф. Шуберта.

3. Аналіз стильових особливостей сонати *g-moll* Р. Шумана в порівнянні з фортепіанними циклами композитора. У чому є відмінності, чи залишається композитор вірним своєму стилю загалом.

4. У чому полягає програмність Фантазії-сонати Ф. Ліста «Після прочитання Данте», як це може віддзеркалюватися у виконавській концепції.

5. За якими стильовими ознаками можна визначити спадкоємність німецької музичної традиції між Й. Брамсом та Р. Шуманом на прикладі їхніх сонат.

6. Назвати чинники виконавського часопростору, що допомагають виконавському об'єднанню розділів сонатної форми.

Питання для підсумкового контролю:

1. Назвати інструменти, для яких створював сонати Д. Скарлатті.

2. Визначити виконавські проблеми та методи їх розв'язання, що висвітлені К. Ф. Е. Бахом у його трактаті «*Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*».

3. Вказати ім'я композитора з переліку названих персоналій у спецкурсі, який вперше позначив у нотах використання демпферної педалі фортепіано.

4. Пояснити значення вказівки Л. ван Бетховена в його сонаті *cis-moll, op. 27 № 2* (sonata quasi una fantasia) – «*sempre pp e senza sordino».* Обґрунтувати відповідь.

5. Назвати сонату Л. ван Бетховена, що містить алюзію на інструмент – попередник фортепіано. Вказати прийом гри, що імітується.

6. Визначити фортепіанну сонату Ф. Шуберта, що за правом вважається найближчою за стилем до Л. ван Бетховена. Обґрунтувати відповідь.

7. Вказати фактурні прийоми, завдяки яким Ф. Ліст досягає втілення програмності у своїй *Fantasia quasi sonata* «Після прочитання Данте». Позначити

особливості композиторського письма у цій сонаті. Визначити виконавський стиль, що є доречним для виконання цієї сонати.

8. Знайти стильові подібності між п’ятою частиною сонати Й. Брамса *f-moll, op. 5* та четвертою частиною сонати Л. ван Бетховена *C-dur, op. 2 № 3*.

РЕКОМЕНДОВАНА ОБОВ'ЯЗКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. Бах, К. Ф. Э. (2005). *Опыт истинного искусства клавирной игры.* EARLYMUSIC.
2. Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Київ: НМАУ.
3. Ніколаєвська, Ю. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть. Монографія.* Харків: Факт.
4. Тарабанов, А. (2021). Виконавський та буттєвий часопростір клавірних сонат пізнього Бароко і Класицизму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 61*, сс. 50–75. Харків. DOI: 10.34064/khnum1-6103
5. Тарабанов, А. (2022). Виконавський часопростір фортепіанних сонат *ор. 27 № 2* Л. ван Бетховена та D. 958 Ф. Шуберта. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 62,* сс. 55–78. Харків. DOI 10.34064/khnum1-6204
6. Чернявська, М. (2002). Епоха Романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів XIX століття). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. вип. 20*, сс. 186–191. Київ: НМАУ.
7. Чернявська, М. (2015). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури.* Навчальний посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва» для студентів вищих спеціальних музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації. Харків.
8. Adlam, D. (2006). Haydn and Mozart sonatas. *Early music.* 337-339.
9. Brendel, A. (2017). Lecture on Liszt Piano Sonata in B Minor. https://www.youtube.com/watch?v=-6DvWaYZY7c
10. Badura-Skoda, E. & P. (2008). *Interpreting Mozart: the performance of his piano pieces and other compositions.* (Second edition). Routledge Taylor & Francis Group

