

УДК 781.05/781.083+781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-12>*Лі Цзиюй*

ORCID: 0009-0006-6920-4310

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[liz429858446@gmail.com](mailto:liz429858446@gmail.com)

## ТЕМБРОВО-АРТИКУЛЯЦІЙНА СПЕЦИФІКА ФОРТЕПІАННОГО ЗВУЧАННЯ ЯК СЕМАНТИЧНИЙ ЧИННИК ТА КРИТЕРІЙ СТИЛЬОВОЇ ПРИНАЛЕЖНОСТІ ФОРТЕПІАННОГО ТВОРУ

**Мета дослідження** – довести призначення темброво-артикуляційних виразових засобів фортепіанної музики як показників стильової приналежності. Дана мета передбачає виявлення деяких типологічних показників фортепіанної стилістики, як такої, що завжди базується на тембрових властивостях інструменту та актуалізується артикуляційним шляхом; також необхідно складово у вивченні фортепіанного мовлення видається музична темпоральність, яка, у виконавському представленні, унаочнюється у хроноартикуляційному процесі. **Методологія** дослідження визначається дискурсивним та категоріальним аналітичним підходом, виокремлює текстологічний виконавський метод як провідний та пов'язаний з жанрово-семантичним. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється, по-перше, виокремленням та окремим вивченням, музикознавчою категоризацією темброво-артикуляційних засобів фортепіанного звучання, виявленням їх семантичного та стильового призначення, також можливостей їх авторського композиторського використання. По-друге, вперше вводяться до музикознавчого обігу аналітичні дані про фортепіанний стиль та сонатну творчість сучасного американського композитора Л. Орнштейна, розкривається оригінальність виконавської драматургії його Восьмої сонати. **Висновки.** Поняття про тембр та артикуляцію потребує звернення до явища фортепіанного тематизму, як узагальненого текстового утворення, що охоплює горизонтальні, вертикальні та поглиблено-об'ємні напрями розвитку композиції, тобто постає багатобічним, але у всіх вимірах пов'язаним з рухом – у часі та у просторі, також у смислового полі. Різноманітні інтонаційні якості, що виникають всередині тематизму, формуються засобами артикуляції, яка постає, таким чином, як своєю роду інструмент використання тембрових можливостей – ресурсів – фортепіано. Підтвердженням даних якостей фортепіанної фоно- та семіосфери, як здатності породжувати власну фортепіанну семантику,

знаходимо у творчості Л. Орнштейна, зокрема у циклі його Восьмої фортепіанної сонати.

**Ключові слова:** темброво-артикуляційні засоби, фортепіанне звучання, фортепіанна семантика, авторський стиль, виконавська форма, сонатна творчість, сонатна композиція, фоносфера, семіосфера, творчість Лео Орнштейна.

*Li Ziyu, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Timbro-articulation specificity of piano sound as a semantic factor and criterion of the style of a piano work***

**The purpose** of the study is to prove the function of timbre and articulation expressive means of piano music as indicators of stylistic affiliation. This goal involves the identification of some typological indicators of piano stylistics, as such, which is always based on the timbre properties of the instrument and is actualized through articulation; also a necessary component in the study of piano speech appears to be musical temporality, which, in performance, is visualized in the chrono-articulation process. **The research methodology** is determined by a discursive and categorical analytical approach, singles out the textological performing method as the leading one and related to the genre-semantic one. **The scientific novelty** of this article is due, first of all, to the isolation and separate study, musicological categorization of timbre-articulation means of piano sound, the identification of their semantic and stylistic purpose, as well as the possibilities of their authorial compositional use. Secondly, for the first time, analytical data on the piano style and sonata work of the modern American composer L. Ornshtein are introduced into musicological circulation, and the originality of the performance dramaturgy of his Eighth Sonata is revealed. **Conclusions.** The concept of timbre and articulation requires an appeal to the phenomenon of piano thematism, as a generalized textual formation that covers horizontal, vertical and deep-volume directions of the development of the composition, that is, it appears multifaceted, but in all dimensions related to movement - in time and in space, also in the semantic field. Various intonation qualities that arise within the theme are formed by means of articulation, which appears, in this way, as a kind of tool for using the timbre possibilities - resources - of the piano. Confirmation of these qualities of the piano phono- and semiosphere, as the ability to generate one's own piano semantics, can be found in the work of L. Ornshtein, in particular in the cycle of his Eighth Piano Sonata.

