

УДК 78.03+786.2/781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-20>**Лю Цзеюй**

ORCID: 0000-0001-7225-9618

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
1371706782@qq.com

АКТУАЛЬНІ МУЗИКОЗНАВЧІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У СВІТЛІ ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ФОРМИ

Метою дослідження є комплексне осмислення фортеп'яної сонати як жанру, форми й драматургічного принципу в історико-естетичному та виконавському контекстах, з акцентом на її інтерпретацію як художнього феномена, що виявляється на перетині композиторського рішення та виконавської форми. Особлива увага приділяється аналізу еволюції поняття «сонатність» у сучасному музикознавстві, а також її реалізації в інтерпретаційній практиці як вияву діалогічної природи музичного мислення.

Методологічною основою роботи є міждисциплінарний підхід, що поєднує історико-стильовий, функціонально-структурний, риторико-драматургічний та інтерпретаційно-аналітичний методи. Аналіз форми здійснюється з урахуванням її багаторівневої організації, функціонального навантаження та виконавської семантики.

Наукова новизна полягає у розкритті сонатності як багатовимірної категорії, що виходить за межі традиційного жанрового розуміння і виявляється як принцип композиційного мислення, драматургічного розгортання та виконавської інтерпретації. Вперше у вітчизняному музикознавстві узагальнено інтерпретаційну парадигму сучасної теорії сонатної форми у світлі поняття виконавської форми, яка розглядається як особливий тип музичної семантики, що поєднує структурну жорсткість з інтонаційною свободою. Окреслено роль виконавця як співтворця художнього змісту, котрий формує індивідуалізовану драматургію твору в діалозі з композиторським текстом.

Висновки. Жанрова форма сонати виступає яскравим прикладом того, як виконавська практика стає невід'ємною частиною художнього мислення композитора. Нові тенденції в осмисленні форми сонати відображають її психологічний потенціал, спрямований на зображення внутрішнього світу людини та її емоційних переживань. Естетичний спектр охоплює тут полярні реєстри — від трагічного до ідилічного, від героїчного до споглядального, — проте в будь-якому випадку передбачає драматургічну напругу й емоційну активність. Виконавська реалізація

сонатного циклу вимагає не лише глибокого розуміння його формальної структури й уважної роботи з нотним текстом, але й розвиненого особистісного переживання, необхідного для того, щоб сприйняти й втілити драматургію твору як емоційно-психологічну послідовність.

Ключові слова: соната, сонатність, фортепіанна соната, жанрова форма, жанр, композиційна форма, виконавська форма, інтерпретація, музична драматургія, функціонально-структурний аналіз.

Liu Zeyu, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Current musicological approaches to the study of the piano sonata in light of the problem of performative form

The aim of this study is to provide a comprehensive understanding of the piano sonata as a genre, a form, and a dramaturgical principle within historical-aesthetic and performative contexts, with particular emphasis on its interpretation as an artistic phenomenon situated at the intersection of compositional design and performative form. Special attention is given to the analysis of the evolution of the concept of “sonata-ness” in contemporary musicology, as well as its realization in interpretative practice as an expression of the dialogical nature of musical thought.

The methodological foundation of the work lies in an interdisciplinary approach that integrates historical-stylistic, functional-structural, rhetorical-dramaturgical, and interpretative-analytical methods. The analysis of form takes into account its multilayered organization, functional semantics, and performative meaning.

The scientific novelty of the research consists in the conceptualization of sonata-ness as a multidimensional category that extends beyond the traditional genre-based understanding and emerges as a principle of compositional thought, dramaturgical development, and performative interpretation. For the first time in national musicological discourse, the interpretative paradigm of contemporary sonata form theory is systematized through the lens of performative form, which is understood as a distinct type of musical semantics combining structural rigidity with intonational freedom. The role of the performer is outlined as that of a co-creator of artistic meaning, who shapes the individualized dramaturgy of a work in dialogue with the composer’s text.