11. Beethoven, L van. *Sonate per pianoforte.* Nuova edizione critica riveduta e corretta da Alfredo Casella. Volumes I-III. G. Ricordi & C.
12. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. (2022). Muzio Clementi. *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/biography/Muzio-Clementi.
13. Dart, Th. (1954). *The interpretation of music*. London: Hutchinson's University Library. https://archive.org/details/interpretationof00dart
14. Davis, A. (2014). Chopin and the Romantic Sonata: The First Movement of op. 58. *Music Theory Spectrum*, 36 (2), 270–294. http://www.jstor.org/stable/90012063
15. Gordon, St. (2017). *Beethoven's 32 Piano Sonatas. A Handbook for Performers.* Oxford University Press.
16. Gordon, St. (1996). A history of keyboard literature : music for the piano and its forerunners. Schirmer: Thomson Learning.
17. Helman, Z. Norm and Individuation in Chopin's Sonatas. *Polish music journal*, 3 (1). https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol3no1/chopin-sonatas/
18. Herttrich, E. (2010). Preface to edition of Dante sonata by F. Liszt. Berlin.
19. Howard, L (2016). Franz Liszt Sonata B minor, S178. https://www.youtube.com/watch?v=nAel-mzSmts
20. Howard, L (2018). Liszt – Après une lecture du Dante – Fantasia quasi sonata, S161/7. https://www.youtube.com/watch?v=KcdrX2Zg5ms
21. Irving J. (1997). *Mozart's piano sonatas. Contexts, sources, style.* Cambridge University press.
22. Kirkpatrick, R. (1953). *Domenico Scarlatti*. Princeton University Press.
23. Kirkpatrick, R. (1976). C. P. E. Bach's Versuch reconsidered. *Early Music*, 4 (4), 384–392. doi:10.1093/earlyj/4.4.384
24. Kramer, L. (1988). Expressive Doubling: Beethoven's Two-Movement Piano Sonatas and Romantic Literature. *Studies in Romanticism*, 27 (2), 175-201.

25. Lester, J. (1995). Robert Schumann and Sonata Forms. 19th-Century Music, 18 (3), 189–210. doi:10.2307/746684
26. Parry, T. (2019) Inside Brahms's Piano Sonata No 3 – with Nelson Goerner. https://www.gramophone.co.uk/features/article/inside-brahms-s-piano-sonata-no-3-with-nelson-goerner
27. Rosen, Ch. (1988). *Sonata forms.* New York : W. W. Norton & Company.
28. Rosen, Ch. (1998). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven.* New York : W. W. Norton & Company.
29. Rosenblum, S. (1994). The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries. *Performance Practice Review*, 7 (1), 33–53. doi:10.5642/perfpr.199407.01.03
30. Schulenberg, D. (1988). Performing C. P. E. Bach: some open questions. *Early music*. 542–551.
31. Webster, J. (1979). Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity (II). *19th-Century Music*, 3 (1), 52–63. doi:10.2307/3519822

