

УДК 786.2:78.082.2:78.05

DOI 10.34064/khnum1-61.03

### *Тарабанов Анатолій Петрович*

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

## **ВИКОНАВСЬКИЙ ТА БУТТЄВИЙ ЧАСОПРОСТІР КЛАВІРНИХ СОНАТ ПІЗНЬОГО БАРОКО І КЛАСИЦИЗМУ**

*На підставі вивчення та виконання автором окремих клавірних сонат періоду пізнього Бароко і Класицизму (Д. Скарлатті, К. Ф. Е. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, М. Клементі) виявлено актуальні для сучасного піаніста характеристики виконавського часопростору цих творів у контексті їх побутування й слухацької затребуваності на початку ХХІ ст., в тому числі спроб їх автентичних відтворень. Застосовано **експериментальний дослідницький метод**, що, на відміну від суто інтерпретологічного, враховує власний досвід автора в постановці й вирішенні творчих завдань, аналіз яких сприяв виявленню характеристик виконавського й буттєвого часопростору названих творів, який досі **не поставав предметом окремого розгляду**. Знайдені характеристики – взаємодія та врівноваження статичної і динамічної, організуюча функція виконавського часу у формотворенні; метроритмічна виконавська інерція; континуальність часопростору та виконавська антиципація – відіграють значну роль вже на етапі опрацювання твору; їх усвідомлення допомагає піаністам у вирішенні художніх та технічних завдань. Переосмислено роль клавірної сонатної творчості в загальнобуттєвому сучасному часопросторі з огляду на ступінь популярності класичної, зокрема фортепіанної, музики серед широких верств населення, з урахуванням безпрецедентного для попередніх історичних часів доступу до неї завдяки Інтернету. Обґрунтовано необхідність створення якомога більшої кількості живих інтерпретацій з метою зацікавлення потенційних слухачів та музикантів, як аматорів, так і професіоналів.*

**Ключові слова:** *клавірні / фортепіанні сонати пізнього Бароко і Класицизму; виконавський часопростір; музичний хронотоп; автентичне виконавство, академічна / класична музика; виконавська інерція; континуальність; формотворення.*

**Постановка проблеми.** На сьогоднішньому етапі існування західноєвропейської академічної музичної культури загалом та фортепіанної музики зокрема жанр фортепіанної сонати залишається одним з найголовніших та найвпливовіших у царині академічної музики – форму сонатного *allegro* як досягнення в композиторській сфері важко переоцінити. Класична клавірна соната стала результатом тривалої еволюції клавірної музики протягом не одного століття. У виконавській практиці теж склалися певні принципи й тенденції інтерпретації творів сонатного жанру та виникали історично обумовлені розбіжності в трактуванні її складових. Сьогодні в інтерпретаціях сонат періодів пізнього Бароко (Д. Скарлатті), раннього і віденського Класицизму (К. Ф. Е. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, М. Клементі) спостерігаються крайні позиції щодо такого виконавського параметра, як *музичний часопростір*, що трактується або як занадто суворий та обмежений, дещо відірваний від світовідчуття сучасної людини, або як занадто вільний, який виконавцеві можна доволі значно видозмінювати на свій розсуд.

Питання часопростору (хронотопу) є досить актуальними у гуманітарних дослідженнях межі ХХ–ХХІ століть; це поняття вкоренилося спочатку в літературознавстві завдяки М. М. Бахтіну: «Істотний взаємозв'язок часових та просторових відносин, художньо засвоєних у літературі, ми називатимемо *хронотопом* (що означає у дослівному перекладі – “часопростір”). <...> Для нас не важливий той спеціальний сенс, який він має в теорії відносності [Ейнштейна – А. Т.], ми перенесемо його сюди – в літературознавство – майже як метафору <...>; нам важливий вираз у ньому нерозривності простору та часу (час як четвертий вимір простору)». (Бахтин, 1975: 234). Що стосується саме музичного хронотопу, то треба зазначити капітальну працю М. А. Аркадьєва «Часові структури новоєвропейської

музики (Досвід феноменологічного дослідження)» (Аркадьєв, 1993), результати якої згодом знайшли свій розвиток у його докторській дисертації; категорії музичного простору присвячено статті і докторську дисертацію С. А. Мозгот (2017; 2018). Серед вітчизняних досліджень виділяється дисертація С. Г. Гоменюк (2006). Усі подібні праці є дуже корисними для всебічного розкриття поняття хронотопу в музиці, однак хронотоп клавірних сонат пізнього Бароко і Класицизму з його загальнобуттєвою та виконавською складовими – *предмет* нашого *дослідження* – досі окремо не розглядався. Доцільність пошуку характеристик виконавського часопростору сонат композиторів згаданих епох обумовлена необхідністю переосмислення екзистенційного часопростору цих творів як частини побутування академічної музики загалом, з метою поліпшення ситуації в умовах сучасної естетичної кризи.

Пов'язаними з поняттям музичного хронотопу є питання правомірності застосування сучасного або автентичного інструментарію при виконанні старовинної музики, що є дотичним до історичного часу, а також проблема ставлення до авторського нотного тексту, яка не втрачає актуальності (Либерман, 1988; Корыхалова, 1979; В. Москаленко, 2013; Ainly, 2013 та ін.).

