

УДК 78.03+781.6/786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-30>**Володимир Георгійович Кочнєв**

ORCID: 0000-0002-6107-5319

доктор мистецтва,

викладач кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

vovakochnyev1994@gmail.com

ФОРТЕПІАННИЙ СОНАТНИЙ ЦИКЛ ЯК ФОРМА ВИКОНАВСЬКОЇ СВІДОМОСТІ ТА ХУДОЖНЬОГО ДІАЛОГУ

*Метою роботи є виявлення художньо-сміслової природи фортепіанного сонатного циклу як форми виконавського самоусвідомлення, осмислення його жанрових і структурних засад у контексті історичної еволюції музичного мислення та розкриття взаємозв'язку між композиторською і виконавською драматургією. **Методологічну основу дослідження становить комплекс міждисциплінарних підходів: функціонально-процесуальний, структурно-аналітичний, герменевтичний, феноменологічний та історико-типологічний методи. Синтез зазначених підходів дозволяє розглядати сонату не як схему, а як живий організм, у якому взаємодіють структурна форма, емоційна енергія та особистісна інтенція виконавця. Новизна дослідження полягає у розгляді фортепіанного сонатного циклу як цілісної системи взаємодії композиторського, виконавського й слухачького начал, що дає підстави трактувати сонату як простір діалогічної взаємодії художніх суб'єктів. Систематично аналізується поняття виконавської форми у зв'язку з історико-стильовим розвитком жанру, а також виявляється роль виконавських знаків (динаміка, артикуляція, агогіка, фразування) як компонентів композиторської мови. Робота також розкриває двоїсту природу сонати – як структурної та психологічної форми, що поєднує аналітичну логіку й внутрішній емоційний досвід. Показано, що сонатність – це не лише категорія композиції, а й форма художнього самосвідомлення, а процес інтерпретації стає формою творчого мислення, у межах якої акт виконання рівнозначний актові співтворення.***

***Висновки.** Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що фортепіанна соната є не лише однією з основоположних форм музичного мистецтва, але й універсальною моделлю художнього діалогу, у якій реалізується єдність форми й життя, структури й імпровізаційної свободи. Її історія – це історія становлення європейської музичної*

свідомості: від барокової репризності та поліфонічного розвитку — через класичну систему контрасту й рівноваги — до романтичного синтезу, у якому ідея форми поступається місцем ідеї внутрішнього становлення образу.

Ключові слова: сонатний цикл, фортепіанне виконавство, виконавська форма, інтерпретація, композиторський задум, інтонація, музична драматургія, перформативність, діалогічність, музична свідомість.

Kochniev Volodymyr Heorhiiovych, Doctor of Arts, Lecturer at the Department of Special Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The piano sonata cycle as a form of performing consciousness and artistic dialogue

The aim of this study is to reveal the artistic and semantic nature of the piano sonata cycle as a form of performing self-awareness, to comprehend its genre and structural foundations within the context of the historical evolution of musical thinking, and to elucidate the relationship between compositional and performing dramaturgy. **The methodological** framework of the research is based on a комплекс of interdisciplinary approaches, including functional-processual, structural-analytical, hermeneutic, phenomenological, and historical-typological methods. The synthesis of these approaches makes it possible to consider the sonata not as a schematic construct, but as a living organism in which structural form, emotional energy, and the performer's personal intention interact.

The novelty of the research lies in the interpretation of the piano sonata cycle as an integral system of interaction between compositional, performing, and listening agencies, which allows the sonata to be understood as a space of dialogical interaction among artistic subjects. The concept of performing form is systematically analyzed in relation to the historical and stylistic development of the genre, and the role of performing signs (dynamics, articulation, agogics, phrasing) is revealed as components of the composer's musical language. The study also discloses the dual nature of the sonata — as both a structural and a psychological form that unites analytical logic with inner emotional experience. It is demonstrated that sonata-ness is not only a compositional category, but also a form of artistic self-consciousness, and that the process of interpretation becomes a mode of creative thinking in which the act of performance is equivalent to the act of co-creation.

Conclusions. The conducted analysis provides grounds to assert that the piano sonata is not only one of the fundamental forms of musical art, but also a universal model of artistic dialogue, in which the unity of form and life, structure and improvisational freedom, is realized. Its history is the history of the formation of European musical consciousness: from Baroque reprise-based principles and polyphonic development, through the Classical system of contrast and balance, to the Romantic synthesis, in which the idea of form gives way to the idea of the inner becoming of the image.

