

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-10>**Анастасія Павлівна Муляр**

ORCID: 0000-0003-4567-9064

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
anastasia9774655087@gmail.com

ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК КОГНІТИВНИЙ ФЕНОМЕН (НА ОСНОВІ ПІДХОДІВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКОЗНАВЦІВ)

Мета роботи — дослідити когнітивні чинники виконавської інтерпретації на основі творчості Л. Бетховена та підходів сучасних українських музикознавців. **Методологія** роботи спирається на комплексне використання виконавського семантичного і текстологічного підходів. Зокрема, актуальним питанням стає типологія інтерпретації як необхідної складової мисленнєвої активності людини, котра впливає і на вчення про музичну інтерпретацію. Тому визначення специфічних когнітивних рис інтерпретації в музиці та засобами музики є на сьогодні суттєвим завданням музикознавчого дослідження. **Наукова новизна** статті спирається на виявлення специфічних когнітивних рис інтерпретації, особливих стильових рис, стилістичних засобів, мовних інструментів музично-виконавської інтерпретації — у діалозі з композиторським задумом. Причому чим більш визначеними є індивідуально-авторські, ідіостильові риси композиторської творчості, тим цікавішим постає досвід виконавського розуміння музичної концепції. **Висновки.** Бетховенські сонати послужили розвитку раціонально-логічного когнітивного виконавського стилю остільки, оскільки цей стиль пов'язаний зі стремлінням як можна глибше проникати в композиторський текст і використовувати всі його можливості. Він також цілком відповідає композиторському інтерпретативному стилю, тобто способу композиторського мислення, оскільки фортепіанний бетховенський логос присвячений прагненню встановити гранично широкі можливості музично-мовної системи, мовленнєвих семантичних принципів самої музики. Композиторський стиль Бетховена є унікальним явищем в історії європейської музики, водночас він відкриває універсальні якості, нові інтегровані властивості музичного мовлення, тобто реалізації мовних засобів музики у звучанні. У своїх фортепіанних сонатах Бетховен створює завершені в естетичному відношенні звучні фортепіанні образи, яким відповідають широко розвинені, комплексні, але й

достатньо сталі виконавсько-стилістичні сфери. Тому через логіку саме фортепіанної сонатної форми можна зрозуміти індивідуально-когнітивні принципи музичного мислення Бетховена, починаючи з циклів ранніх сонат і закінчуючи композиційними відкриттями останніх.

Ключові слова: фортепіанна семантика, когнітивні чинники інтерпретації, фортепіанні сонати, фортепіанна творчість Л. Бетховена.

Muliar Anastasia Pavlovna, Postgraduate Student at the Department of History of Music and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Piano-performing interpretation as a cognitive phenomenon (based on the approaches of contemporary Ukrainian musicologists)

The purpose of the work is to study the cognitive factors of performing interpretation based on the work of L. Beethoven and the approaches of contemporary Ukrainian musicologists. The methodology of the work is based on the integrated use of the performing semantic textual approaches. Of the separate, topical issues is the typology of interpretation as a necessary component of human thinking activity, which also affects the doctrine of musical interpretation. Therefore, the definition of specific cognitive features of interpretation in music and the means of music is currently an essential task of musicological research. The scientific novelty of the article is based on the identification of specific cognitive features of interpretation, special stylistic features, stylistic means, speech instruments of musical and performing interpretation – in dialogue with the composer's idea. Moreover, the more defined are the individual author's, idiostyle features of composer's work, the more interesting the experience of performing understanding of the musical concept is. Conclusions. Beethoven's sonatas served to develop a rational-logical cognitive performing style insofar as this style is associated with the aspiration to penetrate the composer's text as deeply as possible and use all its possibilities. It also corresponds entirely to the composer's interpretive style, that is, the way of composer's thinking, since the piano Beethoven logos is devoted to the desire to establish the extremely wide possibilities of the musical and linguistic system, the speech semantic principles of music itself. Beethoven's composer's style is a unique phenomenon in the history of European music, at the same time it opens up universal qualities, new integrated properties of musical speech, that is, the implementation of linguistic means of music in sound. In his piano sonatas, Beethoven creates aesthetically completed sonorous piano images, which correspond to widely developed, complex, but also sufficiently stable performing and stylistic spheres. Therefore, because of the logic of the piano sonata form, it is possible to understand the individual-cognitive principles of Beethoven's musical thinking, starting with the cycles of early sonatas and ending with the compositional discoveries of the latter.