**Методологія дослідження.** Незважаючи на те, що зазначені аспекти обговорювались в дослідницьких трактатах фахівців з питань музичної інтерпретації (інтерпретології) та працях теоретиків виконавства, застосування науково-творчого методу, що полягає в комбінуванні виконавського та наукового підходів, уможлиблює їх подальше розвинення. Виявлення характеристик виконавського часопростору за допомогою названого методу можливе на основі *експериментально-аналітичного алгоритму* дій, який зазвичай має місце в наукових дослідженнях в інших, немuzичних, сферах. За аналогією з останніми, результати експерименту (виконавського аналізу та пошуку, вивчення та виконання творів) з наступним аналізом авторських спостережень і виведенням висновків, мають доповнити сферу

окресленої проблематики. Отже, застосовані експериментальний<sup>1</sup> та аналітичний методи з елементами порівняння. У роботі введені характеристики виконавського часопростору, які проаналізовано на прикладі окремих клавірних сонат Д. Скарлатті, К. Ф. Е. Баха, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, М. Клементі. На відміну від суто інтерпретологічного методу, який має справу з аналізом інтерпретацій, що належать одному або різним виконавцям, застосований у статті *експериментальний метод* будується на *власній активній участі її автора* у якості виконавця та постановника творчих завдань; аналіз останніх сприяв виявленню характеристик виконавського часопростору розглянутих сонат.

Таким чином, **мета статті** – на підставі вивчення та виконання окремих клавірних сонат періоду пізнього Бароко і Класицизму виявити актуальні для сучасного піаніста характеристики виконавського часопростору цих творів, в контексті їх побутування й затребуваності в суспільстві на початку ХХІ ст., в тому числі їх автентичних інтерпретацій.

**Виклад основного матеріалу.** Ще 1965 року було опубліковано працю українського дослідника О. Г. Костюка (1965: 27–33), в якій, за результатами опитування, що мало на меті з'ясування особливостей сприйняття музики, зокрема її часової структури – коли кожному слухачеві пропонувалось відмітити моменти твору, що мали найбільший вплив на його емоційну сферу, охарактеризувати музику за допомогою запропонованого кола визначень, – дослідник установив, що далеко не завжди такими моментами виявляються важливі з точки зору композиції змістовні центри. Автор пов'язував це з недостатньо розвинутою «культурою сприйняття» музики. М. Г. Арановський (1974: 254) у зв'язку з психологічними засадами сприйняття музики зазначав: «...виникають дві можливості сприйняття звуку: 1) як сигналу – якщо предметна ідентифікація не відбувається <...>, 2) як знака, якщо сигнал «розшифровується». Отже, звук завжди сигнал, але не завжди знак. Але саме функція звуку

<sup>1</sup> Окремі з досліджуваних сонат були виконані мною в онлайн-концерті ([https://youtu.be/H6pgSp9\\_fbw](https://youtu.be/H6pgSp9_fbw)).

представляти реальність, яка не спостерігається зором, робить його майже універсальним матеріалом для численних природних і штучних знакових систем».

Сьогодні проблема сприйняття музики з точки зору підготовленості слухача, його спроможності розшифрувати «знакову систему» музичного твору постає ще більш актуальною. Боюся навіть припустити, наскільки б невтішними були результати експерименту, подібного до згаданого вище, тепер, більш ніж через 50 років з часу його проведення. До існуючих вже тоді радіо, телебачення, різноманітних аудіо-носіїв зараз додалися інтернет-технології. Парадокс у тому, що останні, з одного боку, надають майже необмежені можливості для пізнання *академічної музики як найбагатшої* інтонаційної скарбниці, але, з іншого боку, через більшу легкість та доступність для потенційної слухачької аудиторії розважального контенту, вони найчастіше просто не в змозі сприяти накопиченню у ймовірних слухачів багатого «інтонаційного запасу»<sup>2</sup> без прояву усвідомленої волі тієї самої аудиторії, яка взагалі схильна до негативних впливів мас-медіа через технології відключення свідомості. Отже, незважаючи на існування та доступність величезної кількості геніальних та видатних витворів академічного музичного мистецтва, сьогоднішній попит на їх прослуховування та вивчення несправедливо занижений. При цьому необхідність нових виконань творів зберігається, навіть з огляду на вільний доступ до багатьох інтерпретацій завдяки Інтернету – адже ніщо не замінить прослуховування живого виконання в концертному залі. І навіть попри те, що багато музикантів останнім часом мають працювати дистанційно через пандемію, в тому числі й у форматі концертів, все ж нові виконання фактично, на першому етапі сприйняття, є живими (власне, як і кожне виконання наживо, що відбувається лише один раз). Крім того, прагнення до нових виконавських відтворень шедеврів музичної класики збільшує кількість зацікавлених у цьому процесі професіоналів та аматорів музичного мистецтва, що в цілому сприяє приєднанню до

---

<sup>2</sup> Термін Б. Асаф'єва (Асаф'єв, 1971: 24).

академічної музики нових шанувальників. Відповідно зростає й накопичується інтонаційний досвід останніх, у слухачів починають формуватися все більш адекватні установки на сприйняття музики, що не стануть примітивними штампами, але існуватимуть у контексті традиційної академічної музичної культури; поповнюватимуться й лави тих, хто вирішить вивчати музичне мистецтво на будь-якому рівні освіти та в будь-якому віці.

Усвідомлення такого стану речей тим більше має стимулювати музикантів до створення нових переконливих інтерпретацій. Завдання, що постає перед виконавцями творів класичної музики, вимагає від них неабияких професійних вмінь та проникнення в понятійну природу музичної мови. За щирим переконанням Галини Давидівни Сладковської, видатного педагога, яка виховала чимало піаністів-професіоналів<sup>3</sup>, гарна якісна музика в переконливому виконанні робить навіть дуже поганих людей кращими. Принаймні на час прослуховування.

Сонатна форма та сонатний цикл з цього погляду можуть дати піаністові-виконавцю гарну можливість «достукатись» до сердець людей у теперішню епоху «розконцентрованості». Чітко вивірена за формою не одним поколінням композиторів<sup>4</sup>,

<sup>3</sup> Моєї дорогої вчительки у Харківському музичному училищі, дружини професора Харківського інституту мистецтв Юлія Федоровича Вахраньова, в якого я продовжив своє навчання.