Key words: sonata cycle, piano performance, performing form, interpretation, compositional intention, intonation, musical dramaturgy, performativity, dialogicity, musical consciousness.

Актуальність дослідження. Фортепіанний сонатний цикл посідає центральне місце у музичному мистецтві, виступаючи однією з ключових форм, у якій найповніше відображено процес становлення європейського музичного мислення. В умовах сучасного виконавства проблема розуміння авторського задуму та вибудовування інтерпретаційної логіки сонати набуває особливого значення, оскільки саме цей жанр концентрує в собі діалектику форми й процесу, традиції та новаторства, індивідуальності й універсальності.

Сучасне музикознавство дедалі активніше звертається до інтеграції теорії форми та виконавської практики, що вимагає переосмислення ролі виконавця як співучасника процесу музичної творчості. У цьому контексті дослідження сонатного циклу як моделі художнього мислення, що поєднує композиційне і перформативне начала, відповідає актуальним тенденціям гуманітарного знання, зорієнтованим на міждисциплінарний синтез – музично-теоретичний, філософсько-естетичний та виконавсько-інтерпретативний.

Метою роботи є виявлення художньо-сислової природи фортепіанного сонатного циклу як форми виконавського самоусвідомлення, осмислення його жанрових і структурних засад у контексті історичної еволюції музичного мислення та розкриття взаємозв'язку між композиторською і виконавською драматургією. **Методологічну основу дослідження** становить комплекс міждисциплінарних підходів: функціонально-процесуальний, структурно-аналітичний, герменевтичний, феноменологічний та історико-типологічний методи. Синтез зазначених підходів дозволяє розглядати сонату не як схему, а як живий організм, у якому взаємодіють структурна форма, емоційна енергія та особистісна інтенція виконавця. **Новизна дослідження** полягає у розгляді фортепіанного сонатного циклу як цілісної системи взаємодії композиторського, виконавського й слухачького начал, що дає підстави трактувати сонату як простір діалогічної взаємодії художніх суб'єктів. Систематично аналізується поняття виконавської форми у зв'язку з історико-стильовим розвитком жанру, а також виявляється роль виконавських зна-

ків (динаміка, артикуляція, агогіка, фразування) як компонентів композиторської мови. Робота також розкриває двоїсту природу сонати – як структурної та психологічної форми, що поєднує аналітичну логіку й внутрішній емоційний досвід. Показано, що сонатність – це не лише категорія композиції, а й форма художнього самоусвідомлення, а процес інтерпретації стає формою творчого мислення, у межах якої акт виконання рівнозначний актові співтворення.

Виклад основного матеріалу. Фортепіанний сонатний цикл посідає одне з провідних місць в історії музичного мистецтва, репрезентуючи не лише жанр високої структурної організації, а й своєрідну модель художнього мислення доби. У його межах зосереджено надзвичайно широкий спектр виражальних, смислових і композиційних можливостей, що перетворює сонату на універсальну форму втілення як індивідуального, так і культурно-історичного досвіду. Упродовж свого існування цей жанр зазнав тривалої еволюції, змінюючи не лише структурні параметри, а й саму концепцію музичного образу, завдяки чому став одним із центральних у системі європейського музичного мислення.

Поступальні трансформації сонатної форми – від барокових передумов до класичного завершення й романтичних переосмислень – віддзеркалюють динаміку самої музичної культури. Кожен історичний етап розвитку жанру уособлює певну художню модель доби, слугуючи дзеркалом її духовних і естетичних пошуків. Еволюція форми сонати не може розглядатися поза контекстом тих глибинних процесів, які визначали становлення музичного мистецтва як самостійного феномену, що здобув власну семантику й автономію стосовно слова та ритуалу.

Звернення саме до сонатного жанру як предмета аналізу є закономірним: у ньому зосереджено стильові ознаки тієї епохи, коли створювався конкретний опус, а також розкрито тип художнього мислення часу. Не менш природним постає звернення до фортепіано – інструмента, який, пройшовши шлях технічного й тембрового вдосконалення, у XIX столітті став універсальним медіумом індивідуального висловлення, ареною для втілення нових ідей музичного суб'єкта.