РЕКОМЕНДОВАНА ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

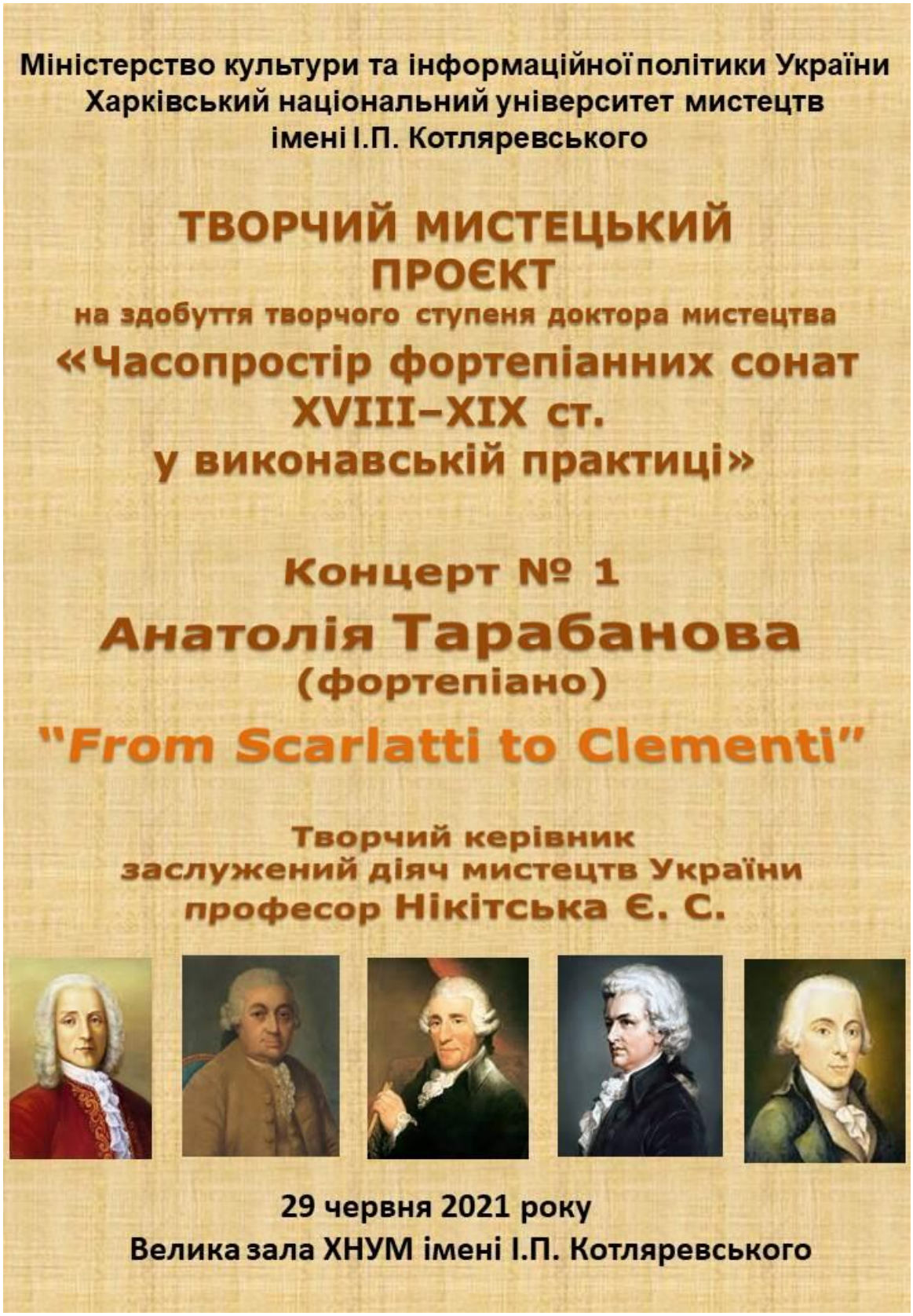
1. Bach, C. P. E. (1969). *Versuch über die wahre Art, das Ciavier zu spielen.* Leipzig: Breitkopf u. Härtel.
2. Badura-Skoda, E. (2021). The Eighteenth-Century Fortepiano Grand And Its Patrons From Scarlatti To Beethoven. *Bloomington: Indiana University Press*, 185–187.
3. Brendel, A. (1989). Schubert's Last Three Piano Sonatas. *RSA Journal*, 137(5395), 401–411. Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce.
4. Carter, G. (2004). *Franz Liszt's Piano sonata.* Australia by James & James Printing, Ashfield
5. Casella A. *Il pianoforte.* 3-a ed. Milano: Ricordi, 1956.

6. Fisk, Ch. (2000) Schubert Recollects Himself: The Piano Sonata in C Minor, D. 958. *The Musical Quarterly*, 84(4), 635-654. Oxford University Press.
7. Guez, J. (2018). The "Mono-Operational" Recapitulation in Movements by Beethoven and Schubert. *Music Theory Spectrum,* 40 (2), 227–247. DOI:10.1093/mts/mty018
8. Helm, E. (1988). The editorial transmission of C. P. E. Bach's music. *Early music, February 1989,* 33–41.
9. Kirkpatrick, R. (1953). *Domenico Scarlatti*. Princeton University Press.
10. Liszt – B Minor Sonata: Analysis. https://www.youtube.com/watch?v=vVJ8X7LkOps
11. Martinkus, C. (2021). Schubert's Large-Scale Sentences: Exploring the Function of Repetition in Schubert's First-Movement Sonata Forms. *Music theory online*, 27 (3).
12. Marston, N. (2018). The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas. By Barry Cooper. *Music and Letters*, 99(4), 678–681. DOI:10.1093/ml/gcy109
13. Miucci, L. (2019). Beethoven's pianoforte damper pedalling: a case of double notational style. *Early Music*. Oxford University Press. DOI:10.1093/em/caz045
14. Moschos, P. (2006). *Performing classical-period music on the modern piano.* City University Music Department.
15. Marc, A. (2010). *Analysis of Expressive Elements In The Dante Sonata.* Submitted in partial fulfillment of the requirementsfor the degree of Doctor of Musical Arts in the Department of Musicin the Graduate School of The University of Alabama.
16. Nagel, W. (1903) *Beethoven und seine Klaviersonaten* [in 2 Bde]. Bd. 1. H. Beyer & Söhne.
17. Nohl, W., Martens, F. (1928). Beethoven's and Schubert's Personal Relations. *The Musical Quarterly,* 14 (4), 553–562.