Conclusions. The sonata genre serves as a vivid example of how performance practice becomes an integral part of the composer’s artistic thought. New trends in the understanding of sonata form highlight its psychological potential, aimed at portraying the inner world of the individual and their emotional experience. The aesthetic spectrum spans polar registers—from the tragic to the idyllic, from the heroic to the contemplative—but in all cases presupposes dramaturgical tension and emotional intensity. The performance of a sonata cycle requires not only a deep understanding of its formal structure and careful engagement with the musical score, but also a developed personal experience necessary to perceive and realize the dramaturgy of the work as an emotionally and psychologically coherent sequence.

Key words: sonata, sonata-ness, piano sonata, genre form, genre, compositional form, performative form, interpretation, musical dramaturgy, functional-structural analysis.

Актуальність теми. Жанрові форми, що остаточно закріпилися в системі класичної музичної культури – сонатна, концертна, симфонічна, – відкрили нові можливості для вираження принципів, які лежали в основі становлення музичного мислення відповідної епохи. Завдяки цим формам була здобута якісно інша парадигма музичного змісту: вони дали змогу закріпити внутрішню структурну автономію мистецтва, впровадити ідею художнього становлення як драматургічного процесу і надали музиці здатність породжувати нові сенси з внутрішньої напруги та конфліктів образного ладу.

У цьому контексті сонатна форма постає не лише як жанрова оболонка, а й як універсальний спосіб художнього розгортання, що дозволяє переходити від однієї образної сфери до іншої, виявляти логіку трансформації й розв’язання образних суперечностей і, тим самим, утверджувати модель музичного мислення, засновану на становленні, розвитку та внутрішній діалектиці. Ці якості лягли в основу теоретичних моделей, розроблених у працях аналітиків і теоретиків, які пропонують розглядати сонату в трьох площинах: як жанр – у вигляді багаточастинного циклічного цілого; як форму – насамперед у вигляді сонатного алегро; і як ширше композиційно-драматургічне поняття, що позначається терміном «сонатність».

Викладення основного матеріалу. Розмірковуючи про походження сонатного циклу доби класицизму, слід підкреслити, що він сформувався на перетині двох основних традицій. З одного боку, важливим прототипом стали розвинені інструментальні форми бароко, зокрема так звана «старозвучна» форма, де особливо виразно проявляється принцип транспозиції побічної партії та висока ступінь структурної розробленості. З іншого боку, значний вплив справили увертюри класицистського оперного театру, особливо у творчості К. В. Глюка, в яких драматичний конфлікт між категоріями «обов’язку» та «співчуття» – спадщина давньогрецької трагедії – отримує виразне музичне втілення за допомогою оркестрового крещендо та напружених інтонаційних колізій.

Окреме місце у становленні сонатної форми посідає вплив риторичної традиції, що бере свій початок в античному ідеалі побудови

мовлення. Принципи античної диспозиції інтегруються у структуру музичної форми як на макрорівні, так і на мікрорівні. Структурні елементи сонатної експозиції перегукуються з риторичним розміщенням смислових акцентів, тоді як розробка, реприза та кода починають виконувати функції, аналогічні аргументаційним та резюмувальним частинам ораторського висловлювання. Ця риторична логіка впливає не лише на великі формоутворювальні одиниці, а й проникає в структуру музичного періоду та простих форм, визначаючи інтонаційну насиченість і драматургічну функцію тем.

Унаслідок цього сонатний цикл доби класицизму постає як зріла історична форма музичного мислення, якісно відмінна від барокової моделі організації матеріалу. Його композиційна логіка ґрунтується на драматургічному конфлікті між головною та побічною партіями, що реалізується через їхнє тональне протиставлення в експозиції та подальше інтегративне зближення в репризі. Формоутворювальна роль драматургічного контрасту підсилюється завдяки всеосяжній розробці матеріалу й послідовній тематичній трансформації, що стає наріжним принципом класичної сонатності. Еволюція цієї форми в межах естетики класицизму приводить до появи численних варіантів її реалізації, включаючи форми з подвійною експозицією, без розробки, з епізодами замість розробки, а також із різного роду ненормативними редуkcіями. Така типологічна гнучкість свідчить про високий потенціал сонатної форми до розвитку, адаптації та інтерпретації в межах змінюваних художніх парадигм.