Key words: piano semantics, cognitive factors of interpretation, piano and sonatas, piano creativity by L. Beethoven.

Проблема виконавської інтерпретації завжди займала пріоритетне місце у наукових розвідках українських музикознавців,

набуваючи в останні роки тенденції розширення у бік цілісної герменевтичної теорії. Зокрема, **актуальним питанням** стає типологія інтерпретації як необхідної складової мисленнєвої активності людини, котре впливає і на вчення про музичну інтерпретацію. Тому визначення специфічних когнітивних рис інтерпретації в музиці та засобами музики є на сьогодні суттєвим завданням музикознавчого дослідження. А це потребує і виявлення особливих стильових рис, стилістичних засобів, мовних інструментів музично-виконавської інтерпретації – у її діалозі з композиторським задумом. Причому чим більш визначеними є індивідуально-авторські, ідіостильові риси композиторської творчості, тим цікавішим постає досвід виконавського розуміння музичної концепції.

У цьому сенсі постійним об'єктом виконавських зусиль дістатися до глибини музичного смислу залишається фортепіанна творчість Бетховена, зокрема його сонатні композиції.

Композиторський стиль Бетховена є унікальним явищем в історії європейської музики, водночас він відкриває універсальні якості, нові інтегровані властивості музичного мовлення, тобто реалізації мовних засобів музики у звучанні. У своїх фортепіанних сонатах Бетховен створює завершені в естетичному відношенні звучні фортепіанні образи, яким відповідають широко розвинені, комплексні, але й достатньо сталі виконавсько-стилістичні сфери. Тому через логіку саме фортепіанної сонатної форми можна зрозуміти логічні засади музичного мислення Бетховена, починаючи з циклів ранніх сонат і закінчуючи композиційними відкриттями останніх.

Також зазначимо, що в інтерпретації жанрової форми сонати у творчості Л. Бетховена знаходять відображення усі принципи побудови музичної композиції як вільної інструментальної циклічної форми. У творчості даного композитора проявляється нове стильове призначення інструментальної сонати, яке пояснюється зміною ставлення до явища музичної виконавської інтерпретації та особистості музиканта-інтерпретатора. Саме це призначення визначило провідну роль фортепіанної сонати у творчості Л. Бетховена (і як композитора, і як піаніста).

Звертаючись до наявного та теоретично осмисленого досвіду виконавської інтерпретації фортепіанних сонат Бетховена, що уособлений у творчості С. Фейнберга, можна відзначити наступне [9, с. 598].

Провідними властивостями фортепіанної логіки Бетховена, які слід сприйняти та використовувати піаністу, Фейнберг вважає широту та контрастність, причому підкреслює їх і пов'язаність між собою, і незвідність однієї семантичної властивості до іншої. На його думку, полюсами контрасту, що свідчать про образну широту задуму, є естетичні домінанти лірики та епосу: «У великій галереї музичних образів Бетховена ми знайдемо все, що може бути між основними творчими полюсами: між лірикою та епосом. Свобода людської волі – і невблаганна доля. Кохання – і подвиг. Героїчне самоствердження – і мрійлива відчуженість. У цій творчості ми знайдемо мотиви героїчні та пасторальні, патетичні та самопоглиблені. На конкретність порівнянь неминуче вплине інтерпретаційний задум, стимулюючи виразність і стрункість виконавського задуму» [9, с. 598]. Фейнберг вважає, що стиль фортепіанних сонат Бетховена спрямований проти суто фортепіанної звучності, оскільки Бетховен, «пронизуючи симфонізмом свої фортепіанні сонати, шукає звучань, здатних у натяку створити відлуння, луни оркестрових тембрів. Бетховен максимально розширює звуковий діапазон. Він не тільки розсуває межу фортепіанних можливостей, він переступає межі піанізму... І кожна нова соната вносить нові елементи, ще подовжує перелік засобів піаністичної виразовості.