<sup>4</sup> Нагадаємо, що початково (приблизно у другій половині XVI ст.) «сонатами» називались твори, які виконувались на інструментах в протилежність «кантатам», які призначались для співу. Ці композиції зазвичай були поліфонічними, написаними для більш ніж одного музичного інструменту-голосу (дуетні й тріо-сонати), і на початку XVII ст. зберігали спадковий зв'язок із жанром-попередником – багатоепізодною канцоною з її контрастною будовою.

До середини XVII ст. формуються два основні типи *барокової* сонати: *sonata da camera* – світська, камерна соната, побудована подібно до сюїти; *sonata da chiesa* – церковна соната, чотиричастинна (повільно – швидко – повільно – швидко). Подальшій кристалізації сонатного жанру сприяла повільна трансформація у XVII–XVIII ст. поліфонічного мислення в гомофонно-гармонічне, яке стало характерною ознакою стилізового переходу в музиці на межі Бароко та Класицизму. Один з

а разом з тим органічно змінювана, фортепіанна соната у змозі надихнути виконавця та сприяти йому у створенні доступного для розуміння великою кількістю слухачів музичного образу, тим самим вказавши напрямок на відновлення гармонії в душах людей та всесвіті, повернення патернів архітектонічного мислення, подібних до тих, що існували у висококультурні епохи, наприклад, епоху Відродження. Звісно, що такий творчий акт уможлиблюється за умов розвинутої інтуїтивної музикальності та багатого асоціативного мислення виконавця,

---

музичних інструментів-голосів (найчастіше скрипка, флейта, лютня) з яскраво вираженою мелодією стає провідним, а гармонічний супровід реалізується з оцифрованого басу – *basso continuo*, виконання якого доручається басовому одноголосному інструменту (віола-бас, віолончель, фাগот) й такому, що в змозі відтворювати акордову фактуру (клавесин, лютня, орган). Такий різновид жанру, як тріо-сонати, могли перекладатися або створюватися для органу з двома мануалами та педаллю (наприклад, шість органних Тріо-сонат, приписуваних І. С. Баху). Апробація нового гомофонно-гармонічного стилю відбувалася, за думкою дослідників, не з початком творчої діяльності якого-небудь конкретного композитора, але у процесі еволюції музичних поглядів митців, чия зріла творчість потребувала нових засобів вираження (Асаф'єв, 1971: 23–24).

У композиторській практиці XVII–XVIII ст. в рамках сонатного циклу поступово визрівала, поруч із старовинною двочастинною, старовинна сонатна форма – попередниця класичного сонатного *allegro* в тому вигляді, як вона склалася у творчості віденських класиків (Способин, 1984: 230–238). Старовинна сонатна форма знайшла свій розвиток та досягла апогею в творчості Доменіко Скарлатті (1685–1757), у доробку якого – 555 сонат (Керкпатрик, 2016: 488–503). Безпосередньо передували появі класичного сонатного *allegro* сонатні композиції Карла Філіпа Емануеля Баха (1714–1788), представника сентименталізму в музиці, митця, творчість якого дуже цінували віденські класики; навіть у творчості найпізнішого з них, Л. ван Бетховена, помітні впливи К. Ф. Е. Баха у сфері формотворення. Отже від доби віденських класиків сонатами стали називати циклічні твори переважно для одного або двох інструментів (фортепіано, фортепіано зі скрипкою або віолончеллю, альтом, кларнетом та ін.), де одна або більше частин, що чергуються за принципом темпового і образно-емоційного контрасту, написані у формі сонатного *allegro*.

високопрофесійного володіння інструментом, якомога більш широкого світогляду та обізнаності в суміжних сферах мистецтва. І одним з найважливіших для виконавця, на наш погляд, є **відчуття часопростору**.

Як вже було зазначено раніше, у підходах до виконання старокласичних, класичних та пізньокласичних сонат існують *дві тенденції* щодо реалізації хронотопу твору. Вони суперечать одна одній та водночас взаємодоповнюються. З одного боку, це надмірна *догматична суворість* щодо точності, «застиглості» часопростору. Вона тісно пов'язана з більш загальним питанням автентичності виконання, зокрема, й застосування музичних інструментів саме тієї історичної епохи, коли був написаний той чи інший твір.

Отже, чому у наступні часи аж до сьогодні твору, первісно написані для клавесину чи клавикорду, виконуються також на фортепіано? Чи мають музиканти моральне право на таке порушення автентичності щодо інструментарію? За думкою Н. Корихалової, на перешкоді «об'єктивному» виконанню старовинної музики стоять не тільки фактори знання виконавських традицій часу написання твору та акустичні властивості сучасних концертних приміщень, що у своїй більшості не розраховані на звучання багатьох старовинних інструментів, зокрема клавесина. Не менш важливим є й усвідомлення того, що сучасним слухачем тембри старовинних інструментів будуть сприйматися як екзотичні, в той час як композитори аж ніяк не розраховували на такий ефект (Корихалова, 1979: 38–39). Тобто на сьогодні буттєвий часопростір творів тієї доби оновився, завдяки не тільки метаморфозам слухачького сприйняття та акустичним властивостям концертних зал, а і збагаченню інтерпретацій, як у відношенні інструментарію, так і за іншими параметрами.