У контексті дискурсу про природу композиційної форми західна музикознавча теорія пропонує своєрідне зміщення акцентів: зрушення жанрових норм, стійкі формальні очікування та їхнє помірне порушення розглядаються не просто як структурні особливості, а як підґрунтя драматургічної тканини музичного твору. Як зазначено у фундаментальній праці «*Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata*», постійно відбувається діалог між нормативними жанровими процедурами та свідомими відхиленнями від них, які формують унікальність кожної сонати; йдеться не про дефекти, а про авторські сліди творчого акту [5].

Систематизуючи частини сонатного алегро – експозицію, розробку, репризу та коду – як своєрідні «зони дії», Нерокоскі і Дарсу вводять поняття *rotational layout*, у межах якого кожна зона спрямована на зняття смислової напруги: прагнення до автентичної тонічної каденції в кінці постає не лише як гармонічна функція, а як кульмінаційний момент драматургії форми, своєрідна «структурна точка зору». У цьому контексті виконавець перестає бути лише ретранслятором тексту – він стає інтелектуальним і емоційним партнером, від катарсичної сили його інтерпретації залежить глибина перенесення ідеї.

Сучасна англо-американська теорія формулює уявлення про сонатність як про складний динамічний процес, організований через структуру «очікування – порушення – розв’язання». У цій парадигмі форма перевищує свої жанрові межі, перетворюючись на драматургічний механізм, де експозиція встановлює своєрідний *етос*, розробка – як варіант тавтологічного тексту – піддає цей контекст випробуванням, а реприза набуває ваги логічно завершеного висновку. Виконавець постає як драматург звучання, який за допомогою інтонаційних нюансів, пауз і тембрової щільності ініціює ланцюг риторичних реакцій у слухачеві.

Цей підхід демонструє концептуальну близькість до рівневої моделі В. Бобровського та В. Холопової: універсальні принципи музичної форми втілюються в конкретних композиційних рішеннях, але водночас збагачуються риторичною щільністю та драматургічною насиченістю. У підсумку, «сонатність» визначається не лише структурною цілісністю, а й інтерпретаційною свободою, яка перетворює звукову текстуру на поліфонічний акт драматургічного й риторичного становлення. Саме ця єдність формального каркасу, риторичної експресії та художньої інтерпретації дозволяє вважати сонатність центральним принципом сучасної музичної практики, у межах якої виконавське мистецтво постає як перформативне висловлювання, що водночас перегукується з канонами минулого та відкриває нові інтонаційні горизонти.

Значний внесок в осмислення категорій сонати та сонатності належить В. Бобровському, який у праці «Функціональні основи музичної форми» дає фундаментальне визначення

сонатної форми (сонатного алегро), що склалася в епоху віденського класицизму. Він виокремлює три ключові ознаки цієї структури. Перша – принцип тонального співвідношення, притаманний навіть раннім зразкам форми. Друга – наявність двох рівнозначних тематичних розділів, представлених головною та побічною партіями. Третя – наскрізний процес тематичного розвитку, що забезпечує внутрішню динаміку форми.

Перші дві ознаки Бобровський відносить до конструктивного, «кристалічного» рівня форми, підкреслюючи їхню стійкість і структурну заданість, тоді як третю він характеризує як динамічний, процесуальний елемент, який надає розгортанню форми тектоничну напруженість і спрямованість. Автор також подає змістовні визначення функціональної ролі основних розділів сонатного алегро – тематичних груп експозиції, самої експозиції як цілісного розділу, розробки, репризи та коди [1]. У цьому зв'язку він звертається до думки Б. Асаф'єва, який наголошував: «схема сонатного алегро, безумовно, єдина, але форми її втілення стільки ж, скільки існує сонат» [цит. за: 1, с. 28].