Історичне формування інструментальної сонати збігається з одним із вирішальних етапів музично-історичного процесу – моментом, коли музика стверджує власну художню автономію та входить у період зрілого самоусвідомлення. Це доба пошуку нового естетичного авторитету, коли музичне мистецтво виходить за межі службової функції й постає як повноцінна форма духовної гри. Саме тоді формуються нові основи професіоналізму, переосмислюється статус музиканта і його місія в художньому процесі.

Поява виконавця-митця є прямим наслідком цієї історичної трансформації. Музикант перестає бути лише елементом культурної чи придворної системи та перетворюється на самостійну особистість, носія індивідуальної художньої свідомості, виразника внутрішнього драматизму епохи. Навколо цього образу вибудовується нова концепція творчості, у межах якої виконавець стає співтворцем і тлумачем композиторського задуму, а сам акт виконання – формою співтворення й духовного саморозкриття.

Сформовані в класичну епоху сонатний, концертний і симфонічний цикли відкрили можливість реалізації завдання, поставленого новою системою музичного мислення: поєднати виразність і конструкцію, ліричне та драматичне, індивідуальне й універсальне. Ці жанрові форми стали носіями нового художнього змісту, утвердивши самостійність музики як мистецтва, наділеного власним семантичним і емоційним простором.

Сонатна форма, досягши зрілості в класичній традиції, відкрила шлях до нової драматургії, побудованої на принципі становлення образу через конфлікт і подолання. Внутрішня діалектика тем, контрастів і переходів формує в ній модель розвитку, споріднену філософському процесові становлення свідомості. Саме тут виникає те, що згодом дістало назву сонатно-симфонічного принципу музичного мислення – способу організації звукової матерії, у якому драматизм, діалогічність і цілісність виступають не лише композиційними, а й світоглядними категоріями.

У теоретичних концепціях, сформульованих музикознавцями й аналітиками, закріплюється триаспектне розуміння сонати: як

жанру (у вигляді циклічної побудови), як форми (сонатного алегро) і як композиційно-драматургічного принципу. Кожен із цих вимірів відображає певний рівень організації музичного матеріалу – від структурно-функціонального до філософського, у якому соната постає не лише типом форми, а образом мислення, способом духовного самопізнання.

У фундаментальній праці В. Бобровського «Функціональні основи музичної форми» особливу увагу приділено аналізу сонати як форми – сонатного алегро, що остаточно сформувався в добу віденського класицизму. Дослідник пропонує розглядати цю форму крізь три ключові параметри, які визначають її внутрішню організацію та виражальну динаміку.

Першим параметром учений називає принцип тонального співвідношення, закладений уже в ранніх зразках сонатної структури; другим – наявність двох тематичних центрів, рівнозначних за значенням, проте контрастних за інтонаційним і драматургічним змістом, що втілюється в головній і побічній партіях експозиції. Третій, не менш суттєвий параметр – принцип процесуального тематичного розвитку, який забезпечує внутрішню спадковість і логічну цілісність форми.

Перші два параметри автор відносить до конструктивного (кристалічного) боку форми, що задає її статичну основу, тоді як третій – до процесуального (динамічного), пов'язаного з розвитком і перетворенням матеріалу. Така опозиція статичного та динамічного начал дозволяє розглядати сонатну форму як діалектичну систему, у якій конструкція і рух, рівновага і конфлікт утворюють єдиний художній організм.

Учений детально визначає функції всіх розділів сонатного алегро – експозиції, розробки, репризи й коди – та їхні взаємозв'язки в контексті драматургічного розгортання [1]. Ця позиція відображає розуміння сонатності як живого, варіативного принципу, у межах якого типологічна сталість поєднується з індивідуальністю авторського задуму.

Таким чином, універсальні закономірності музичного формотворення проявляються як процес співставлення й розвитку різних типів музичної виразності, що відповідає внутрішнім психо-

логічним станам, утіленим у музичному образі. Характер і сила взаємодії цих виражальних шарів творять своєрідний енергетичний рельєф твору, формуючи його драматургію, цілковито підпорядковану художній ідеї. Саме у взаємопроникненні структурного та експресивного начал постає справжня єдність форми й змісту.

Дана дослідницька концепція дозволяє виокремити два рівні трактування поняття композиційної форми, розкриваючи в них діалектичне співвідношення універсального та індивідуального. Перший рівень відображає композиційну форму як *принцип* – загальний закон музичного становлення, що керує процесом тематичних співставлень, розвитку та перетворення матеріалу, визначаючи напрямок музичної думки в її русі від зародження до завершення. Другий рівень розкриває композиційну форму як *даність* – конкретне, одиничне втілення цього принципу в індивідуальному творі, де він проявляється через особливі інтонаційні рішення, структурні пропорції та драматургічну логіку. Таким чином, композиційна форма у трактуванні Бобровського постає не лише конструктивною схемою, а живою динамічною категорією, у якій загальні закономірності формотворення набувають неповторного художнього втілення кожного музичного тексту.