Це не означає, що автентичне з точки зору інструментарію виконання віджило свій вік – зовсім навпаки, про що свідчить вже досить довго існуючий «тренд» виконання музики доби Бароко та Класицизму на автентичних інструментах. Проте й відмовляти сучасним інструментам, серед них і фортепіано, у

праві озвучування музики тих часів, за нашим глибоким переконанням, не слід. На підтвердження такої позиції маємо традицію з величезною кількістю виконань музики великих майстрів минулого «дофортепіанної» доби (Й. С. Бах, Д. Скарлатті, Й. Гайдн, В. А. Моцарт) провідними виконавцями «фортепіанної», аж до наших днів (С. Рахманінов, Г. Гульд, В. Горовиць, К. Аррау, М. Аргеріх та багато інших). Один з видатних піаністів, Діну Ліпатті (1917–1950), чиє яскраве творче життя, на жаль, було недовгим, висловлювався з приводу автентичного виконання так: «... справжня й велика музика виходить за межі свого часу і, більш того, ніколи не відповідала рамкам, формам та правилам, що існували за часів її створення: Бах у своїй творчості апелює до електричного органу і його необмежених можливостей, Моцарт прикликає фортепіано й рішуче дистанціюється від клавесину, Бетховен вимагає нашого сучасного фортепіано, якому Шопен – маючи його – першим надає його барви, тоді як Дебюссі йде далі, презентуючи у Прелюдіях мерехтіння Хвиль Мартено. Тому бажання відновити в музиці її історичні рамки – це все одно, що одягнути дорослого в одяг підлітка. Це може мати певну чарівність у контексті історичної реконструкції, але не цікавить нікого, крім любителів мертвого листя чи збирачів старих люльок. <...> Ніколи не наближайтесь до партитури з очима мертвих чи минулого, бо вони не можуть принести вам на заміну нічого, крім черепу Йорика. Альфредо Казелла справедливо сказав, що ми не повинні задовольнятися просто повагою до шедеврів, але ми маємо любити їх»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Наводимо оригінальний текст: «...true and great music transcends its time and, even more, never corresponded to the framework, forms, and rules in place at the time of its creation: Bach in his work for organ calls for the electric organ and its unlimited means, Mozart asks for the pianoforte and distances himself decisively from the harpsichord, Beethoven demands our modern piano, which Chopin – having it – first gives its colors, while Debussy goes further in presenting through his Preludes glimpses of Martenot's Wave. Therefore, wanting to restore to music its historical framework is like dressing an adult in an adolescent's clothes. This might have a certain charm in the context of a historical reconstruction, yet is of no interest to those other than lovers of dead leaves or the collectors of old pipes. <...>

З іншого боку, друга зі згаданих виконавських тенденцій у трактуванні музичного часопростору передбачає підвищену свободу, яка немов наближена до відчуття часу, притаманному сучасній людині, а також враховує досвід минулих епох та засвоєних стилів (романтизм, імпресіонізм, експресіонізм, веризм, «нео-» стилі тощо), що не може не підживлювати своїм впливом як виконавців, так і слухачів. Два позначені підходи («автентичний» та «сучасний») мають бути, безумовно, не просто співвіднесені, але й скомбіновані відповідним чином. Природно, що в класичних сонатах точності та наближеності до метрономічного ритму вимагає більша кількість музичного матеріалу, ніж у романтичних. Але не треба забувати й про те, що композитори, виконавці та слухачі в усі епохи були й залишаються живими людьми. Отже, не дивлячись на розбіжність естетичних поглядів, що панували в різні періоди історії музичного мистецтва, всі вони залежали від суто людських факторів як у процесі внутрішнього і зовнішнього сприйняття музики (композиторська творчість та слухачька рецепція), так і у процесі самого виконання (виконавська діяльність, яка вимагає обов'язкового руху людського тіла<sup>6</sup>).

Крім того, не слід нехтувати тим фактом, що будь-який нотний запис є досить умовним, особливо той, що дійшов до наших часів з XVIII – початку XIX ст., і не може вважатись оригіналом (погодимося тут з Н. Корихаловою (Корыхалова, 1979: 145) та

---

*Never approach a score with eyes of the dead or the past, for they may bring you nothing more in return than Yorick's skull. Alfredo Casella rightly said that we must not be satisfied with merely respecting masterpieces, but we must love them*» (цит. за: Ainly, 2013). Фрагмент запозичений з нарисів до курсу лекцій з інтерпретації в Женевській консерваторії навесні 1950 р., які Д. Ліпатті планував провести спільно з Надею Буланже. Нариси було знайдено серед паперів геніального піаніста вже після його смерті, про що ми можемо дізнатися з есе Марка Ейнлі (Ainly, 2013).

<sup>6</sup> Саме тому й сьогодні продовжуються дослідження, націлені на виявлення найбільш результативних рухів виконавця, в тому числі піаніста, де аналізуються й узагальнюються численні спостереження та експериментальні дані, отримані, зокрема, з урахуванням нових технологій (див., наприклад, Goebel, 2017).

В. Москаленком (Москаленко, 2013: 49), а не з Є. Ліbermanом (Ліберман, 1988: 36).

Злиття в єдиному цілому композиторської та виконавської практики доби Бароко й Рококо деякою мірою поширились і на епоху Класицизму. Такий універсалізм, окрім іншого, був пов'язаний і з набагато менш детальним записом нотного тексту, ніж у наступних сторіччях (*basso continuo*, *basso numerato*), що, звісно, потребувало від виконавця, навіть якщо ним був не сам автор або взагалі хоч скільки-небудь значний композитор, неабияких теоретичних знань та практичних вмій. Однак вже Ф. Куперен наполягав на якомога точнішому виконанні написаного тексту твору, зокрема мелізмів (Алексеев, 1988: 33), і практика більш ретельного дотримувannya записаного поширювалась, а в нотному записі чимдалі відображалось все більше деталей. У порівнянні з музикою для ансамблю клавiрна музика тих часів зафіксована набагато точніше. До наших днів дійшли уртексти багатьох творів композиторів як барочної, так і ранньокласичної доби. При погляді на ці тексти стає очевидним, що сьогоднішньому виконавцеві не обов'язково (хоча, звісно, бажано) вивчати існуючи на ті часи прийоми розшифрування цифрованого басу, адже все, що стосується звуковисотності, метроритму та фактури, детально зафіксовано в нотах. Хіба що необхідність створити власну каденцію потребуватиме від виконавця фантазії, здатності імпровізувати і взагалі, бодай приблизно, тих навичок, якими володіли музиканти-універсали тієї епохи<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Окремим явищем тут постають мелізми, в розшифруванні яких наразі немає єдиної у всіх деталях методи, та, мабуть, вона вже не з'явиться і надалі. Тим більше, що традиції мелізматики відрізнялись у європейському клавiрному виконавстві залежно від країни. На допомогу в цій проблемі приходять старовинні трактати на цю тему, наприклад, К. Ф. Е. Баха, 1753 (Кёркпатрик, 2016), які почасти проливають світло на тонкощі виконання *embellishments* у стилі окремих авторів або напрямків, а також різноманітні виконавські редакції. Отже, підкреслимо, генеральні принципи виконання мелізмів досить відомі та розповсюджені; а відмінності полягають саме в тонкощах, що залежать від теоретичних надбань та смаку конкретного редактора чи виконавця. Розгляд та порівняння цих тонкощів не є завданням цієї роботи.