Бетховен створює власні авторські стилістичні та стильові норми, широкий арсенал образних засобів та виконавських прийомів, також створює чіткий регламент музичної стилістики з метою формування власної логіки музичного тексту, яка має стати логікою виконавської інтерпретації. Його фортепіанні сонати свідчать про широту можливостей створення сталої фортепіанної семантики. Спираючись на дисертаційне дослідження української музикознавиці О. Потоцької [7, с. 148–169] та запропоновану нею типологію стилів фортепіанно-виконавської інтерпретації, можна виділити особливу номінацію, що здатна визначати своєрідність стилю Бетховена, а саме, називати його композиторський інтерпретативний стиль авторські-риторизованим раціонально-логічним.

Як виявляється, Бетховен схильний до упорядкування як смислових, так і технологічних відношень між складовими музичного тексту, формуючи ідеальні, з погляду на авторський задум, мовно-стилістичні синтагми та архітектонічні взаємозалежності, узагальнюючи, як основні, три головні

текстологічні сфери інструментальної музики (це моторні загальні форми руху, тематизм ораторіального декламаційно-мовного походження та мелодійна кантілена, що узагальнюють досвід різноманітних первинних жанрів). Разом з цим, у сонатних циклах виявляється дві нові властивості музичного мовлення Бетховена.

Перше: фактурно-гармонічні способи організації музичної тканини розширюють свій смисловий діапазон, виявляються здатними виражати контрастні образні позиції, а сам по собі фактурний контраст набуває знакової функції здійсненої дії, події, особистого вчинку; крім того, саме фактурно-гармонічні засоби дозволяють Бетховену укрупнювати фортепіанний штрих, надавати фортепіанному письму оркестрового масштабу.

Друге: посилення композиційної свободи виявляється у наділенні деяких тематичних побудов та способів розвитку імпровізаційними рисами, а складна комбінаторика інтонаційних складових мелодійної побудови дозволяє варіювати їх семантичні акценти, що є передбаченням полістилістичного наповнення романтичної музики. Таким чином, виявляється, що мовно-стилістичні новації виникають з боку саме виконавської форми, здійснюються на ґрунті тексту, що звучить, таким чином переводячи музичний зміст до сфери виконавської інтерпретації, з відповідним продовженням у її бік і стильової номінації.

Загалом, звертаючись до поняття про раціоналізований фортепіанно-виконавський стиль (що в певній мірі відповідає загальноприйнятому визначенню класичного типу виконавської гри), можна вказувати на домінуючий інтелектуальний спосіб розв'язання проблеми співвіднесення загального і часткового, раціонального й емоційного, імпровізаційності та сталості (змістової стабільності) фортепіанного виконавства. Ясність і дотримання пропорційності, простота і художня доступність роблять цей виконавський стиль придатним для втілення інтерпретації музики різних жанрів, епох і стильових спрямувань.

Становлення раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю здійснювалось у зв'язку з інтерпретацією піаністами класичної і романтичної музики у XIX ст. і протікало у вигляді боротьби між академічним і романтичним виконавством. Саме серед представників академічного спрямування

(зокрема у Німеччині другої половини XIX ст.) було багато прихильників так званої «об’єктивної» манери виконання, які виступили проти суб’єктивістського свавілля європейських віртуозів, чії інтерпретації часто спотворювали задум композитора. Особливо важливим було дотримання «об’єктивності» у виконанні музики Баха, Моцарта, Бетховена.