18. Tovey, D. (1931). *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas: complete analyses.* London: The Associated Board of The R.A.M and The R.C.M. https://archive.org/details/companiontobeeth0000tove

ДОДАТОК 2

АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ



Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв
імені І.П. Котляревського

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ

на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва

«Часопростір фортепіанних сонат XVIII–XIX ст. у виконавській практиці»

Концерт № 2

Анатолія Тарабанова

(фортепіано)

"From the late Classical to the Romantic Sonata"

Творчий керівник
заслужений діяч мистецтв України
професор Нікітська Є. С.

22 жовтня 2021 року
Велика зала ХНУМ імені І.П. Котляревського

Відгук на Концерт №2
творчого мистецького проєкту Анатолія Тарабанова
«Часопростір фортепіанних сонат XVIII–XIX ст. у виконавській практиці» на здобуття ступеня доктора мистецтва

У програмі концерту Анатолій Тарабанов презентував жанр фортепіанної сонати композиторів періоду від пізнього Класицизму до раннього Романтизму, а саме Л. Бетховена (*op. 27 №2 cis-moll)*, Ф. Шуберта (*D. 958 c-moll)*, Р. Шумана (*op. 22 g-moll)*.

З перших звуків «Місячної» Сонати виконавець підкорює увагу та не залишає шансів бути байдужим до останнього звуку заключного твору. Для мене як для слухача це найголовніший критерій справжнього музиканта, критерій, який вбирає в себе всі якості, що притаманні професійній грі. Де знаходиться грань, коли музикант досягає цього – «чіпляє», як часто говорять? Велика таємниця мистецтва… Можна тільки припустити, що розкривається вона в діалектичній єдності особливих для виконавської діяльності психофізичних процесів. З одного боку, через свідоме раціональне інтонування кожного інтервалу, інакше кажучи, почуття ритму та динаміки між двома звуками, з іншого – інтуїтивне сприйняття часу та емоційних «відносин» цих найменших елементів у всіх пластах фактури, що й народжує сенс музичної

Велика таємниця мистецтва… Можна тільки припустити, що розкривається вона в діалектичній єдності особливих для виконавської діяльності психофізичних процесів. З одного боку, через свідоме раціональне інтонування кожного інтервалу, інакше кажучи, почуття ритму та динаміки між двома звуками, з іншого – інтуїтивне сприйняття часу та емоційних «відносин» цих найменших елементів у всіх пластах фактури, що й народжує сенс музичної мови.

Форма концерту здається логічно вибудуваною не тільки завдяки правильному розташуванню сонат з точки зору їх стилістичної або хронологічної послідовності, але й емоційного crescendo, яке досягається влучним попаданням виконавця у характер кожного твору – від глибокої «самотньої» теми на тлі стриманих фігурацій бетховенського *Adagio*, нагадуючи про хід часу, до екзальтованої експресії шуманівського фіналу, кода якого своєю напруженістю змушує кожного відчути себе у просторі інфернальних образів і довести пульс до максимального значення. Усвідомлення причетності до подій, що ніби розгортаються прямо на твоїх очах, дійсно захоплює.