Таким чином, не можна назвати нотний текст схемою, але ж і багатьох музичних нюансів, тонкощів він передати не в змозі. Досліджуючи із сучасних позицій питання перцепції музики та її аналізу, О. Лобзакова (2018: 140) зазначає, що у випадку, коли «музичний твір сприймається як певна стабільна текстуальна знаковість, що програмує художнє сприйняття змістовного ядра твору»..., втрачається «розуміння того, що художній зміст і цінність музичного твору не тотожні його знаковій формі...». Звідси, в авангард виходить саме виконавська справа: від майстерності, знання традицій й смаку виконавця залежить втілене звучання, отримане слухачем.

Перейдемо до безпосереднього аналізу часопросторового аспекту музики сонат з позицій піаніста-виконавця. Звернемо увагу на Сонату Д. Скарлатті Ре-мажор, К. 29. Чи потребує така музика, здавалося б, виключно моторної направленості, більш гнучких підходів до виконання, ніж цілковите дотримання метрономічного руху? З одного боку, ні. Адже існують академічні правила виконання творів різних стилів, специфічні засоби виразності, які змінювати начебто не можна. Наприклад, час та звуковисотність. Зміна звуковисотності фортепіано – так, дійсно неможлива, хіба що за рахунок настроювання самого інструмента за різними еталонами (ля<sup>1</sup>=440 Гц, 441 або 442 Гц). Але це зовсім не діяльність виконавця, до того ж, звуковисотні відносини рівномірно-темперованого строю все одно залишаться, тоді як струнно-смичкові, духові інструменти та голос спроможні виходити за межі останнього. І належить цей процес до сфери інтонування, тобто інтонування як можливості звуковисотного варіювання. У той час як у фортепіано цій звуковисотний аспект з арсеналу інтонування виключений. Серед тих засобів виразності, що залишилися – *часові*: темп, ритм, метр. (Як інтонування може вважатися складовою часу, тому що музика є мистецтвом, що розгортається в часі, так і час може бути виразним елементом композиторської інтонації, виконавського інтонування). Звісно, всі три, або принаймні, два останні засоби теж доволі чітко визначені композитором. І якщо темп може досить

легко піддаватися варіюванням (у межах вказівок автора музики, якщо такі є), то метр та ритм видаються непохитними.

З іншого боку, відносно метру й ритму справа саме у виконавських тонкощах на рівні відчуття, які ніколи не могли бути ані зафіксовані через нотний текст, ані точно повторені будь-ким за зразком вже існуючого виконання. Саме подібні виконавські тонкощі становлять зміст передачі з покоління в покоління виконавської традиції, зокрема фортепіанної. На засвоєння таких тонкощів витрачаються довгі роки навчальної та виконавської практики. З повагою до філософських та музикознавчих естетичних парадигм, що мають незаперечну значущість, зауважимо, що естетиці епох Бароко та Класицизму зовсім не суперечать поняття агогіки та *tempo rubato*; види останнього описані, наприклад, Н. П. Корихаловою (Корыхалова, 2000: 69–88) або С. П. Розенблумом (Rosenblum, 1994: 33–40).

**Приклад 1.** Д. Скарлатті. Соната Ре-мажор, К. 29.

К. 29

Presto

The image shows a musical score for Domenico Scarlatti's Sonata in D major, K. 29. The score is in 2/4 time and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Presto'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'G' and 'D'. There are two circled areas in the score: one in the second system, bass clef, and another in the fifth system, bass clef.

Якщо придивитись уважніше, стає очевидним, що Сонаті Д. Скарлатті притаманна не тільки змінність різнофактурних епізодів, але й певна наспівність (*Приклад 1*). І тут, безперечно (для автора цих рядків), не може існувати автоматичного, «робо-ботоподібного» звукового втілення написаного в нотах. Яскрава віртуозність гамоподібних пасажів чергується з не менш віртуозними обігруваннями тризвуків та септакордів, згодом переключаючись на майже чисту гомофонно-гармонічну пісенність. Під час підготовчої виконавської роботи піаніста, а потім самого виконання не можна обійти стороною моменти переключень між фактурними епізодами, де останні збігаються з межами музичних фраз. Цікаво зазначити, що, незважаючи на гомофонні фрагменти в музиці Сонати, в прийомах формотворення композитор ще не відійшов від текучості поліфонічних форм, і класична «квадратність» тільки деінде починає вимальовуватись. Отже закінчення попередньої фрази обов'язково потребує «дослуханості», а початок нової – дихання. При цьому взаємодія вказаних компонентів не мусить порушувати єдину течію музики, подібно до диригентських схем, де аутфакт перед будь-якою долею плавно виходить з попереднього жесту (Шеметов, 2004). Аналогічне явище можна знайти в багатьох творах, зокрема, Сонаті D-dur K. 576 В. А. Моцарта (*Приклад 2*):

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

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Sonata in D major, K. 576. The score is written for piano and is in 3/4 time, marked 'Allegro'. It consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef and a bass clef, with a '19' indicating the starting measure. The music features various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation like *stacc.* (staccato). There are also phrasing slurs and some specific performance markings like *rit.* (ritardando). The score is identified as 'Kodex Nr. 576'.