А оскільки для усвідомлення специфіки раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю важливим є уявлення про виконавську манеру самих композиторів-класиків, то у пошуках «ідеальної моделі» виконання сонат Бетховена варто пригадати відомості щодо виконавської манери самого Л. Бетховена, які збережені у нотатках його сучасників та аналізовані Е. Фішером [10, с. 12–26]. Так, дослідник зазначає, що виконання Бетховена вирізнялось надзвичайною силою у поєднання з досконалим *legato*. Відмінними рисами гри Бетховена були особливе *sforzato* і використання *subito piano* після *crescendo*. «Його *sforzato* має особливе значення. Здається, ніби він привносить у гру частину своєї індивідуальності; нерідко він акцентує слабкі долі такту, так що мимоволі думаєш, чи не прагне він тим самим перешкодити провалам звучності – результату школярського підкреслювання сильної долі такту». Із зауваження Е. Фішера стає зрозумілим, що таке використання *sforzato* і *subito piano* після *crescendo* походить з бажання підкреслити емоційне начало у музиці, що має раціональне звукове оформлення [10, с. 17].

Виразником раціоналізованого емоційного начала в музиці Бетховена слугує і багатоманітність його штрихів *staccato*, які мають забарвлення у сурового (I частина і фінал Першої сонати), то життєрадісно-вольового (сонати ор. 2 № 2, ор. 10 № 3, ор. 22), то жартівливо-задиркуватого (фінал Шостої, Allegretto Вісімнадцятої сонат) характеру. Відтак можна зазначити існування в фортепіанних сонатах Бетховена достатньо визначеної виконавської форми, з якої й впливають можливості та межі їх піаністичної інтерпретації.

У дослідженні української музикознавиці О. Чеботаренко [14, с. 187] зазначається, що, крім традиційних знаків композиторської стилістики, у музиці формотворчих функцій набувають і так звані виконавські знаки, причому виконавський знаковий шар, незалежно від ступеня його фіксованості в нотному тексті, завжди несе глибинну музичну семантику. Чотири аспекти виконавської форми, які мають

передумови в композиторському тексті, стосуються таких параметрів музичного мовлення, як динамічний (гучнісний та темпоральний), фразеологічний або хроноартикуляційний, метро-ритмічний та образно-смысловий. Тому серед цих вказівок стосовно музично-виконавської форми на першому плані виявляються знаки гучної динаміки, на другому – артикуляційні, на третьому – агогічні, а на четвертому сукупні семантичні функції усіх прийомів музичної виразовості, що можуть бути символізованими у програмних зауваженнях/заголовках або викристалізовуватися у спільних драматургічних траєкторіях фортепіанного твору [14, с. 187].

Є. Максимов у своїй дисертації [1, с. 256] зазначає, що виконавські вказівки, проставлені Бетховеном у фортепіанних творах, породили цілу галузь літератури про артикуляцію, ліги, педаль та аплікатуру, про позначення темпу та виконавське фразування. Звичайно, вказівки для виконавця є дуже важливими; навіть самі по собі вони дозволяють знайти певні підказки у виборі стильового нахилу виконавської інтерпретації.

Але виконання сонат Бетховена вимагає не лише навичок загального аналізу форми, розуміння і систематизації виконавських знаків та виявлення їх естетико-семантичного підтексту, але й особливого досвіду психологічної самореалізації, який дозволяє правильно оцінити та відтворити драматургію музичного опусу як виконавський фактор, оскільки вона виступає, перш за все, як послідовність у часі певних емоційно-психологічних станів.

Тут варто зауважити, що творчість віденських класиків втілює новий емоційний світ, що значно відрізняється від барокових емоцій. «Принципово нову сторону складає переважання радісних емоцій, зв'язаних з пануванням мажорної тональності. Інші новації – виникнення небачених в історії музики бурхливих емоцій, і – навпаки, відкриття передромантичних медитативних станів. Новою стало також створення емоційно контрастних тем і розділів, розвиток кульмінаційного типу, з досягненням кульмінацій-крапок». Роблячи дане спостереження, в якості одного з небагатьох прикладів використання програмної символіки у сонатному циклі, В. Холопова [12, с. 122] приводить Двадцять шосту сонату Бетховена «Прощання», в якій є і програмна назва, і образно-символічний музично-мовний підтекст (адже під першим, головним

мотивом знаходимо підпис “Lebe wohl!”). Також дослідниця вказує на винятковий випадок чистої символіки у Бетховена у фіналі його квартету ор. 135, де після назви «Рішення, прийняте насилу» йде музичний рядок без вказівки інструментів, але з підписаними словами: «Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!» Музично-риторичні фігури не виділяються з музичного контексту, є елементами безпосередньої музичної виразності.