Паралельно з історичним становленням сонатного жанру та утвердженням виконавця як художника формуються й теоретичні концепти на Заході, що сприяють виникненню поняття «сонатності» в її ширшому, принциповому розумінні. В англomовній музикознавчій традиції, починаючи з праць Гепокоскі – Дарсі («*Sonata Form* та *Elements of Sonata Theory*»), сонатність розглядається не просто як жанрова система чи форма виконавської реалізації, а як інтегративний принцип творчого процесу, що охоплює драматургію, тональну організацію, темброву і формальну мову [5]. Аналітики послідовно підкреслюють, що сонатність функціонує як взаємодія «нормативних» та «опціональних» процедур, коли композитор свідомо обирає між відповідністю очікуванням і відхиленням від них – саме це робить кожен сонату унікальною діалогічною конструкцією.

Методологічна основа англо-американського підходу ґрунтується на розмежуванні етапів – експозиція, розробка, реприза – і фокусі на їхніх функціях: представлення, обробка та розв'язання тематичного матеріалу [5]. Особлива увага приділяється «репре-

зентації тонального ствердження» у фіналі репризи, виконання якого набуває ключового експресивного значення, аналогічного кульмінаційному моменту в театральній драматургії.

У теорії Гепокоскі – Дарсі окреслюється центральний аналітичний прийом – зіставлення норм (очікувана слухачем експозиція з двома темами та переходом у домінанту) і деформацій (монематична експозиція, «нестандартна» тональність, розширена кода) [5]. Подібні деформації розглядаються як «дефектні» лише в емоційній або прагматичній площині, але не в структурній – саме вони уможливають появу нового образного змісту, оригінального авторського «почерку» та індивідуальної драматургії.

Отже, «сонатність» виходить за межі жанрової форми, трансформуючись у гнучкий принцип музичної дії, в якому виконавцю-художнику надається свобода діалогу між концептуальною структурою та її інтерпретацією. Такий підхід змінює саму роль інтерпретації: виконавець входить у співтворчість із композитором, формуючи динамічну інтерпретаційну драматургію замість відтворення заздалегідь фіксованої форми.

Особливо показовим є приклад транскрипції сонатного методу у XX столітті – монументальна *Piano Sonata in B minor* Ференца Ліста, побудована як «сонатний рух усередині єдиного цілого» [5]. У цьому творі Ліст інтегрує експозицію, розробку, репризу та коду в єдину безперервну музичну тканину, де тематичний матеріал – мінімум мотивів, що постійно трансформуються через драматичну послідовність – стає ключовим носієм «цілісної» сонатності, що об'єднує жанр, форму й виконання в одному акті творчого становлення.

Зрештою, сучасна практична музика (джаз, неокласика) також активно взаємодіє з поняттям сонатності, не змінюючи її, але переосмислюючи принцип діалогічності між нормою та деформацією. Теоретики зазначають, що навіть у тих структурах, де формально відсутній класичний поділ на експозицію, розробку та репризу, зберігається логіка конфліктного розгортання тем і їх трансформації (причому закономірно відмінної у кожному конкретному випадку) [5].

Розвиток сучасних уявлень про сонатність, зафіксованих в англо-американській теорії, розширює історичну лінію: від жанрової структури сонатного алегро в музиці віденського класицизму – до універсального композиційно-драматургічного принципу, який глибше розкриває суть ролі виконавця-художника як автономного суб'єкта, що взаємодіє з музичною формою й збагачує її актуальне втілення. Саме ця взаємодія між жанровим каноном та індивідуальним вираженням дозволяє вважати «сонатність» ключовим координатним принципом сучасної виконавської практики й музичної драматургії.

Як зазначає В. Бобровський, універсальні закони композиційної організації музичних форм розкриваються крізь призму зіставлень та поступального розвитку різноманітних проявів музичної виразності. Ці прояви тісно пов'язані з різноманітними відтінками внутрішнього психологічного стану, які постають як артикульовані наслідки інтенції основної художньої ідеї, закладеної в творі. Характер таких зіставлень, специфіка їхньої взаємодії, ступінь інтонаційної диференціації та способи їх формального й експресивного втілення формують драматургічний вектор розвитку музичної структури, в межах якої кожен елемент підпорядковується цілісному художньому задуму. Драматургічні зв'язки між розділами форми зумовлюються функціонуванням експресивно-драматургічних компонентів, аналітичному розгляді яких присвячено другий розділ даного дослідження [1, с. 28–29].