**Key words:** timbre and articulation means, piano sound, piano semantics, author's style, performance form, sonata work, sonata composition, phonosphere, semiosphere, Leo Ornstein's work.

**Актуальність теми дослідження.** Фортепіанне виконавство є специфічною галуззю музичної творчості, що містить багато різноманітних жанрово-композиційних

форм та відкриті стильові можливості, може вважатися цілком самостійною сферою музичної мови як фоносфери культури та способу художньої комунікації. Вхідження фортепіанного звучання до різних жанрових контекстів, широта стильових функцій фортепіанного звучання підсилює художню затребуваність піаністичної творчості, а також дозволяє знаходити у сфері фортепіанних звукообразів власні системні технологічні та семантичні принципи. Будь-які характеристики тембрової палітри фортепіанної музики передбачають наголос саме на виконавській формі, відкриття специфіки фортепіанного звуковидобування, що робить явище артикуляції основоположним для вивчення фортепіанної мови з її семантичним потенціалом та образними прямуманнями. Тому питання про темброво-артикуляційну специфіку фортепіанного звучання є найбільш актуальними у дослідженні стильової історії – стильової еволюції фортепіанної творчості.

Різні способи фортепіанного інтонування виникають на засадах різних артикуляційних засобів, не всі з яких передбачені виконавськими позначками (штрихами та ремарками), але входять до змісту певних стилістичних зворотів – тематичних утворень, тобто укорінені у власній художній пам'яті виконавської форми фортепіанної музики, що володіє власним інтерпретативним потенціалом [2; 4].

Уявлення про фортепіанну поетику як досить автономний та цілісний феномен, що передбачає особливі стильові переваги – вподобання, розвиваються у низці сучасних музикознавчих досліджень, зосереджених на питаннях фортепіанного мислення та мовлення, тобто таких, що дозволяють розкривати творчо-виконавську природу фортепіанного мистецтва (див.: [1; 3; 7; 11; 12]). Але специфіка темброво-артикуляційних явищ, що характеризують процес фортепіанної гри, все ще залишається нерозкритою, зокрема у тих випадках, коли

підсилення їх семантичних функцій перетворює їх на визначальні «стильові знаки».

**Мета даної статті** — довести призначення темброво-артикуляційних виразових засобів фортепіанної музики як показників стильової приналежності. Дана мета передбачає виявлення деяких типологічних показників фортепіанної стилістики, як такої, що завжди базується на тембрових властивостях інструменту та актуалізується артикуляційним шляхом; також необхідною складовою у вивченні фортепіанного мовлення видається музична темпоральність, яка, у виконавському представленні, унаочнюється у хроноартикуляційному процесі.

**Основний зміст статті.** Фортепіанна гра — породжене нею фортепіанне звучання — має власну виконавсько-лексичну базу, до якої входять різноманітні прийоми та стилістичні комплекси, головні полюси яких визначаються як умовно-співаний кантиленний та суто інструментальний моторний, котрі знаменують, з одного боку, «дихальну» людяну природу фортепіанного тематизму, з іншого — об'єктивний й буквально-дієвий характер музичних рухів, що прагнуть відтворити загальну фізичну динаміку життя.

Фортепіанна фактура, як наслідок реалізації темброво-артикуляційних здатностей музичного звучання, також як текстова передумова їх виявлення, фіксує різними способами письмової фіксації такі особливості музичного мовлення, що здійснюються саме виконавським шляхом; зокрема — це такі якості фортепіанної гри, як *темпоритм, котрий породжує швидкість* (спосіб руху); щільність або розрідженість вертикалі, *контрасти континуумності та дискретності, що сприяють подієвій насиченості цілісного композиційного руху*; протиставлення *подібного та інноваційно-оригінального у тематизмі та виконавській формі*, коли суттєвим чинником стає автономія спеціальних — авторських — виконавських прийомів, покликаних транслювати *сміслову динаміку особистісної свідомості*.