Окремими прикладами використання музично-риторичних фігур можуть слугувати мелодичні утворення з Реквієму Моцарта (saltus duriusculus в Kyrie eleison, suspiratio в Lacrimosa, exclamatio в Rex tremende), деяких сонатах Бетховена (exclamatio, suspiratio, passus duriusculus, saltus duriusculus у Grave з «Патетичної»).

Завдяки наявності низки впізнаваних музично-риторичних формул у бетховенських фортепіанних сонатах можна знаходити взірці особливого риторизованого та раціонально обгрунтованого когнітивного виконавського стилю.

Становлення риторично-раціоналізованого інтерпретативного виконавського стилю пов'язане з новим розумінням виконавства, що складається у ХІХ ст. завдяки значному впливу скрипкового та оперного мистецтва, а також стилю бельканто. Наближення звучання інструменту до виразності людського голосу стає основною тенденцією у виконавській інтерпретації. Завоювання класицизму – цільність, гармонійність художнього світогляду музиканта, – втілюються у принципі «співу на клавирі». «Розвиток нових стилістичних рис у музичному мистецтві висунув і багато інших вимог до виконавців. Виникла необхідність застосування більш гнучкої ритмова палітра виконання, інтенсивно використовується *tempo rubato*, прийоми *crescendo* і *diminuendo*.

Бетховен значно розширив динамічну сторону фортепіанного виконавства. Так, якщо одухотвореному і виразному виконанню Моцарта динамічних можливостей фортепіано вистачало, то Бетховен вимагав звукової міцності і вже не задовольнявся межами градацій між *Forte* і *Piano*. «Він насичує інструментальну музику ідеєю героїзму й активної дії. Це викладає до життя нові засоби вираження, у тому числі і в галузі динаміки. Напружений драматизм його творів вимагає розширення динаміки звучності від *ppp* до *ff*» [1, с. 145].

Водночас, поступово обмежується імпровізаційне начало в інструментальному виконавстві. Його рамки звужувались, в першу чергу, завдяки вимогам самих композиторів. Так, Бетховен вважав, що виконавці його музики повинні чітко виконувати усі його динамічні й артикуляційні зауваження й побажання. Але існуюча сьогодні традиція виконання бетховенських фортепіанних сонат засвідчує різноманіття можливостей розгортання їх виконавської форми.

Так, виконавські інтерпретації Артура Шнабеля вирізняються високим рівнем інтелектуальності, а використані ним артикуляційні прийоми дозволяють підкорювати й контролювати рух емоцій, і це дозволяє визнавати належність даного піаніста до раціоналізованого стилю. «Стихійний прояв почуттів приборкується розумом, замінюється культурою осмисленого відчуття. Свідоме самообмеження, дисципліна емоцій надає їм особливу, підвищену силу художнього впливу» [160, с. 88]. Не відмітаючи прагнення до співтворчості, піаніст досить повно виявляє усі властивості авторського тексту, дотримується авторської формотворчої динаміки, хоча підкреслює прагнення до кантилени.

Виконавські інтереси Еміля Гігельса охоплюють і класичну, і романтичну музику, і твори композиторів ХХ ст. Однією з його виконавських властивостей можна назвати переважання дисциплінуючого впорядковуючого когнітивного начала, що притаманне саме раціоналізованому фортепіанному стилю. У своїх інтерпретаціях Гігельс намагався охопити всі можливості музичної логіки, запрограмовані Бетховеном у його сонатах. Слід зазначити, що і перевагу у своєму репертуарі піаніст надає музиці класичного спрямування (Моцарт, Бетховен, Брамс, Прокоф'єв). Проте при виконанні творів Шопена і Шумана, не втручаючись, а лише вслухаючись в авторський текст, піаніст надає йому ліричності та енергійного життєствердження. Е. Гігельс уникає драматичних крайностей, патетичного трагізму, роблячи наголос на пошуках гармонії у музиці.