Виходячи з цієї логіки, поняття композиційної форми розкривається на двох взаємопов'язаних рівнях. Перший із них трактується як універсальний принцип, що визначає механізми тематичних протиставлень і їхнього внутрішнього розвитку, тоді як другий стосується конкретної реалізації цього принципу в межах індивідуальної структури музичного твору. В. Бобровський, прагнучи позначити межі між цими рівнями, пропонує розрізняти композиційну форму як діючий принцип і як сформовану даність. Це дає змогу точніше інтерпретувати твердження Б. Асаф'єва про «схему сонатного алегро»: під схемою він мав на увазі принципову організацію форми, тоді як її конкретне втілення розглядалося як емпірична даність [1, с. 29].

Паралельно з цими концепціями у праці В. Холопової [3] здійснюється стилістично вивірена періодизація історії сонати, що охоплює всі етапи її композиційного розвитку. Особливу увагу зосереджено на бароковій стадії, в межах якої жанрова форма сонати втілюється у вигляді репризної структури, вибудованої на основі тонального протиставлення між головною партією та побічно-заклучною групою. Остання традиційно з'являється в домінантовій тональності, а в репризі транспонується в основну. Важливим елементом цієї форми виступає мотивна розробка, тісно пов'язана з методом тематичної продуктивності. На відміну від класичної сонати, барокова модель не демонструє яскраво вираженого драматургічного конфлікту між тематичними зонами, що свідчить про специфіку її композиційно-виразної логіки, в якій домінують структурна стійкість і риторична завершеність.

У XIX столітті сонатна форма вступає в новий етап свого історичного становлення, пов'язаний із утвердженням і активним поширенням іншої естетичної парадигми. Музичне мислення романтичної епохи виявляє два взаємно спрямовані, проте однаково значущі вектори розвитку. З одного боку, посилюється тенденція до безпредметного, «абсолютного» звучання, у межах якого музика осмислюється як самодостатня структура емоційного вираження – замкнена система, що володіє внутрішньою логікою та виразною завершеністю. З іншого боку, не менш потужним виявляється імпульс до програмності, зумовлений потягом до міжвидового синтезу мистецтв і прагненням розширити межі музичної мови через інтеграцію літературних, живописних і театральних форм.

Розглядаючи музичну культуру XIX століття як цілісне явище, спрямоване на трансцендентну сферу особистого, внутрішньо невиразного душевного досвіду, не можна не відзначити її прагнення охопити найтонші відтінки почуттів, виявити невлімові стани духу. Саме ці устремління зумовлюють кардинальне піднесення ролі мелодії, яка часто постає головним носієм смислу, справжньою виразною субстанцією, що в естетиці романтизму набуває майже сакралізованого статусу. Сонатна форма, як

найбільш завершена форма «абсолютної музики», виявилася здатною органічно інтегрувати як виразну автономію, так і програмну зумовленість, синтезуючи обидва начала в межах єдиного композиційного процесу [6].

Сонати, позбавлені програмного підтексту, не прагнули до певної моделі чи зразка, однак у них простежуються нові художні та логіко-композиційні властивості, що відрізняють їх від класичних зразків. Передусім йдеться про множинність композиційних задумів та логічну непередбачуваність розвитку, що постає як реакція на заглиблену індивідуалізацію музичного мислення. Натомість у сонатах із програмною концепцією виникає прагнення до більшої драматургічної цілісності, до художньої єдності циклу, де розробка насичується кульмінаційними та контрастними епізодами, а реприза набуває значення зони смислової трансформації тем. Еволюція форми в добу романтизму також приводить до появи змішаних типів – таких як сонатно-варіаційна, сонатно-концентрична, сонатно-циклічна та сонатно-сюїтна структура [3].