Відстежуючи процес становлення сонатного циклу в добу класицизму, можна побачити, що його формування спиралося на цілий комплекс музичних і позамузичних передумов, об'єднаних спільною тенденцією до синтезу раціональної структури й емоційної виразності. Як музичні прототипи нового жанру виступили найрозвиненіші інструментальні форми бароко – передусім зріла репризна структура, у якій тональне переміщення побічної партії та внутрішній розвиток тематичного матеріалу у всіх розділах уже передбачали майбутні принципи сонатності.

Вагомий вплив мали також оперні увертюри епохи класицизму – особливо увертюри К. В. Глюка, де виявився драматичний конфлікт, типологічно споріднений античній трагедії, і де в оркестровій тканині сформувалася нова техніка наростання – *оркестрове крещендо* як символ динамічного становлення музичної думки.

Поряд із суто музичними чинниками, визначальну роль у становленні сонатного циклу відіграли позамузичні принципи організації форми. Серед них особливе значення мало насліддя давньої риторики, з її суворими законами побудови промови та розподілу смислових акцентів. Риторичне мистецтво впливало на закономірності співвіднесення тематичних центрів і розділів експозиції, визначало характер розробки й репризи, регулювало внутрішні мікроструктури – аж до рівня фраз і періодів. Більше того, сама інтонаційна виразність музичного матеріалу нерідко осмислювалась як *риторичний жест*, як інтонація, наділена смисловим і емоційним навантаженням.

Отже, сонатний цикл у добу класицизму формується як історично новий тип музичного твору, принципово відмінний від бароково-драматургічної моделі. Його основу становить форма репризи, організована на драматичному контрасті головної та побічної партій, їхньому тональному протиставленні в експозиції та подальшому зближенні в репризі. Риси барокової композиції тут зазнають трансформації: замість статичної рівноваги виникає рухоме драматичне розгортання, а метод тематичної продуктивності перетворюється на активний принцип формотворення.

Еволюція сонатної форми в класичну добу призводить до численних її модифікацій – від форми з подвійною експозицією чи без розробки до структур з епізодами замість центрального розділу або з різноманітними варіантами скорочень і розширень.

XIX століття відкрило новий етап в історії жанру, пов'язаний зі зміною самої естетичної парадигми. У романтичну добу виявилися дві протилежні, але взаємодоповнювальні тенденції: з одного боку – прагнення до *«чистої музики»*, до усвідомлення звуку як самодостатньої мови почуттів, вільної від зовнішніх сюжетних асоціацій; з іншого – тяжіння до *програмності*, до єднання музики з іншими мистецтвами, до синтетичного втілення образу. Ці дві лінії – автономія та синтез – визначили все розмаїття романтичних пошуків.

Музична свідомість XIX століття звертається до внутрішнього світу людини, до таїни душевних рухів, до сфери емоційної неви-

значеності, де зароджується культ мелодійного начала. Сонатна форма в цей період стає своєрідним полем взаємодії протилежностей: вона зберігає функції *«абсолютної музики»* і водночас набуває здатності вміщувати програму, ідею, позамузичний зміст.

У межах сонатного жанру постають як твори з суто інструментальною, непрограмною концепцією, так і композиції, засновані на сюжетному або символічному задумі. Перші вирізняються логічною непередбачуваністю, множинністю формальних рішень, індивідуалізованою трактовкою традиційної схеми; другі об'єднані прагненням до цілісного драматургічного процесу, у якому експозиція, розробка й реприза підпорядковані єдиному емоційному задуму, а тематичні трансформації стають носіями смислу.

Результатом цього еволюційного процесу постає поява змішаних жанрових форм – сонати-варіації, сонати-концентричної, сонати-циклічної та сонати-сюїти [3]. Ці різновиди відбивають прагнення поєднати принципи контрасту й єдності, епічного та ліричного, аналітичного й емоційного, а також поступове розширення сонатного принципу поза межі суворо класичної структури.