Продовжуючи думку про увагу, доречно сказати, що у будь-якому творі Анатолій Тарабанов «утримує» слухача довжиною мислення, яка втілюється засобами якісного звуку, що безперервно ллється, надзвичайно природнього дихання між фразами або мотивами. Цими якостями так легко володіє герой концерту ще й тому, що його викладацька та концертмейстерська робота тісно пов'язана з вокальним мистецтвом.

Слід зазначити ретельність, з якою піаніст підходить до авторського тексту: найдрібніший штрих, найтонший нюанс, кожна деталь осмислюється в повній мірі. Цілісність і досконалість виконання були б неможливими без витонченого смаку, ще одного з індикаторів майстерності, що властивий Анатолію Тарабанову – музиканту, якого бажаєш слухати знову і знову.

Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри
спеціального фортепіано ІГОР СЕДЮК

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв
імені І.П. Котляревського
Велика зала

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ

на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва
«Часопростір фортепіанних сонат XVIII–XIX ст.
у виконавській практиці»

Концерт № 3

Анатолія Тарабанова

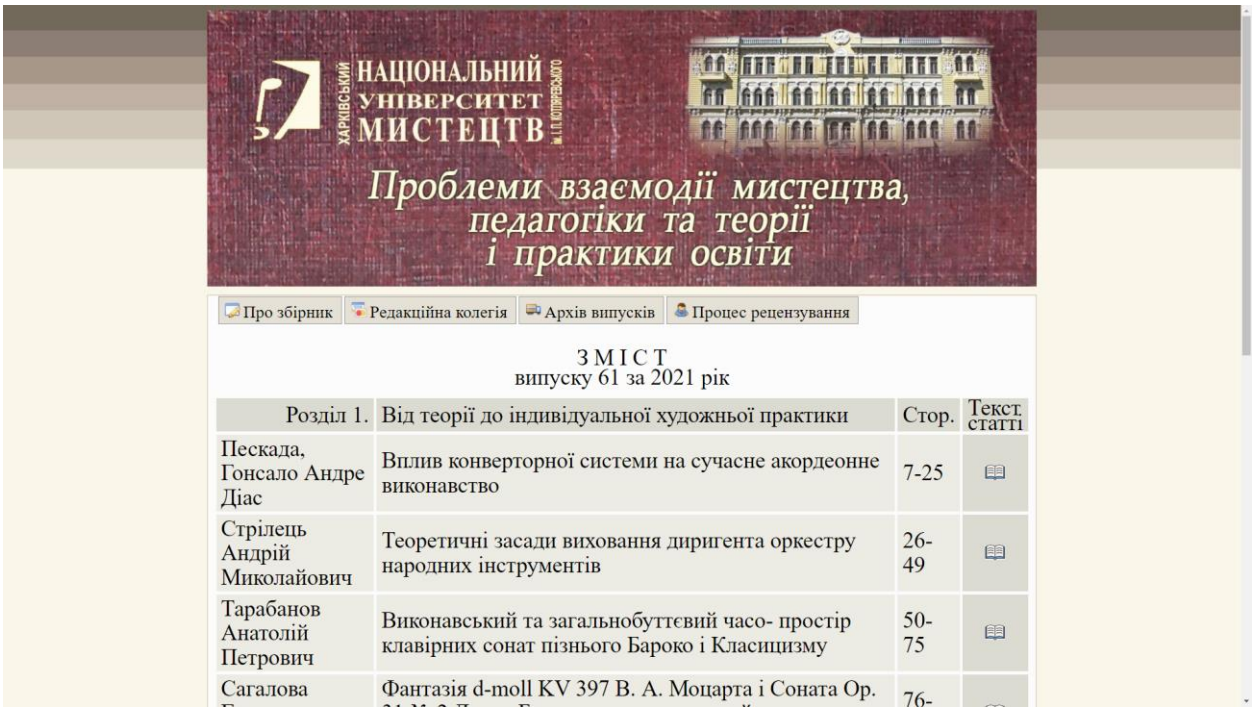
(фортепіано)

"The Romantic Sonata"

Творчий керівник
заслужений діяч мистецтв України
професор Нікітська Є. С.