Інтерпретація виконавцем, як і саме розуміння музичної форми, не є статичною; навпаки – вона становить історично змінну категорію, що віддзеркалює еволюцію способів художнього пізнання як складової культурного досвіду людства. Сонатна форма не існує як раз і назавжди заданий канон – вона щоразу відроджується в новому контексті, крізь призму різноманітних композиторських стратегій та виконавських інтерпретацій, у яких зберігається основна ідея жанру, але ця ідея переосмислюється в координатах сучасної музичної мови, що базується на взаємодії багатьох виразних компонентів, які формують цілісну композиційну структуру.

Паралельно з еволюцією самої сонатної форми відбувається також поглиблення та концептуальне ускладнення принципів музичної циклічності. Вагомий внесок у наукове осмислення цього феномена зробив В. Бобровський, чії праці [1] містять як детальний музикознавчий аналіз, так і теоретико-методологічні узагальнення, у яких циклічний принцип постає як ключовий засіб організації музичного часу та форми.

Виходячи з усталених у музикознавстві теоретичних засад, музична форма осмислюється як ієрархічно організована система, в межах якої кожен елемент наділений як функціональною, так і структурною визначеністю. Під функціональним виміром розуміють роль елемента в загальній системі музичної цілісності – його значущість, спрямованість і смислову навантаженість, тоді як структурний вимір визначається його конкретною формою та внутрішньою організацією. Функція в цій системі виступає як універсальний принцип, що пов'язує окремі компоненти інтонаційної структури, тоді як структура постає як специфічний спосіб реалізації цього функціонального принципу.

Терміни «функціональна подібність» і «функціональна відповідність» позначають типи зв'язку між елементами, що розташовані як на різних ієрархічних рівнях, так і в межах одного рівня; при цьому самі способи зв'язку можуть бути тотожними, тоді як конкретні форми реалізації – різнитися. Додатково вживається й поняття «структурної подібності», що вказує на можливість тотожності структури за умов істотної відмінності функцій [1].

Ключовим моментом композиційного процесу постає перехід художнього образу від потенційної функції, закладеної у темі, до її розгорнутого втілення у матеріально-інтонаційній субстанції, що становить точку перелому, пов'язану з актуалізацією ідеального задуму в конкретній звуковій матерії. З цієї точки зору музична форма може бути осмислена як своєрідна проекція ідеального, художнього змісту на звуково-інтонаційну тканину – своєрідне онтологічне втілення думки у звуці.

Методологічна стратегія аналізу форми має бути зорієнтована на виявлення внутрішніх зв'язків музичних явищ на основі їх функціонально-структурної взаємозалежності. За кожною структурною конфігурацією слід розрізняти визначальну для неї функцію, оскільки саме у цій взаємодії розкривається справжня природа форми. Композиційна форма, зрештою, постає як організований у ритміко-гармонійному й тональному аспектах тематичний розвиток, у якому поєднуються зіставлення та трансформація тем [3].

На завершальному етапі аналізу виявляється найбільш індивідуалізований рівень форми – рівень конкретної композиційної реалізації, на якому функціональні й структурні закономірності набувають остаточної завершеності. У межах цього підходу автор вибудовує модель із чотирьох рівнів композиційної логіки, на яких функціонують різні типи функцій. Перший рівень утворюють універсальні логічні функції, які відзначаються стійкістю як в історичній, так і в стильовій перспективі, оскільки вони репрезентують фундаментальні механізми музичного мислення. Другий рівень охоплює загальні композиційні функції, що характеризуються відносною стабільністю. Третій і четвертий рівні формують сферу специфічних композиційних функцій і закономірностей форми як індивідуалізованої структури, відкритої до стильових і історичних трансформацій.

У дисертації О. Чеботаренко [4] підкреслюється, що поряд із закріпленими в музичному тексті ознаками композиторської ідіоми істотну роль у формотворенні починають відігравати так звані виконавські знаки. При цьому виконавський рівень знаковості – незалежно від ступеня його фіксації в нотному тексті – незмінно несе в собі глибоке семантичне навантаження, виступаючи одним з провідних носіїв музичного смислу.