Значна, проте не вирішальна, роль принципів виконавського «втручання» в авторський текст (що ще є нормативним у класичну добу), або вільного тлумачення композиторського задуму, проте побудованого на засадах логічно-інтелектуального моделювання, дозволяють визначити в інтерпретаціях Г. Бюлова, М. Рубінштейна, Й. Гофмана, А. Корто,

А. Шнабеля, Л. Оборіна, Е. Гілельса тенденції *раціоналізованого типу фортепіанно-виконавської інтерпретації*. Усі перераховані виконавці прагнуть гранично точно й адекватно втілити авторський задум, і всі їх «втручання» у текст раціонально виважені, спрямовані на відтворення гармонічної врівноваженості музичної форми, що впливає і на розуміння емоційного начала в музиці.

Найретельніше відношення до авторського тексту, гнучке виконання усіх його вимог у поєднанні з «вживанням» у композиторський задум, проте з певним «відстороненням» в процесі виконання, характеризує виконавське мистецтво С. Ріхтера. Проаналізувавши інтерпретації творів Л. Бетховена (Соната № 12 *As dur*, 15 варіацій з фугою), Ф. Шуберта (сонати *a moll* і *c moll*, експромт *As dur op. 142*), Ф. Шопена (Балади *F dur* і *g moll*), Р. Шумана (Фантазія *C dur*, «Метелики»), М. Мусоргського («Картинки з виставки»), С. Прокоф'єва (Восьма соната), Д. Шостаковича (24 прелюдії і fugи), ми виділили наступні тенденції, що свідчать про належність піаніста до раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю:

- точне виконання авторського нюансування на всіх ділянках композиції (окремі відхилення можна спостерігати у циклі «Метелики» Шумана та Баладі *g moll* Шопена, проте вони не стали системними);

- чітке дотримання вказаних словесних ремарок;

- обов'язкове виконання усіх повторів, вказаних автором музики;

- гнучке використання засобів агогіки, яка виконує формотворчі функції та спрямована на підкреслення авторських позначень;

- окремі перетворення авторських виражальних засобів (наприклад, заміна *sforzando* засобами ритмічної виразності у 14-й варіації Бетховена);

- вміння підпорядкувати окремі засоби інтересам цілого.

Що стосується зони інтерпретаторської свободи, то нею стає для С. Ріхтера темпова сторона музики. «Мабуть, немає виконавця, який би настільки часто і настільки суттєво, без усяких на те авторських позначень, міняв темпи у процесі гри. У варіаційних формах темпи у Ріхтера змінюються (часто у дуже значній мірі) в залежності від характеру і жанру варіацій». Проте усі ці зміни покликані раціонально впорядкувати

емоційно-почуттєвий зміст музики. Такий підхід до ролі емоції, що є типовим для класичного стилю, є ознакою і раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю, який досить часто у творчості С. Ріхтера виступає у вигляді *об'єктивно-споглядального підвиду*. Виконання російського піаніста, що несе на собі печатку «відсторонення», ніби підкреслює переваги раціоналізовано-інтелектуального підходу до виконавської інтерпретації. При такому підході інтерпретатор виконує, перш за все, функцію посередника між композитором і слухачем, вибудовує простір художньої комунікації як спільний для усіх трьох учасників музично-творчого процесу.