Опрацьовувати таку навичку піаніст має в підготовчій роботі. Далі, у процесі виконання, діалектика протидії та взаємного врівноваження суворого метру і «дослуханості» фраз закликає його до вибору кінцевого варіанту звучання цих відрізків звукової матерії. Інтонаційна робота при цьому має бути направлена на ретельно прослухані та співвіднесені зі стилем виконуваної музики філірування. Таким чином, маємо приклад гнучкого виконавського відчуття часу в закінченнях фраз, фактурних епізодів, розділів форми. Визначимо цей аспект як окремий випадок такої характеристики, як **взаємодія та взаємне врівноваження статичної і динамічної виконавського часопростору музики**. Інакше кажучи, вертикалі та горизонталі, що викликає асоціації з реплікою Фауста з трагедії Й. В. фон Гете, яка стала метафорою: «Verweile doch! Du bist so schön! («Спинися, мить! Прекрасна ти!»). Поки що було звернено увагу на цей аспект у швидкому русі. Що стосується середніх та повільних темпів, при дослухованні фраз увага піаніста часто мусить бути зосереджена на протилежному моменті – організуючій функції часу задля подовження руху та об'єднання форми, як у повільній частині Сонати А-dur Карла Філіпа Емануеля Баха, W. 55 (4) (Приклад 3):

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

Тут ми маємо справу із ще одною характеристикою виконавського часопростору: **організуючою функцією у форматворенні**.

У другій частині вже згаданої сонати Моцарта D-dur K. 576 можемо знайти фрагменти, притаманні як швидкій, так і повільній музиці (Приклад 4):

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

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Adagio' and '(p)'. It features a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The melody is characterized by sixteenth-note runs and slurs. The bass clef part provides harmonic support with chords and single notes. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system is marked 'fp' and shows more intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note groups and slurs. The notation includes various articulation marks like slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6).

Фрагмент третьої частини тієї ж Сонати К. Ф. Е. Баха демонструє таку чосопросторову характеристику, як *метроритмічна виконавська інерція* (Приклад 5):

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

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 3/4. The first system shows a treble clef with a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The bass clef part consists of sustained chords. The second system continues the melodic line in the treble clef, featuring slurs and accents, while the bass clef part continues with harmonic accompaniment.

Як бачимо, пасажі в партії правої руки стрімголов зрушуються додолу, викликаючи асоціації з прискоренням руху фізичного тіла, що прямує згори донизу, коли його швидкість дедалі збільшується, а у момент гальмування, за законом інерції, неможливо раптово зупинитися. І чим більшою виявиться накопичена швидкість (залежить від ваги тіла, початкової швидкості та загального часу руху), тим значнішою буде інерційна сила. Стосовно виконання на фортепіано маємо справу скоріше з моторною інерцією, а як наслідок, й акустичною, тобто «інерцією» звукових хвиль, хоча об'єктивно вони не мають маси, відповідно, й не підкоряються фізичному закону інерції. Наведений приклад яскравий у своїй наочній, принаймні графічно, схожості з рухом фізичного тіла. Однак така ж тенденція існує при будь-якій направленості швидких пасажів. При зміні напрямку руху всередині пасажу виникає асоціативне відчуття необхідності «пригальмування на поворотах». На такому ж принципі базується тенденція прискорення останніх долей такту. І не тому, що виконавець мислить потактово, а тому, що метричний «магніт» сильної долі притягує до себе якнайсильніше. Названі особливості сприйняття часу можуть викликати у виконавця певні складнощі, шлях до успішного подолання яких пролягає, перш за все, через чітке усвідомлення зазначеного явища. Наведемо характерні приклади із Сонати Моцарта D-dur (I та III чч., *Приклади 6–8*):

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



**Приклад 7.** В. А. Моцарт, Соната D-dur К. 576, ч. I.

**Приклад 8.** В. А. Моцарт, Соната D-dur К. 576, ч. III.

Метроритмічна виконавська інерція має безпосередній зв'язок із психологічним часом, а також психічною інерцією. Таким чином, можна визначити ще одну особливість виконавського часопростіру – *психологічний виконавський час*, що залежить від конкретного психотипу особистості виконавця, її схильностей, миттєвих психічних показників під час виконання. Тому виконавцеві дуже важливо з метою професійного самовдосконалення вчитися усвідомлювати власні психічні особливості та вміти ними керувати.

**Континуальність часопростору та виконавське передбачення (антиципація).** Останній термін запозичений з психології, де ним позначається здатність передбачити результати дій до того, як вони будуть реалізовані або сприйняті (від лат. *anticipatio* – передбачення подій) (за: Антиципація,

2008–2009). Безсумнівно, для виконавця така здатність є необхідною складовою вміння вибудовувати велику музичну форму, надаючи їй континуальності, безперервності розгортання в часі.

Для ілюстрації цих понять можна навести безліч уривків із сонат, що були виконані в рамках дослідження (в концерті «From Scarlatti to Clementi»), оскільки названий аспект має всеосяжний характер. Наведемо лише деякі (Приклади 9–10):

**Приклад 9.** М. Клементи. Соната оп. 34, № 1  
(Un poco Andante quasi Allegretto).

Edition Peters

8915

У Сонаті М. Клементі привертає увагу раптове чергування *ff* та *p* у «бетховенському» дусі. Композитор, очевидно, бажав продемонструвати художньо-динамічні можливості нового інструмента – *pianoforte*. Подібні епізоди найбільш яскраво засвідчують необхідність виконавського передбачення. Адже інтерпретаційно обумовлена раптова зміна динаміки не може наставати зненацька для самого піаніста-інтерпретатора.