Перехід від виконавської прагматики до синтаксису форми зумовлений специфікою взаємодії між жанровими та родовими ознаками музичного мистецтва, які, по суті, є своєрідними жанрово-естетичними «темами» музичного мислення. У цьому контексті виділяються три художні сфери: епічна, драматична й лірична. Попри те що, подібно до поезії, музика традиційно отожднюється з лірикою – як родом мистецтва, що передає емоційно-психологічне переживання індивідуального суб'єкта, – особливості музичної композиції дають змогу достовірно й виразно втілювати риси епосу та драми.

М. Бонфельд [2], аналізуючи співвідношення музичного мислення й категорій родів мистецтва, вказує на особливу близькість музичної прагматики до теоретичних моделей, зосереджених довкола категорії авторського «Я». При цьому він наголошує, що категорії роду в музиці досі не зазнали достатньої наукової

конкретизації, оскільки залишається незрозумілим, який саме аспект музичного твору вони покликані репрезентувати. Багато дослідників продовжують наполягати на винятково ліричній природі музики, тоді як у їхніх працях містяться глибокі спостереження щодо драматичних і епічних ефектів, які водночас тлумачаться кризь призму ліричного модусу.

Вихід із зазначеної методологічної дилеми, як показує О. Чеботаренко [4], полягає в осмисленні природи виконавської форми в музиці. Її дослідження акцентує увагу на тому, що домінування усно-інтонаційного характеру в ранній музичній традиції не потребувало суворої фіксації виконавських параметрів у нотному тексті. Як знаки інтерпретації застосовувалися або буквальні ігрові прийоми, що описували техніку виконання, або опосередковані вказівки, зумовлені жанровою програмою, до якої композитор апелював через назви, ремарки й авторські пояснення.

Сучасний виконавець уже не завершує твір як співтворець, а постає як інтерпретатор завершеної музичної форми. Це передбачає наявність двох взаємозалежних умов: по-перше, твір має бути внутрішньо структурно й смислово завершеним; по-друге, необхідна артикуляція нового рівня виражальних засобів і відповідних виконавських позначень. До них належать динамічні відтінки, фразування, артикуляція, агогіка, акцентуація – усе те, що становить мову виконавського висловлення.

Починаючи з Л. Бетховена, композитори дедалі активніше впроваджують у нотний текст вказівки, що регламентують виконання, тим самим закріплюючи чотири засадничі рівні виконавської форми. Перший рівень представлений динамічними позначеннями, які визначають градації гучності; другий – агогічними засобами, що регулюють темпові коливання; третій – артикуляційними вказівками. Четвертий рівень, хоча й трапляється значно рідше, охоплює змістові ремарки, спрямовані на розкриття смислових та образних параметрів виконання. Доповненням до останніх виступають жанрово-стилістичні орієнтири, зокрема заголовки циклів (у тому числі сонатних) і назви окремих частин. Значущість цих дешифрувальних і пояснювальних

елементів є особливо великою у фортепіанних сонатах Бетховена, де їхня роль у формуванні інтерпретаційної стратегії важко переоцінити.

Слід зазначити, що виконавські ремарки у фортепіанній музиці загалом, а також у сонатах зокрема, які фіксуються самими композиторами, дали початок самостійному напрямку в музикознавстві. Дослідження, присвячені артикуляції, аплікатурі, педалізації, фразуванню, утворюють вагомий корпус теоретичних орієнтирів, покликаних слугувати опорою для інтерпретації. Ці вказівки виступають своєрідними знаками, що орієнтують виконавця у його взаємодії з текстом, і тим самим стають провідниками у формуванні виконавської форми. Їх значення полягає не лише в тому, що вони спрямовують інтерпретацію, але й у тому, що містять ключ до вибору стилістичної парадигми, у межах якої реалізується виконавське рішення твору.