Стосовно семантичних функцій темброво-артикуляційних прийомів, котрі розгортаються у річищі тематично-композиційної динаміки, варто виокремити декілька основних характеристик.

По-перше, вони (прийоми) підсилюють енергію моторної сфери, надаючи додаткової експресії та образних наголосів «загальним формам руху», зокрема шляхом зіставлення різних регістрів або розширення діапазону тематичних переміщень; також підсилене артикулювання притаманне акордовим побудовам, які супроводжують лінійний фактурний рух, залучаючи прийоми так званої «крупної техніки» фортепіанної гри.

По-друге, хроноартикуляційна природа музики та її процесуальні властивості повніше всього розкриваються в її моторно-ігровій сфері; тому фортепіанне виконавство видається ідеальною моделлю музичної концептуалізації часу на засадах «загальних форм руху», а породжений ним репертуар (його репертуарні засади) дозволяє виявляти текстові підстави для вивільнення та творчого розвитку особливої виконавської стилістики, що є не лише додатковим планом або частковим замісником композиційного авторського матеріалу, але утворює власне коло стилістичних фігур та семантичних домінант.

По-третє, входячи до ігрової площини музичної творчості, виконавські прийоми піднімаються до рівня знакових універсалій, набувають здатності виражати провідні *семантичні якості музично-творчого процесу*, ставати необхідною складовою образного тезаурусу музичного стильового мислення.

На основі деяких сучасних музикознавчих розвідок можна окреслити коло даних семантичних якостей, як зумовлених природою фортепіанного звуковидобування. Так, у праці Ма Сінсін виокремлюються специфічні функції моторних стилістичних угруповань, що підсилюють динамічні ефекти фортепіанної гри, такі як польотна побіжність, невимушена легкість, рухлива

просторовість, довершена технічність, ефект відсторонення та погляду «зверху» на художню подію (див.: [2, с. 114]). Звертаючись до мелодійного типу тематизму, дослідниця помічає інші, не менш суттєві, але протилежні за способами звуковидобування та розміщення у часі якості інтонування, як-то: вокально-мовленнєву виразність, тонову експресію, емоційну конкретизацію та емпатійність, звукову та змістову деталізацію, створення ефекти мови «від автора» та особливої ширості (див.: [2, с. 133-134]).

Між цими двома визначальними артикуляційними типами, що позначають два головних способи орієнтації у часі — стремління уперед, завоювання темпорального простору та милування-переживання перебуванням у теперішньому, пізнання глибини окремої миті — можна зазначити ще два допоміжно-розширювальних: фоново-орнаментальний та мнемонічно-упредметнюючий. Перший пов'язаний з фігуративно-мелізматичними способами голосоведення — заповнення фактури та з поєднанням «легкого» руху пальців з не-швидким темпом, який дозволяє помітити інтонаційні рельєфи окремих мотивних зворотів. Інший пов'язаний з використанням відомих впізнаваних жанрово-стилістичних прототипів, що слугують «вторинними метафорами» та можуть використовуватися як «загальні слова» або «сталі епітети» щодо семантичного наповнення звучання.

Окремих семантичних функцій у процесі звучання можуть набувати узагальнюючі способи організації музично-звукової матерії, котрі дозволяють сприймати цілісне звукове враження як «музично-тематичне повідомлення», адже фортепіанний твір чинить враження, діє усіма своїми композиційними межами. До сфери темброво-динамічних артикуляційних засобів додаються типи викладу фактури — як типи фактурного руху або фактурної динаміки: гомофонно-гармонічний; поліфонічний; консонансно-діатонічний; дисонантно-хроматичний;

монодійно-лінійний, умовно унісонний; акордовий; деякі змішані види, зокрема прийнятий в сучасній музиці сонорний тип викладу, що абсолютизує континуумність фактури й звучання. На думку Ма Сінсін, усі ті способи викладу, що зумовлюють характер та динамічні ефекти фортепіанного звучання, варто оцінювати, як це пропонував робити відомий український музикознавець І. Котляревський, як фігури музичної логіки, отже і як семантичні постулати (див.: [2, с. 174-175])