Окремою сторінкою в історії виконавської інтерпретації бетховенських сонат постає гра М. Юдіної. Юдінські інтерпретації сонат можна уподібнити вершинам, що сяють у гірському ланцюгу світової бетховеніани, адже Юдіна, як митець і людина абсолютно незалежної вдачі, завжди йшла своїм шляхом, граючи всупереч традиціям, що склалися, а нерідко і всупереч авторським вказівкам. Вона часто порушувала правила, але підкорялася, як дійсно непорушним, лише вищим законам мистецтва, які вимірюються у метаісторичному ціннісному середовищі. Вона любила повторювати думку П. Флоренського про те, що закони не можна перетворювати на правила, адже закони живуть, а правила нерухомі й тому можуть стати зайвими.... Наприкінці життя вона написала: «Уявна суб'єктивність мислення стверджує реальну множинність дійсності, тоді як прагнення єдино можливого «правильного» трактування суто мертвенне...» («Думки про музичне виконавство»). Марія Юдіна була визнаною бетховеністкою; усі критики сходилися у тому, що Бах, Моцарт і Бетховен – це її стихія, водночас відзначаючи спірність її трактувань творів романтиків.

Тим не менш, проаналізувавши фортепіанно-виконавську інтерпретацію М. Юдіною сонат Л. Бетховена (зокрема № № 5, 12, 27, 32), відмічаємо низку ознак афектовано-риторизованого стилю, що досить органічно сприймається саме в інтерпретації романтичної музики, а стосовно класицистського напрямку демонструє несподівані образні зсуви.

По-перше, співзвучним риторизованому стилю є відношення піаністки до темпу твору як до визначального засобу виразовості. Виконавиця, зазвичай, обирає темпові крайнощі: швидко музику інтерпретує у надзвичайно швидкому темпі,

а повільну – навпаки, у надзвичайно повільному. Самі ж темпові контрасти в межах одного твору піаністка часто доводить до граничної межі.

По-друге, так само вільно М. Юдіна відноситься і до динаміки виконуваної музики, яка чуйно співвідноситься з темпом.

По-третє, М. Юдіна досить вільно відноситься до авторського тексту, додаючи власного динамічного та артикуляційного тлумачення. Як зазначає Є. Ліберман (на прикладі аналізу Першої частини Сонати ор. 111), піаністці також притаманні «заміни бетховенських пластичних ритмічних нюансів (*peso ritenente, ritardando, poi a poi sempre piu Allegro* і так далі) набагато різкішими зрушеннями руху». Багато ритмічних неавторських нюансів М. Юдіна додає і при виконанні інших сонат Бетховена.

Таким чином, завдяки інтерпретації сонат Бетховена, здійснених М. Юдіною, можна стверджували, що гіперболічно-авторські риторизований фортепіанно-виконавський стиль здатен ставати переконливим у виконанні музики різних стильових епох.

Бетховенські сонати послужили розвиненню раціонально-логічного когнітивного виконавського стилю остільки, оскільки цей стиль пов'язаний зі стремлінням як можна глибше проникати в композиторський текст і використовувати всі його можливості. Він також цілком відповідає композиторському інтерпретативному стилю, тобто способу композиторського мислення, оскільки фортепіанний бетховенський логос присвячений прагненню встановити гранично широкі можливості музично-мовної системи, мовленнєвих семантичних принципів самої музики. Тому достатньо виправданими постають і несподівані щодо вихідного стильового матеріалу інтерпретативні позиції М. Юдіної, що виявляють нові можливості розуміння та виконавської актуалізації сонатних концепцій Л. Бетховена.