У третій частині Сонати Й. Гайдна F-dur, XVI: 23 (у редакції К. А. Мартінсена), з якої взято інший уривок (Приклад 10),

поряд із чергуванням динаміки за «різномануальним» принципом, що йде від клавесинної гри, привертає увагу наявність великої кількості пауз, «зупинок» руху звукової матерії, які, тим не менш, не мають ставати на перешкоді динамічному розгортанню музичної форми.

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

Finale  
Presto

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is 'Presto'. The score includes various dynamic markings: *mf*, *p*, *f*, and *ppp*. It also features numerous fingerings (1-5) and articulation marks (accents, slurs) throughout the piece.

Отже, антиципація, як і відчуття необхідності взаємного врівноваження статичної та динамічної, на наш погляд, є необхідними умовами виконання цієї музики та можуть стати добрими помічниками для піаніста-виконавця.

**Висновки.** В сучасних умовах, в естетичній ситуації, коли існує вільний доступ до величезної кількості медійних

джерел, зворотним боком цього явища стає все більш зростаюча «розконцентрованість» особистості, яка загрожує, в тому числі, падінням суспільного інтересу до скарбів світового музичного мистецтва академічної традиції. Тому слухання та відтворення класичної музики сьогодні, як ніколи, є необхідним.

Жанр фортепіанної сонати з його відшліфованими століттями, і, водночас, динамічними, формами, «зразковим» виразом якого стали сонатні твори віденських класиків, може бути потужним інструментом впорядкування архітектоніки індивідуального та колективного естетичного мислення. Тому численні нові інтерпретації сонат доби Класицизму та пізнього Бароко (зокрема й в межах сучасного «автентичного» виконавства) мають сприяти суттєвим змінам у побутуванні в часопросторі як самих цих творів, так і академічної музики загалом, завдяки активному формуванню відповідного слухачького тезаурусу. Постає піаніста-виконавця при цьому є доволі значущою, не тільки як «рупора» живої музики, але й як необхідної ланки в ланцюжку наслідування. І одним з найважливіших для піаніста засобом виразного «інтонування» на інструменті, на наш погляд, є адекватне відчуття та відтворення часопростору творів, що виконуються, уникнення поширених інтерпретаційних крайнощів – догматичної суворості або надмірної часової свободи.

Отже, як визначальні серед характеристик виконавського часопростору сонат доби пізнього Бароко та Класицизму постають такі:

- *взаємодія та врівноваження статичної і динамічної;*
- *організуюча функція виконавського часу у формотворенні;*
- *метроритмічна виконавська інерція;*
- *континуальність часопростору та виконавське передбачення (антиципація).*

Ці характеристики відіграють значну роль вже на етапі опрацювання твору, впливаючи не тільки на переконливість його художнього виконання, але й допомагаючи його успішному технічному опануванню.

**Перспективи дослідження.** У сфері розглянутої проблематики існує необхідність розширювати кут зору за рахунок проєкції знайдених характеристик на фортепіанні сонати наступних епох і поглиблювати пошук задля можливого виявлення нових характеристик. Сподіваємось також, що нагальні питання буттєвого часопростору творів класичної академічної традиції не залишать байдужими і фахівців в сфері дотичних музиці дисциплін, зокрема культурології і арт-менеджменту, що зрештою сприятиме подоланню кризисних естетичних явищ.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев, А. Д. (1988). *История фортепианного искусства*. Ч. 1. Москва: Музыка.
- Антиципация. (2008–2009). *Психологічний тлумачний словник. Slovník.com.ua*. (Електронний словник On-Line). Retrieved from [http://slovník.com.ua/?grupa=9&id\\_sl=230](http://slovník.com.ua/?grupa=9&id_sl=230)
- Арановский, М. Г. (1974). О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. В сб. *Проблемы музыкального мышления*, сс. 252–271. Москва: Музыка.
- Аркадьев, М. А. (1993). *Временные структуры новоевропейской музыки (Опыт феноменологического исследования)*. Москва: Библос.
- Асафьев, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Москва: Музыка.
- Бахтин, М. М. (1975). Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. В кн. *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики*, сс. 234–407. Москва: Художественная литература.
- Гоменюк, С. Г. (2006). *Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Кёркпатрик, Р. (2016). *Доменико Скарлатти*. Челябинск: МРІ.
- Корыхалова, Н. П. (1979). *Интерпретация музыки*. Ленинград: Музыка.
- Корыхалова, Н. П. (2000). *Музыкально-исполнительские термины*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Костюк, О. Г. (1965). *Сприймання музики і художня культура слухача*. Київ: Наукова думка.
- Либерман, Е. Я. (1988). *Творческая работа пианиста с авторским текстом*. Москва: Музыка.
- Лобзакова, Е. Э. (2018). Анализ музыкального произведения и проблемы рецепции. *Music Scholarship / Проблемы музыкальной науки*, 1, 139–144. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.139-144.

- Мозгот, С. А. (2017). К проблеме изучения системных свойств категории пространства в музыке. *Music Scholarship / Проблемы музыкальной науки*, 1, 39–45. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.039-045.
- Мозгот, С. А. (2017). *Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки. Новосибирск.
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ.
- Способин, И. В. (1984). *Музыкальная форма*. Москва: Музыка.
- Шеметов, П. Ф. (2004). *Школа концертно-дирижерского искусства*. Харьков: Лівий берег.
- Ainly, M. (2013). *Dinu Lipatti's final essay – On interpretation*. Retrieved from <https://www.dinulipatti.com/2013/03/dinu-lipattis-final-essay-on-interpretation/>
- Goebel, W. (2017). Movement and touch in piano performance, In B. Muller & S. I. Wolf (Eds.). *Handbook of Human Motion* (pp. 1–18), Berlin: Springer, doi:10.1007/978-3-319-30808-1\_109-1.
- Rosenblum, Sandra P. (1994). The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries. *Performance Practice Review*, 7(1), 33–53, doi: 10.5642/perfpr.199407.01.03