З цитованого дослідження можна вивести ще декілька перспективних для подальшого вивчення фортепіанної семантики та її темброво-артикуляційних підстав висновків. Зокрема, авторка встановлює – як полярні темброво-фактурні здатності фортепіанного звучання – ефекти симфонізації та камернізації, вважаючи їх не лише наслідком «фактурно-регістрового динамічного трактування фортепіанного звучання», але й результатом взаємодії фортепіанних жанрів з оркестровими та вокальними, тобто міжжанрової інтертекстуальності. Вона опосередковано вказує на особливі властивості фортепіанного тематизму, пов'язані з його специфічною транзитивністю, як здатністю передавати, транслювати мовно-стилістичні утворення з однієї жанрової сфери до іншої, чому немало сприяє участь фортепіано у різних жанрових синтезах, ансамблевих сполученнях, взагалі універсальність фортепіано як інструменту, що бере участь – як «інструмент-концертмейстер» – майже у всіх інших вокальних та інструментальних галузях музичної творчості. При цьому підсилюються іманентні властивості самої фортепіанної мови, зокрема розвиваються узагальнено ораторіальні, індивідуалізовані мелодійно-мовленнєві та організаційно-впорядковуючі (існування у часі) темпо-моторно-швидкісні якості фортепіанного звучання.

Дані складові фортепіанної семантики найбільш послідовно та повно втілюються у жанровій формі фортепіанної сонати, від класицистської доби до сучасності,

оскільки дана форма налаштована на енциклопедичне поєднання усіх темброво-артикуляційних способів та композиційних обсягів фортепіанного звучання.

У дослідження Хуан Цзечуаня наголошується, що «ідея сонати» є історично-наскрізною та притаманною усім сферам інструментальної гри, але в фортепіанній галузі вона набуває особливої виконавської значущості, оскільки демонструє усі головні сольні можливості виконавця та інструменту, тобто в органологічному сенсі постає найбільш «монологічною». Водночас саме ця жанрова форма відкриває усі можливі шляхи та засоби діалогічної взаємодії фортепіанної образності та матеріалу інших музично-мистецьких форм.

Соната легко успадковує мелодійну виразність оперно-аріозних або романсових форм, розмах та силову динаміку симфонічного тексту, енергію тривалого континуального розвитку, що йде ввід струнно-смічкових опусів та щільність органної фактури. Вона виявляє здатність наслідувати усім різновидам музичного тематизму, що підсилюється її вихідною циклічною організацією, її перетворенням на своєрідну фортепіанну романну епопею. Недарма провідні митці у цій галузі, від Л. Бетховена до Л. Орнштейна, прагнули писати низки сонатних творів, намагаючись відкрити й розвинути усі квазі-сюжетні події семантичні можливості як жанру, так і фортепіанної гри – звучання.

Як справедливо зазначає Хуан Цзечуань [6], особлива зацікавленість піаністів у виконанні сонатних творів зумовлюється як семантичною множинністю та відкритістю до інтерпретації. Не дивлячись на історичне стильове походження сонатного твору, він дозволяє створювати власну концепцію, використовувати темброві якості інструменту у різних артикуляційних напрямках, що стає дієвим інструментом смислового означення та переозначення звучного матеріалу. Сонатна драматургія сприяє виявленню особливих рис особистісної свідомості виконавця, водночас



вона має достатньо визначену й стала структурну основу, тобто потужну «волю жанру», що привчає виконавця до певної музично-звукової дисципліни.

Відгалужена від сонати *парадигма сонатності* передбачає саме певний тип виконавського мислення – відображення логіки жанрової форми – як залежний від способів тематичного викладу музичної ідеї та засобів освоєння часу: перетворення фізичного, соціального та особистісного, часу на художньо-музичний концептуальний.

Дане розуміння сонатності зумовлює інтерпретацію сонатного жанру в творчості Лео Орнштейна (Орнстайна), композитора українсько-американського походження (1893, Кременчуг, Полтавська губернія – 2002, Грін-Бей, штат Вісконсин), який є автором творів майже у всіх можливих жанрах, але віддавав перевагу саме фортепіанній творчості. Будучи видатним піаністом, Л. Орнштейн звертався до сонатної форми впродовж всього життя, створив 8 сонат, кожна з яких має оригінальне композиційне та стилістичне вирішення, часто супроводжуване програмними підзаголовками та коментарями [8].