У цілому, сонатна творчість Л. Бетховена відкриває свій смисловий зміст разом з розширенням стильового кола її інтерпретації, тобто долучаючись до нових історичних та особистісних мисленнєвих контекстів, і це суттєво поглиблює когнітивний підхід до неї, так само, як і музикознавчі завдання стосовно залучення даного підходу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства: [уч. в 3 ч.]. М.: Музыка, 1988. 415 с.
2. Восприятие музыки: сб. статей. М., Музыка, 1980. 256 с.
3. Либерман, Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е.Либерман. М.: Музыка, 1988. 236 с.
4. Москаленко, В.Г. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дисс. ...д-ра искусствоведения: 17.00.02. Киевская гос. консерватория им. П.И.Чайковского. К., 1994. 212 с.
5. Москаленко, В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К., Муз. Україна, 1994. 205 с.
6. Москаленко, В.Г. До визначення поняття «Музичне мислення» // Українське музикознавство: Музична україністика в контексті світової культури: науково-методичн. зб. К., НМАУ, 1998. Вип.28. С. 48–53.
7. Москаленко, В.Г. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб.ст. К., 2001. Вип. 7. С. 3–10.
8. Москаленко, В.Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: науковий журнал № 1. К., НМАУ, 2008. С.106–112.
9. Потоцька, О.В. Стилєва типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис... ..кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2012. С. 148–169.
10. Самойленко, О.І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К., 2003. 37 с.
11. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство М., Музыка, 1969. 598 с.
12. Фишер, Э. Фортепианные сонаты Бетховена. Пер. с нем. Я.С.Товалевої. М., КЛАССИКА-XXI, 2004. С. 12–26.
13. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., Мысль, 2000. С. 79–42.
14. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства: уч. пос. в 2-х част. М., Печатник, 1991. Ч. II 122 с.
15. Хуан Цзечуань. Соната як жанрова форма і соната як принцип музичної композиції у світлі діалогічного музикознавчого методу (за матеріалом фортепіанної музики): дис... ..кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової Одеса. 2015. С. 69–80.
16. Чеботаренко, О.В. Культурологические аспекты исполнительской формы музыки: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Одесский государственный политехнический университет. Одесса, 1997. 187 с.

REFERENCES

1. Alekseev, A.D. (1988). Istoriya fortepiannogo iskusstva [uch. v 3 ch.]. M.: Muzyka [In Russian].
2. Perception of music: sb. articles. (1980). M., Music [In Russian].
3. Lieberman, E. (1988). Creative work of the pianist with the author's text. M.: Muzyka [In Russian].
4. Moskalenko, V. G. (1994). Teoreticheskii i metodicheskii aspekty muzykal'noi interpretation: diss. ... Dr. of Art History: 17.00.02. Kyiv State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. K. [In Russian].
5. Moskalenko, V. G. (1994). Creative aspect of musical interpretation. K., Mus. Ukraine, [In Russian].
6. Moskalenko, V.G. (1998). To the definition of the concept of «Musical thinking» // Ukrainian musicology: Musical Ukrainian studies in the context of world culture: scientific and methodological. zb. K., NMAU, Vol. 28. pp. 48–53 [In Russian].
7. Moskalenko, V.G. (2001). Musical work as text // Kyiv musicology: Text of a musical work: practice and theory: zb.art. K., Issue. 7. Pp. 3–10. [In Ukrainian].
8. Moskalenko, V.G. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal No 1. K., NMAU, P. 106–112. [In Ukrainian].
9. Pototska, O.V. (2012). Stylistic typology of piano-performing interpretation: dis. ... Candidate of Art History: 17.00.03. Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova. Odesa, P. 148–169. [In Ukrainian].
10. Samoylenko, O.I. (2003). Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology: autoref. Dis. ... Doctor of Art History: 17.00.03. National Music Academy of Ukraine. P.I. Tchaikovsky. K., [In Russian].
11. Feinberg, S. E. (1969). Pianizm kak iskusstvo M., Music, [In Russian].
12. Fischer, E. (2004). Beethoven's Piano Sonatas [trans.s nem. Y.S.Tovaleva] M., CLASSICA-XXI. P. 12–26 [In Russian].
13. Florensky, P.A. (2000). Analysis of spatiality and time in artistic and pictorial works: Articles and studies on the history and philosophy of art and archeology. M., Mysl', P. 79–42 [In Russian].
14. Kholopova, V.N. (1991). Music as an art form [uch. pos. in 2 parts.] M., Pechatnik, Ch.II. [In Russian]
15. Huang Jiechuan, (2015). Sonata as a genre form and sonata as a principle of musical composition in the light of the dialogical musicological method (according to the material of piano music): dis. ... Kandidatessand art history: 17.00.03. Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova Odessa. Pp. 69–80 [In Russian].
16. Chebotarenko, O.V. (1997). Cultural aspects of the performing form of music: diss. ... cand. Art History: 17.00.03. Odessa State Polytechnic University. Odessa [In Russian].