24 лютого

2022 року



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ХАРКІВСЬКИЙ ім. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти

Про збірник | Редакційна колегія | Архів випусків | Процес рецензування

ЗМІСТ
випуску 61 за 2021 рік

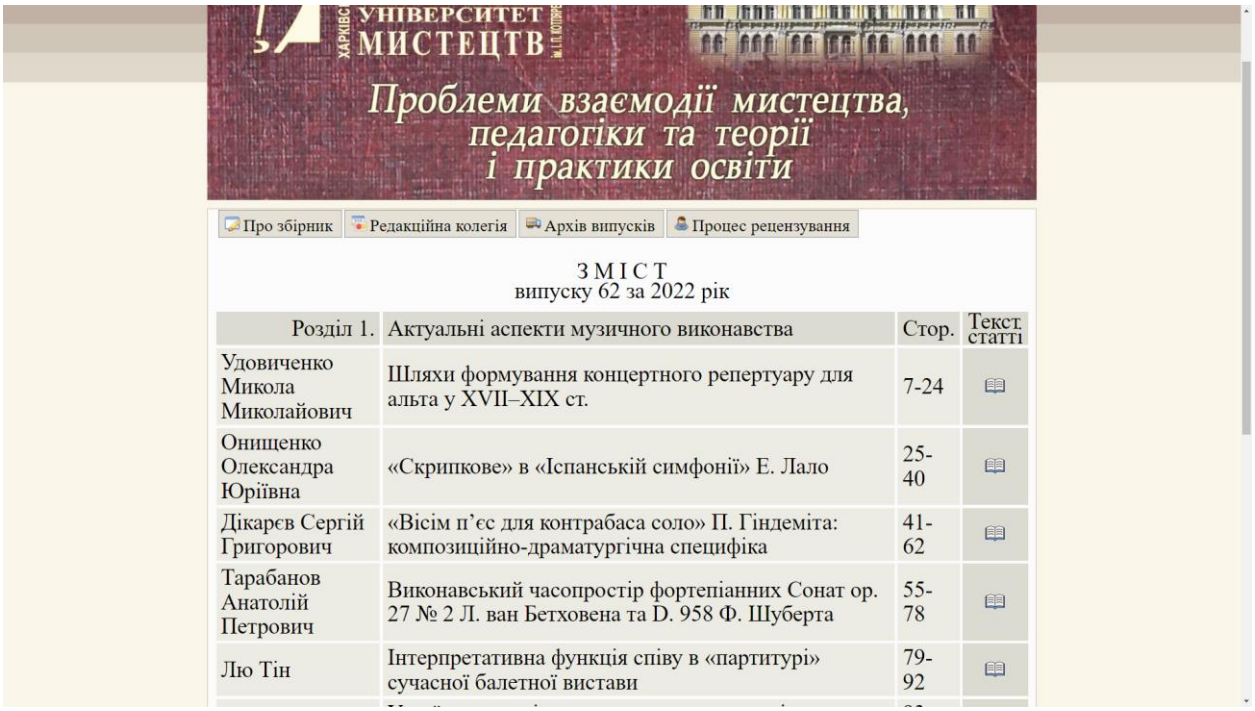
Розділ 1.	Від теорії до індивідуальної художньої практики	Стор.	Текст статті
Пескада, Гонсало Андре Діас	Вплив конверторної системи на сучасне акордеонне виконавство	7-25	
Стрілець Андрій Миколайович	Теоретичні засади виховання диригента оркестру народних інструментів	26-49	
Тарабанов Анатолій Петрович	Виконавський та загальнобуттєвий часо- простір клавірних сонат пізнього Бароко і Класицизму	50-75	
Сагалова	Фантазія d-moll KV 397 В. А. Моцарта і Соната Ор.	76-	

УДК 786.2:78.082.2:78.05
DOI 10.34064/khnum1-6103

Тарабанов Анатолій Петрович

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності
e-mail: anatoly.tarabanov@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-7218-2737