Біографія та доля Л. Орнштейн не є загальновідомими, тобто варто навести декілька характерних для них фактів. Він народився у єврейській родині, яка була тісно пов'язаною з музичною діяльністю (батько був кантором у синагозі, дядько грав на скрипці, Орнстайн почав вчитися у школі при Імператорському музичному товаристві у Києві під заступництвом В. В. Пухальського, потім вступив до петербурзької консерваторії, до класів О. Глазунова (композиція) та А. Єсіпова (фортепіано), вступив до Інституту музичного мистецтва – пізніше названого Джульєрдською школою музики, виступав з сольними концертами, виконуючи музику Баха, Шопена і Шумана, також почав займатися композицією, причому використовуючи новітні різновиди техніки, музичного письма.

Творчий шлях Л. Орнштейна, і як піаніста, і як композитора, був вражаюче тривалим (як і життєвий — 109 років!); він залишає сцену та переключається на викладання у 20-х роках, але продовжує створювати музику до найбільш похилого віку: Восьму фортепіанну сонату він оприлюднив у 97 років. Тому цей твір можна вважати своєрідним епілогом, підведенням підсумків фортепіанної композиторсько-виконавської майстерності Орнштейна.

Фортепіанна творчість постає головною магістраллю музичної діяльності Л. Орнштейна, і саме вона демонструє як його ранішнє захоплення авангардними засобами композиції, так і більш пізнє «повернення» до усталених, історично-традиційних засобів музичної мови та фортепіанної виразовості. Врешті-решт, саме у фортепіанній сонаті відбувся синтез двох типів мовлення — модерністичного та постромантичного, що найбільш відповідали головним стильовим домінантам фортепіанного письма Л. Орнштейна.

Сьогодні прийнято розділяти творчий шлях композитора та піаніста на три етапи [8], з яких перший вважається найбільш експериментальним, переважно представлений фортепіанними творами з атональною (політональною) гармонічною основою; центральний, що позначений зверненням до великих жанрових форм, опануванням оперною та симфонічною композиціями та підсиленням уваги до впливом східноєвропейської композиторської школи, з її естетикою та музично-тематичними надбаннями; пізній період знову віддає пальму першості фортепіанному звучанню, але також і деяким іншим камерним формам, свідчить про органічний синтез в авторській композиторській мові не лише європейських музично-творчих тенденцій, а й впливів американської музики різного жанрового походження, також тих, що йдуть від мюзиклів та джазових форм.

Варто наголосити, що більшість інструментальних творів Орнштейна мають явну або приховану, перед-

бачувану програму, також авторські коментарі щодо задуму та використаних технічних текстових засобів.

У 1990 році Л. Орнштейн створив свій останній фортепіанний твір, потужну 8-му сонату, в яку він влив не лише свою звичайну величезну енергію, але й майже всі стилі свого репертуару. Як вказується на присвяченому Орнштейну та створеному його родиною, зокрема сином, веб-сайті ([http://www.poonhill.com/leo\\_ornstein.html](http://www.poonhill.com/leo_ornstein.html) [8]), охарактеризувати його музику майже неможливо, оскільки вона охоплює гранично широкий спектр стилів. Він заперечував думку про те, що ідеї слід укласти в одну форму, і натомість вважав, що кожна нова ідея вимагає власного композиційно-звукового середовища. Тому надто спрощено вказувати, що після раннього спалаху захоплення авангардно-модерністичними пошуками він відступив до більш традиційного, навіть консервативного, нео- або постромантичного стилю. Хоча деякі з його пізніх творів відповідають даній оцінці, але впродовж довгого творчого шляху опанував практично усіма стильовими напрямками, включаючи імпресіоністичний та експресіоністський, не просто працюючи одночасно над творами різного стильового призначення та мовного характеру, а намагаючись скумішати в одній композиції декілька стильових домінант, організуючи їх єдність специфічними засобами авторського музичного, зокрема фортепіанного, мовлення. Саме таким інтегративним композиційно-мовним, темброво-артикуляційним та семантичним феноменом виступає Восьма фортепіанна соната.