### *Anatolii Tarabanov*

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Senior Lecturer, Piano Accompaniment Department,  
e-mail: [anatoly.tarabanov@gmail.com](mailto:anatoly.tarabanov@gmail.com)  
ORCID iD: 0000-0001-7218-2737

## **PERFORMANCE AND EXISTENTIAL CHRONOTOPE OF CLAVIER SONATAS OF THE LATE BAROQUE AND CLASSICISM**

*Some spatial-time characteristics of the selected keyboard sonatas by D. Scarlatti, C. P. E. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, and M. Clementi are revealed from the viewpoint of a piano performer. The term “chronotope”, used in the research, is interpreted in two main meanings: as an existence of the piano sonata phenomenon in space-time continuum in the context of listeners’ perception and comprehension, as well as a specific performer’s feeling of time and space in sonatas by the mentioned composers.*

*The purpose of the study is to identify the peculiarities of the performance chronotope of these works that are relevant for the modern pianist in the context of social existence and the demand for the sonata genre in the 21st century, including attempts of its authentic interpretations, on the basis of the analysis and concert performance of selected clavier sonatas of the late Baroque and Classicism epochs. Experimental<sup>8</sup> and analytical **research methods** with elements of comparativistics allow examining the chronotope of the selected keyboard sonatas in the whole creative-scientific process that determines **the scientific novelty** of the study.*

***Results.** Today, the problem of perception of musical classics in terms of preparedness of the listener; their ability to decipher the “sign system” of a musical work is very relevant. There are also not enough listeners of academic music, if taking into account all those people with an access to concerts halls and Internet. Therefore, attention of broad public to academic music is to be aroused. One of the most crucial places in solution of this problem belongs to the sonata genre as an organizing basis opposing contemporary human society multidirectional dissipation. With regard to its perfect structured composition principles, the piano sonata can be of great importance for the reconstructing of architectonic thinking patterns in listener’s minds. In order to fulfill such a difficult task successfully, a lot of new live performances of proficient pianists are needed. This can help the audience gain listening experience and attract probable admirers to their own musical practicing. Some characteristics of the performance chronotope of baroque and classical sonatas, such as interaction and interbalancing of statics and dynamics; organizing function of performance time in music forming; metrorhythmic performance inertia; continuity of the music thought development, necessity of performer’s anticipation, were defined with the help of the experimental-analytical method.*

***Conclusion.** The found characteristics of piano sonatas chronotope can be used both on the stage of conceiving a mission of music interpretation and during musical trainings and a concert performance itself.*

***Key words:** keyboard / clavier / piano sonatas; late Baroque and Classicism, classical sonata cycle; musical chronotope; time-space, authentic performance, academic / classical music; performer’s inertia; continuity; music forming.*

---

<sup>8</sup> Selected sonatas are rendered by the author of the article in the online concert ([https://youtu.be/H6pgSp9\\_fbw](https://youtu.be/H6pgSp9_fbw)).

## REFERENCES

- Ainly, M. (2013). *Dinu Lipatti's final essay – On interpretation*. Retrieved from <https://www.dinulipatti.com/2013/03/dinu-lipattis-final-essay-on-interpretation/> [in English].
- Alekseev, A. D. (1988). *History of piano art*. Part 1. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Anticipation. (2008–2009). In *Psychological explanatory dictionary*. *Slovník.com.ua*. (Electronic dictionary On-Line). Retrieved from [http://slovník.com.ua/?grupa=9&id\\_sl=230](http://slovník.com.ua/?grupa=9&id_sl=230) [in Ukrainian].
- Aranovskiy, M. G. (1974). On the psychological prerequisites for subject-spatial auditory representations. In *Problems of musical thinking*, pp. 252–271. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Arkadev, M. A. (1993). *Temporal Structures of New European Music (Experience of Phenomenological Research)*. Moscow: Byblot [in Russian].
- Asafev, B. V. (1971). *Musical form as a process*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Bakhtin, M. M. (1975). Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics. In *Bakhtin M. M. Questions of literature and aesthetics*, pp. 234–407. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
- Goebel, W. (2017). Movement and touch in piano performance, In B. Muller & S. I. Wolf (Eds.). *Handbook of Human Motion* (pp. 1–18). Berlin: Springer, doi:10.1007/978-3-319-30808-1\_109-1 [in English].
- Homeniuk, S. H. (2006). *Musical chronotope: subject and phenomenon. Typology of forms of space-time organization in avant-garde music*. (Extended abstract of PhD thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Kirkpatrick, R. L. (2016). *Domenico Scarlatti*. Chelyabinsk: MPI [in Russian].
- Korykhalova, N. P (1979). *Interpretation of music*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Korykhalova, N. P (2000). *Musical and performing terms*. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].
- Kostiuk, O. G (1965). *Perception of music and artistic culture of the listener*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Liberman, E. Ya. (1988). *Creative work of the pianist with the author's text*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Lobzakova, E. (2018). Analysis of a musical work and problems of reception. *Music Scholarship*, 1, 139–144. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.139-144 [in Russian].
- Moskalenko, V. H. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Mozgot, S. A. (2017). On the problem of studying the systemic properties of the category of space in music. *Music Scholarship*, 1, 39–45. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.039-045 [in Russian].

- Mozgot, S. A. (2017). *The category of space as a semantic phenomenon in the art of music*. (Extended abstract of Doctoral thesis). Novosibirsk M. I. Glinka State Conservatory. Novosibirsk [in Russian].
- Rosenblum, Sandra P. (1994). The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries. *Performance Practice Review*, 7(1), 33–53, doi: 10.5642/perfpr.199407.01.03 [in English].
- Shemetov, P. F. (2004). *School of concert and conducting art*. Kharkov: Livyi bereg [in Russian].
- Sposobin, I. V. (1984). *Musical form*. Moscow: Muzyka [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 2 грудня 2021 р.*