Розуміння виконавства й інтерпретації в цьому контексті також набуває історичної глибини: перформанс розглядається як феномен, що віддзеркалює еволюцію людського пізнання та художнього досвіду. Сонатна форма, що щоразу постає наново в кожному історичному періоді, втілюється в різних композиторських мовах і виконавських стратегіях, але зберігає ідею єдності становлення й преображення. Саме взаємодія нових музичних і мовних засобів робить можливим її безкінечне оновлення.

Якщо виходити з ідеї процесуальності музики як діалектичної системи, то сутність музичної форми розкривається через єдність двох протилежних тенденцій – асиміляції та оновлення. Перша забезпечує зв'язок із традицією та збереження культурного коду, друга породжує рух, розвиток, перетворення. Їхня взаємодія визначає динаміку всього тематичного й формотворчого процесу, роблячи сонату живим організмом музичної історії – формою, що безупинно розгортає саму ідею становлення як естетичний закон.

На кожному наступному композиційному рівні принципи формотворення зберігають функціональну подібність до попередніх, однак проявляються в нових структурних і стильових умовах, відповідних жанрові та художній ідеї твору. У цьому зв'язку дослідник підкреслює двобічний характер принципу оновлення: його обов'язкова, «несприятлива» форма постає як наслідок відмінностей між структурними рівнями композиції, тоді як імовірна, «творча» – визначається самим задумом, внутрішньою логікою драматургії та специфікою виражальних функцій, властивих конкретному музичному тексту. Отже, процес розвитку форми постає як взаємодія детермінованого й імовірного начал, конструктивної необхідності та художньої свободи.

У дисертаційному дослідженні О. Чеботаренка [4] розглядається важлива складова цього процесу – формотворча роль виконавських знаків. Окрім традиційних параметрів композиторської стилістики, саме виконавські вказівки, незалежно від міри їхньої фіксації в нотному тексті, набувають здатності впливати на організацію форми та смислове наповнення твору. Вони несуть у собі особливу музичну семантику, переходячи від рівня технічної інструкції до рівня художньої мови. Такий рух від виконавської прагматики до синтаксису форми пояснює, яким чином у музиці диференціюються жанрово-родові ознаки, або, за висловом автора, «жанрово-естетичні теми», що охоплюють епічне, драматичне та ліричне начала.

Попри природну близькість музики до ліричного виду мистецтва, вона здатна відтворювати риси епосу й драми, що зумовлено специфікою музичного мислення, спроможного моделювати процеси дії, конфлікту та нарації. Така взаємопроникність родових начал у музиці пов'язується з проблемою авторського «я», яка, на думку М. Бонфельда [2], посідає центральне місце в сучасному мистецтвознавстві. Учений слушно зауважує, що категорії епічного, драматичного і ліричного дотепер не стали предметом системного вивчення в музикознавстві, оскільки не до кінця зрозуміло, який рівень музичного твору вони репрезентують – структурний, семантичний чи перформативний. Водночас багато дослідників, визнаючи ліричну природу музики, фіксують у ній

прояви драматизму й епічного розмаху, що виникають унаслідок специфічної організації часу, форми та інтонації.

У контексті виконавської теорії О. Чеботаренко звертає увагу на те, що на ранніх етапах розвитку музичної практики «усний» характер виконання робив наявність детальних виконавських вказівок не обов'язковою. Їхню функцію виконували ігрові прийоми, що відбивали техніку володіння інструментом, а також опосередковані орієнтири, закладені в жанровій програмі твору – в авторських ремарках, коментарях, заголовках. Поступово процес виконання перестає бути спонтанним продовженням сочинення: він стає актом інтерпретації, який вимагає не лише відтворення тексту, а й усвідомлення його смислової завершеності, структурної цілісності та стильової індивідуальності.

У зв'язку з цим важливою умовою формування інтерпретації постає поява нового рівня виражальних засобів і фіксованих вказівок, серед яких особливого значення набувають динаміка, артикуляція, фразування, агогіка й акцентуація. Починаючи з Л. Бетховена, композитори дедалі активніше вводять у текст ремарки та настанови, що окреслюють контури виконавської форми. Ці вказівки можна розглядати як своєрідну «другу партитуру» твору, звернену не до слухача, а до виконавця. У них виявляється ієрархія смислових пріоритетів: на першому плані – динамічна сфера, на другому – агогічна, на третьому – артикуляційна; рідше трапляються словесно-семантичні уточнення, які розкривають емоційний підтекст. У низці випадків до них додаються жанрово-стильові орієнтири, зашифровані в назві циклу або окремих частин, що особливо помітно в сонатах Бетховена, де інтерпретаційні коментарі набувають характеру філософських формул.