ВИКОНАВСЬКИЙ ТА БУТТЄВИЙ ЧАСОПРОСТІР КЛАВІРНИХ СОНАТ ПІЗНЬОГО БАРОКО І КЛАСИЦИЗМУ



ЗМІСТ
випуску 62 за 2022 рік

Розділ 1.	Актуальні аспекти музичного виконавства	Стор.	Текст статті
Удовиченко Микола Миколайович	Шляхи формування концертного репертуару для альта у XVII–XIX ст.	7-24	
Онищенко Олександра Юріївна	«Скрипкове» в «Іспанській симфонії» Е. Лало	25-40	
Дікарєв Сергій Григорович	«Вісім п'єс для контрабаса соло» П. Гіндеміта: композиційно-драматургічна специфіка	41-62	
Тарабанов Анатолій Петрович	Виконавський часопростір фортепіанних Сонат ор. 27 № 2 Л. ван Бетховена та D. 958 Ф. Шуберта	55-78	
Лю Тін	Інтерпретативна функція співу в «партитурі» сучасної балетної вистави	79-92	

УДК 786.2:78.082.2:78.05
DOI 10.34064/khnum1-6204

Тарабанов Анатолій Петрович
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності
e-mail: anatoly.tarabanov@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-7218-2737

Виконавський часопростір фортепіанних Сонат ор. 27 № 2 Л. ван Бетховена та D. 958 Ф. Шуберта

В статті розглянуто специфіку виконавського часопростору двох шедеврів видатних композиторів-сучасників, за життя яких відбувався поступовий перехід від класичного до романтичного стилю, виявлені його сутнісні

про синтез співу та хореографії

Лю Тінь, аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського, наук. керівник – доктор мистецтвознавства, професор Л.В.Шаповалова

Фортепіанні сонати межі Класицизму та Романтизму: особливості часопростору

Анатолій Тарабанов, аспірант творчої аспірантури кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського, наук. консультант – доктор мистецтвознавства, професор Н.Л.Очеретовська

Виконавська специф
вокальних музики к
(на прикладі творч
Чжунчжуна)

Чжу Фе
ін
Х
науковий керівник

ХНУМ імені І.П.Котляревського-2022

ХАРАКТЕРИСТИКИ ВИКОНАВСЬКОГО ЧАСОПРОСТОРУ КЛАВІРНИХ СОНАТ ЕПОХ ПІЗНЬОГО БАРОКО ТА КЛАСИЦИЗМУ

Тарабанов Анатолій Петрович
старший викладач
ХНУМ ім. І.П. Котляревського

Вступ. Часопростір (хронотоп) є актуальною темою в гуманітарних дослідженнях протягом останнього майже півстоліття. У царину мистецтва поняття хронотопу було залучене та розвинуте стосовно сфери художньої літератури культурологом та літературознавцем М. Бахтіним (1975). Ним був запроваджений термін «художній хронотоп», що являє собою «суттєвий взаємозв'язок часових та просторових відносин, художньо засвоєних у літературі». Бахтін наголошував: «мистецтво та література пронизані хронотопічними цінностями різних ступенів та обсягів».

Розробка категорії часопростору безперервно відбувається в багатьох дослідженнях мистецтвознавців і донині. Щодо музичного хронотопу найбільш помітними українськими дослідженнями виявляються дисертації С. Гоменюк (2006) та Хе Веньлі (2020). С. Гоменюк дає наступне визначення музичного хронотопу – *«взаємодія темпорального [часового] і спатіального*

Кривий Ріг).
Особливості вокального інтонування сучасного фінського оперного мистецтва.

Чеботаренко Ольга Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького державного педагогічного університету (Україна, Кривий Ріг).
Смислові і стилістичні паралелі музичних текстів (на прикладі фортепіанної творчості Л.Ревуцького).

Тарабанов Анатолій Петрович,
старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності виконавсько-музикознавчого факультету Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Україна, Харків).
Характеристики виконавського часопростору на прикладі клавірних сонат Д. Скарлатті, К. Ф. Е. Баха, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, М. Клементі.

Плакущий Єфим Вікторович,
студент Одеської національної музичної академії імені Антоніни Василівни Нежданової оркестрово-диригентського факультету кафедри оркестрових струнних інструментів та оперно-симфонічного диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Україна, Одеса).
Вокальна мініатюра «Зіронька» Б. Дварьонаса в історичному контексті.