До загального опису цього твору дуже підходять характеристики, надані в родинному Overview [8], у якому слушно відзначається, що загальною показовою рисою авторського стилю Орнштейна є «величезна енергія» музичного звучання, причому композитор не відмовляється від відкритої романтичної експресії, пафосної образності, також здатен створювати «моменти вели-

кого спокою та краси, але часто це лише перерви між бурхливо енергійними пасажами». В усякому разі, Орнштейн явно схильний до яскравих контрастів та динамічних перепадів, часто користується алюзивними прийомами, хоча не стільки на рівні завершеної мотивної побудови, скільки на рівні способу фактурного викладу та типу інтонування; специфічною авторською ідіомою є кластерне звуковидобування, яке не обтяжує звучання, але надає йому додатковою тембровою експресії.

Навіть при враженні фактурного перевантаження, музична тканина завжди є дуже піаністичною, зручною для виконання, так би мовити «легкою», дозволяє головну увагу зосереджувати на семантичній функції прийому звуковидобування.

У нотному тексті Восьмої сонати, в якості передумови, композитор зазначив, що його особливо цікавила ритмічна сторона фортепіанного звучання, що викликає деякі аналогії з рухами танцюристів, взагалі з динамікою хореографічного-плясового жесту. Водночас музика транслює не лише тілесно-фізичну, а й «нервову», тобто психічно-емоційну енергію.

В першій частині особлива роль відведена басовій партії, адже «наполегливий бас» може виступати акторським коментарем до напружених швидких звучань у скрипковому ключі. Музичний матеріал знаходить власні рельєфи, згущення та розрідження всередині тематичного розвитку, і це стає іманентним драматургічним джерелом у становленні композиції, що поєднує поемні ознаки з деякими типовими тематичними рисами сонатного АLEGRO.

Сонатний цикл вирішений цілком оригінально, зокрема на засадах специфічної авторської програми, що містить автобіографічні риси – протистояння теперішньому вирію життя у найбільш драматично-активній першій частині («Life's Turmoil and a Few Bits of Satire»); спогади з дитинства, зосереджені у окремо структурованій другій частині

(«A Trip to the Attic - a Tear or Two for a Childhood Forever Gone», містить три окремі розділи); намагання узгодити волю та дисципліну – у третій, фінальній, частині («Disciplines and Improvisations»), що спонтанною побудовою перегукується з першою частиною циклу, також залучає й розвиває деякі притаманні початковій частині фактурні та тематичні прийоми, утворення.

У даній статті зосередимось на першій, найбільш змістовній та самостійній за семантикою, частині Сонати, оскільки вона містить провідні для всього циклу тематичні комплекси, кожний з яких виявляє власну темброво-артикуляційну фарбу, тобто власний принцип звуковидобування, також виконує певну семантичну й драматургічну місію. Дані комплекси постають у чотирьох композиційних вимірах, що дорівнюють традиційним логічним сонатним функціям головної, побічної, зв'язуючої та заключної партій.

В інтонаційному контурі головної та побічної партій відчутно втілюється вокально-розмовна експресія, яка набуває ораторіального розмаху, оскільки пов'язана з широким фактурним викладом, який переважає впродовж усієї першої частини. Матеріал головної партії є досить строкатим за мотивним складом, але витриманим у єдиному стрімкому напруженому метроритмі, що буквально втілює енергію масового руху, чому дуже сприяють інтервальні секстові, пізніше – особливо вже в зоні побічної – октавно-акордові подвоєння тематичної горизонталі. Дані подвоєння підсилюють враження потужного звукового потоку та дозволяють розширювати музичне звучання в обидва боки – у напрямі і до нижнього, і до верхнього регістрів.

Зв'язуюча партія відзначена підсилення моторно-токатних способів звуковидобування, які також є показовими для зони заключних мотивних утворень. Більш лірично визначена та періодично відновлювана зона побічних тематичних утворень, зокрема відзначена

ремаркою Calmato, розвивається убік підсилення орнаментально-фігуративного малюнку інтонаційного контуру та висвітлення, підвищення-прояснення тембру.