Виконавські вказівки у фортепіанній літературі загалом і в сонатних циклах зокрема утворили самостійну сферу музикознавчих досліджень, присвячених питанням артикуляції, педалізації, аплікатури, фразування та їхньої взаємодії з формою. Цей теоретичний корпус не лише уточнює шляхи інтерпретації, а й створює своєрідну систему знаків, через які розкривається виконавська форма твору.

Втім, особлива складність вивчення виконавської форми полягає в її прихованому, «вбудованому» характері. Виконавські

принципи та прийоми не існують окремо від музичного тексту: вони розчинені в ньому й лише частково виявляються в авторських ремарках. Композитор не може зафіксувати в нотах усі можливі емоційні відтінки, жести та інтонаційні нюанси, пов'язані з живим утіленням задуму; отже, інтерпретація завжди лишається актом співтворчості.

З цих позицій аналіз виконавської форми сонатного циклу потребує уваги не лише до зафіксованих вказівок, а й до тих внутрішніх імпульсів, що приховані в тематичному й інтонаційному матеріалі. Кожен інтонаційно-смысловий прототип у фортепіанній сонаті передвизначає свій особливий тип виконання, реалізований через певні техніки, артикуляційні жести та динамічну модель звукоутворення. Характер емоційного впливу музики стає в такому разі знаком-орієнтиром, що спрямовує виконавця на осягнення образного змісту й стилю твору як феномену живого звучання.

Фортепіанні сонатні цикли, розглянуті в історико-виконавській перспективі, демонструють стале взаємодіяння між ознаками виконавського стилю та іншими параметрами музичного звучання, формуючи тим самим особливу систему взаємозалежностей у межах музичного тексту. Можна твердити, що жанрова форма сонати в цьому відношенні стає одним із найвиразніших прикладів того, як виконавські засоби – артикуляція, динаміка, агогіка, педалізація – перетворюються на невід'ємну частину композиторського задуму, на його внутрішній інструмент музичної мови. Композитор, передбачаючи інтерпретацію, уже на рівні тексту включає до нього приховану «партитуру виконання», а виконавець, опановуючи її, розкриває смислові глибини форми, перетворюючи виконавську техніку на категорію художнього мислення.

Ці тенденції в трактуванні сонатної форми відбивають не лише зміну структурних принципів, а й поглиблення її психологічного змісту. Соната в новий час постає простором внутрішнього діалогу – між особистістю та світом, між емоційним імпульсом і формою його втілення. Підвищена увага до внутрішніх переживань, до суб'єктивного досвіду, до передавання індивідуальних відтінків почуття перетворює сонату на особливий тип музичної сповіді, де спектр естетичних станів простягається

від трагічного до ідилічного, від напруженого драматизму до гармонії умиротворення, і кожне з цих станів не замкнене само на собі, а слугує шаблем у розгортанні спільної драматичної дії.

Виконання будь-якого сонатного циклу вимагає від музиканта не лише аналітичного володіння формою, здатності розпізнавати й систематизувати виконавські знаки та їхній смисловий підтекст, але й глибокого психологічного досвіду самовираження. Виконавська драматургія, заснована на послідовності емоційних станів, стає ключем до розкриття художньої ідеї твору. У цьому сенсі інтерпретація – це не механічне відтворення авторського тексту, а форма внутрішнього переживання, у якій інтелектуальне розуміння структури поєднується з психологічною інтуїцією, а техніка стає мовою духовного висловлення.

Процес музичної та виконавської інтерпретації передбачає складне коло конотацій, у яке, поряд із професійною підготовкою та рівнем художнього досвіду, входять особистісні якості музиканта – його світогляд, система емоційних звичок, тип темпераменту, риси національного характеру. Усе це утворює індивідуальну модель сприйняття й втілення музичного тексту. Тому кожен виконавець неминуче відкриває в сонаті власний смисловий горизонт, знаходячи в ній ті образи й значення, що співвідносяться з його унікальним внутрішнім світом. Саме ця неповторність інтерпретації перетворює сонату на феномен художнього діалогу, у якому зустрічаються автор, виконавець і слухач.