Разом з тим специфіка виконавської форми полягає в її невіддільності від самого музичного тексту. Виконавські прийоми та принципи розчинені в звуковій матерії, інтегровані в тканину твору; у більшості випадків вони не прописані композитором відкрито, оскільки останній не може і не прагне фіксувати потенційне ставлення виконавця до музичного матеріалу. Саме в цьому і полягає складність їхнього аналізу: виконавська форма ніби проєктується на музичну тканину, не порушуючи її цілісності. У зв'язку з цим виявлення виконавських моделей у сонатних циклах потребує звернення до тематичного матеріалу, до його жанрово-стилістичних прототипів, які детермінують характер виконавського втілення.

Кожне тематико-інтонаційне утворення в сонаті пов'язане з певною виконавською стилістикою, що реалізується через стійкі способи звуковидобування й емоційної експресії. Спосіб впливу музики на слухача перетворюється на своєрідний знак для виконавця, що спрямовує його до конкретної інтерпретаційної траєкторії. Інакше кажучи, виконавський код опосередковує перехід від звукової структури до емоційно-психологічної виразності.

Висновки. У більшості фортепіанних сонатних циклів спостерігається стійка кореляція виконавських прийомів з іншими

параметрами музичної організації, що дає підстави говорити про інтеграцію виконавських засобів у саму тканину композиторського мислення. Жанрова форма сонати, таким чином, виступає яскравим прикладом того, як виконавська практика стає невід'ємною частиною художнього мислення композитора.

Нові тенденції в осмисленні форми сонати відображають також її психологічний потенціал, спрямований на зображення внутрішнього світу людини та її емоційних переживань. Естетичний спектр охоплює тут полярні регістри – від трагічного до ідилічного, від героїчного до споглядального, – проте в будь-якому випадку передбачає драматургічну напругу й емоційну активність. Виконавська реалізація сонатного циклу вимагає не лише глибокого розуміння його формальної структури й уважної роботи з нотним текстом, але й розвиненого особистісного переживання, необхідного для того, щоб сприйняти й втілити драматургію твору як емоційно-психологічну послідовність. Адже виконавська форма – це насамперед форма становлення у часі певних станів свідомості, які інтерпретуються через звук. Музично-виконавська інтерпретація залучає до сфери смислів не лише рівень професійної підготовки, а й цілісну структуру особистості виконавця: його світосприйняття, ментальні настанови, психологічні установки, риси національного характеру. Саме в цьому глибинному поєднанні індивідуального й художнього народжується інтерпретація як акт особистісного втілення смислу.

Таким чином, кожен виконавець виокремлює у творі ті смисли й виразні якості, які корелюють із його власним внутрішнім світом. Це співвіднесення – органічне й сутнісне – робить можливим існування сонатності як художнього феномена, що характеризується множинністю інтерпретаційних стилів. Сонатність постає як вираження логіки виконавської форми, у якій діалогічна природа музики набуває конкретного національно-стилістичного забарвлення. Звідси випливає, що ідея сонати – це ідея діалогу особистості з автономною музичною формою, діалогу, в якому переплітаються жанрова традиція, композиторська індивідуальність і виконавська інтерпретація, а також активна участь слухача як співтворця художнього акту.

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: дис.... канд искусств.: 17.00.01. Одесса, 1997. 203 с.
5. Hepokoski J., Darcy W. Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata. Oxford University Press, 2006. 680 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. 336 p. [in Russian].
2. Bonfeld, M. (1991) Music. Language. Speech. Thinking: (An attempt at a systemic analysis of musical art). Part 1. Theses. M.: MGZPI. 125 p. [in Russian].
3. Kholopova, V. (1999) Forms of musical works. St. Petersburg: Lan. 496 p. [in Russian].
4. Chebotarenko, O. (1997) Cultural aspects of performance form in music: diss.... Cand. of Arts.: 17.00.01. Odessa. 203 p. [in Russian].
5. Hepokoski, J.; Darcy, W. (2006) Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata. Oxford University Press. 680 p. [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].