Тематична щільність та образно-звукова експресія даної частини Восьмої сонати найбільше забезпечується гучнісною та швидкісною динамікою, що, разом з відчутно силовими способами звуковидобування, сприяє створенню «семантики протистояння», боротьби з долею. Лейтмотивною функцією володіє остинатний мотив – ключове «авторське слово», що виражає особистісну волю, уособлюється на початку побічної партії та увінчує врешті-решт усю композицію першої частини Сонати – у нижньому регістрі. В видозмінених фактурних контекстах остинатний унісонний звук повторюється у різних моментах композиції; на боці «семантики рішучості» також знаходиться особливе акцентне звуковидобування, що часто співпадає з підсиленням гучнісної динаміки. Відмінності у типах рухів – як силового-затверджуючого та звільняючого польотного – забезпечується змінами маркатно напруженого та полегшено-швидкісного звуковидобування.

У цілому, прийоми виконавської гри набувають тематичного значення, стають своєрідними семантемами у загальному концепційному здійсненні сонатної композиції.

Підсумовуючи, зазначимо, що **наукова новизна** даної статті зумовлюється, по-перше, виокремленням та окремим вивченням, музикознавчою категоризацією темброво-артикуляційних засобів фортепіанного звучання, виявленням їх семантичного та стильового призначення, також можливостей їх авторського композиторського використання. По-друге, вперше вводяться до музикознавчого обігу аналітичні дані про фортепіанний стиль та сонатну творчість сучасного американського композитора Л. Орнштейна, розкривається оригінальність виконавської драматургії його Восьмої сонати.

**Висновки.** Поняття про тембр та артикуляцію потребує звернення до явища фортепіанного тематизму, як узагальненого текстового утворення, що охоплює горизонтальні, вертикальні та поглиблено-об'ємні напрями розвитку композиції, тобто постає багатобічним, але у всіх вимірах пов'язаним з рухом – у часі та у просторі, також у смисловому полі. Динамічна побудова фортепіанного твору передбачає певні зміни у тембрових проявах, не дивлячись на єдність інструментальної фарби впродовж всього твору. Динамічні темброві контрасти виникають завдяки фактурним рухам та реєстровим положенням тематизму, також у силу додаткових гармонічних ефектів, що мають здатність уподібнювати фортепіанне звучання до симфонічного або локалізованого тощо. Різноманітні інтонаційні якості, що виникають всередині тематизму, формуються засобами артикуляції, яка постає, таким чином, як свого роду інструмент використання тембрових можливостей – ресурсів – фортепіано. Підтвердженням даних якостей фортепіанної фоно- та семіосфери, як здатності породжувати власну фортепіанну семантику, знаходимо у творчості Л. Орнштейна, зокрема у циклі його Восьмої фортепіанної сонати.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02; Киевская государственная консерватория имени П.И.Чайковского. К., 1975. 24 с.
2. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ...канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 187 с.
3. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: науковий журнал. 2008. № 1. К.: НМАУ, 2008. С.106–112.
4. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ...канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.

5. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

6. Хуан Цзечуань. Соната как жанровая форма и сонатность как принцип музыкальной композиции в свете диалогического музыковедческого метода (на материале фортепианной музыки). Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2015. 187 с.

7. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества. Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2017. 191 с.

8. About Leo Ornstein. URL: [http://www.poonhill.com/leo\\_ornstein.html](http://www.poonhill.com/leo_ornstein.html)

### REFERENCES

1. Bodina, E. (1975). The creative nature of musical performance: author. dis. ...cand. art criticism: 17.00.02; Kyiv State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].

2. Ma, Xinsin. (2018). Textological principles of performing interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Ukrainian].

3. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation // Clock of the National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal. 2008. No. 1. K.: NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].

4. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. ... candidate art history; special 17.00.03 – Musical art. Odesa [In Ukrainian].

5. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].

6. Huang, Zechuan. (2015). Sonata as a genre form and sonata as a principle of musical composition in the light of the dialogic musicological method (based on the material of piano music). dis. ...cand. art; special: 17.00.03 – musical mysticism. Odessa [in Russian].

7. Yang, Wenyang. (2017). The category of pianism in the context of the performing typology of piano creativity. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

8. About Leo Ornstein. URL: [http://www.poonhill.com/leo\\_ornstein.html](http://www.poonhill.com/leo_ornstein.html)