У цьому контексті соната постає вираженням логіки виконавської форми в музиці – форми, у якій взаємодія жанрових традицій, стильових тенденцій і індивідуальних інтерпретацій створює неповторний художній простір. Її діалогічна природа реалізується як на рівні композиції, так і на рівні живого звучання, де виконавська воля вступає у співтворчість із композиторською. Отже, ідея сонати може бути осмислена як ідея духовного діалогу між особистістю та музичною формою, між автором, виконавцем і слухачем, де кожна зі сторін бере участь в акті взаємного перетворення.

Фортепіанне виконавство як сучасне мистецтво висуває до музиканта особливі вимоги. Технічна досконалість і історико-стильова поінформованість мають поєднуватися з глибоким розумінням драматургічної логіки твору, зі здатністю прочиту-

вати його інтонаційну семантику й вибудовувати інтерпретацію відповідно до авторського задуму. Осягнення принципів драматургічного розвитку та структурної організації форми робить можливим створення виконавської концепції, що наближається до рівня філософського осмислення музичного тексту.

Попри те, що творчість Людвіга ван Бетховена, зокрема його сонатні опуси, неодноразово ставала предметом наукового аналізу як у вітчизняному, так і в зарубіжному музикознавстві, багато питань, пов'язаних із реконструкцією авторського задуму, залишаються відкритими. Ця проблематика безпосередньо пов'язана з виконавською інтерпретацією: від того, наскільки точно й глибоко музикант здатен осягнути ідею, закладену в тексті, залежить повнота художнього висловлення. Бетховенська соната, будучи не просто формою, а образом мислення, вимагає від виконавця не лише ремісничої майстерності, а й внутрішньої філософської співучасті, що дозволяє перетворити акт виконання на акт пізнання істини через звук.

Висновки. Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що фортепіанна соната є не лише однією з основоположних форм музичного мистецтва, але й універсальною моделлю художнього діалогу, у якій реалізується єдність форми й життя, структури й імпровізаційної свободи. Її історія – це історія становлення європейської музичної свідомості: від барокової репризності та поліфонічного розвитку – через класичну систему контрасту й рівноваги – до романтичного синтезу, у якому ідея форми поступається місцем ідеї внутрішнього становлення образу.

У другій половині ХХ століття, зі зростанням уваги до проблем перформативності, сонатна форма набуває нового – виконавського – виміру. У ній розкривається не лише структура, а й процес, у межах якого виконавець осмислює та проживає текст як власний духовний досвід. Музикант перестає бути тлумачем, він стає співучасником буття твору, продовжувачем його смислового розвитку.

Жанрова природа сонати передбачає взаємодію раціонального та емоційного начал, аналітичного й інтуїтивного, що робить її ключовою для розуміння сутності музичного мистецтва. Виконання сонати перетворюється на форму пізнання істини, де звук народжується як акт одкровення.

Таким чином, ідея сонати виходить за межі жанру: це метафора художньої свідомості, спосіб організації часу й досвіду, у якому композитор, виконавець і слухач утворюють єдину духовну систему. Фортепіанне виконавство, дотримуючись цього принципу, утверджується як самостійна художня практика, що поєднує знання й інтуїцію, ремесло й натхнення, структуру й живе дихання звуку.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 336 с.
2. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. М.: МГЗПИ, 1991. 125 с.
3. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
4. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дисс.... канд искусств.: 17.00.01. Одесса, 1997. 203 с.
5. Ratner L.G. Classic music: expression, form, and style. New York: Schirmer, 1980. 475 p.
6. Osadcha S; Zhao Rong; Wu Yuyang; Sai Chulei; Yang Huiyan. Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 81-83.

REFERENCES

1. Bobrovsky, V. (1978) Functional Foundations of Musical Form. M.: Muzyka. [in Russian].
2. Bonfeld, M. (1991) Music. Language. Speech. Thinking: (An Attempt at a Systems Analysis of Musical Art). Part 1. Abstracts. M.: MGZPI. [in Russian].
3. Kholopova, V. (1999) Forms of Musical Works. St. Petersburg: Lan. [in Russian].
4. Chebotarenko, O. (1997) Cultural Aspects of Performance Form in Music: Diss.... PhD of Arts.: 17.00.01. Odessa. [in Russian].
5. Ratner, L.G. (1980) Classic music: expression, form, and style. New York: Schirmer. [in English].
6. Osadcha, S; Zhao Rong; Wu Yuyang; Sai Chulei; Yang Huiyan. (2023) Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 81-83. [in English].