

УДК 786.2:78.082.2:78.05
DOI 10.34064/khnum1-6204

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 часопростір фортепіанних Сонат
ор. 27 № 2 Л. ван Бетховена та D. 958 Ф. Шуберта**

В статті розглянуто специфіку виконавського часопростору двох шедеврів видатних композиторів-сучасників, за життя яких відбувався поступовий перехід від класичного до романтичного стилю, виявлені його сутнісні характеристики та розкриті значення їх усвідомлення піаністом-виконавцем в практиці роботи над музичним твором. Вже визначені автором на матеріалі барокової та ранньокласичної сонати параметри виконавського хронотопу, а саме: взаємодія та взаєморівноваження статичної і динамічної, організуюча функція виконавського часу у формотворенні, метроритмічна виконавська інерція, континуальність часопростору та виконавське передбачення (антиципація), – доповнені іншими, такими як виконавське формоосягнення через опрацювання деталей, психологічний часопростір виконавця (як одна із складових виконавського хронотопу твору), що було викликане новими інтерпретаційними задачами піаніста в сонатах Бетховена та Шуберта. Ці твори досі не були предметом аналізу з позицій характеристики виконавського хронотопу, що, поруч із застосуванням експериментального методу дослідження (із залученням авторського досвіду концертного виконання творів, що розглядаються), визначило наукову новизну представлені розвідки.

Ключові слова: *фортепіанні сонати; класицизм, романтизм; музичний хронотоп; виконавський часопростір; метроритмічна інерція; континуальність; формотворення; антиципація; психологічний часопростір.*

Постановка проблеми. Жанр фортепіанної сонати завжди залишається популярною темою музикознавчих досліджень. Чи не найпомітніше місце серед них посідають праці, присвячені фортепіанним сонатам Людвіга ван Бетховена (Nagel, 1903; Tovey, 1931; Jones, 1999; Rosen, 2002, 1998; Waltz, 2007; Gordon, 2017; Guez, 2018; Marston, 2018; Miucci, 2019 та багато інших). Адже творчість Бетховена, зокрема його фортепіанні сонати, є однією з вершин західноєвропейської музики епохи Класицизму. Безпосереднім спадкоємцем традицій Бетховена став Франц Петер Шуберт, який з благоговінням ставився до великого майстра. У свою чергу, Бетховен був знайомий з деякими творами Шуберта та, за свідченнями сучасників, дуже прихильно відгукувався про обдарованість молодого композитора: «...в цьому Шуберті є божественна іскра!» (Nohl, & Martens, 1928: 560–561). Шуберт продовжив справу свого віденського попередника, сповідуючи у своїй творчості здебільшого вже естетику романтизму. На думку Роузена, «за винятком невеликої кількості творів останніх років, коли він несподівано повертається до більш поглиблено-класичного образу мислення, Шуберт є почасти найважливішим засновником нового романтичного стилю та почасти найвеличнішим прикладом посткласичного композитора» (Rosen, 1998: 519). Хоча щодо належності Шуберта саме до романтиків єдиної думки серед музикознавців немає. Наприклад, за Брауном, «місце Шуберта в історії музики неоднозначне, оскільки він стоїть між світами класичної та романтичної музики. Однак його можна вважати останнім із великих класичних композиторів. Його музика, суб'єктивно емоційна в романтичній манері, поетично осмислена та революційна за мовою, все ж відлита у формальних трафаретах класичної школи – в результаті чого стає дедалі очевиднішим, що Шуберта правильніше віднести до епохи Гайдна, Бетховена та Моцарта, ніж Шумана, Шопена та Вагнера» (Brown, 2022).

Найбільш помітно класичні риси та подекуди вплив творчості Бетховена простежуються у фортепіанних сонатах Шуберта. Але, на відміну від характерного бетховенського драматизму, образній сфері фортепіанних сонат Шуберта здебільшого притаманний епічний ліризм, а в структурному плані – багатство і «марнотратність» тематичних ідей та певна «розтягнутість» форми (Чернявська, 2002: 7).

За своє недовге життя Шуберт створив 21 фортепіанну сонату – твори, які заслужено зайняли своє почесне місце у світовій музичній спадщині.

Об'єктом нашого розгляду є два фортепіанні твори: Соната Бетховена оп. 27 № 2 (відома як «Місячна») та Соната Шуберта D. 958 *c-moll*. Композиція Шуберта належить до останньої тріади його фортепіанних сонат; про неї небезпідставно закріпилося уявлення як про «найбетховенську» з усіх його фортепіанних сонат; однак при цьому вона залишається самотнім за стилем шубертівським твором (Fisk, 2000). Мегапопулярна¹ «Місячна» Соната, окрім розгляду з різним ступенем деталізації у вищезгаданих працях з творчості Бетховена, досить ретельно проаналізована в аспекті музичної інтерпретації відомим українським дослідником В. Москаленком (2013). Аналіз обох сонат з точки зору *характеристик виконавського часопростору* до цього часу **не здійснювався**.

Поняття часопростору, або хронотопу (від грецьких слів *χρόνος* – «час» і *τόπος* – «місце») щодо музики трактується сучасними дослідниками як «взаємодія темпорального і спатіального чинників в процесі створення та обробки музично-естетичної інформації» (Гоменюк, 2006: 6). В проєкції на виконавську практику в подібній взаємодії набувають актуальності поняття про агогічність, часову варіантність, артикуляційні процеси, які є невід'ємними складовими *виконавського хронотопу*. У монографії Ю. Ніколаєвської (2020: 240) явищу «виконавського хронотопу» дається така дефініція: «усвідомлена цілісність просторово-часових (вертикальних і горизонтальних) топоном музичного твору (метроритмічних, фактурних, темпових), яка обумовлена хроноартикуляційними стратегіями *Homo Interpretatus*». З позицій виконавської інтерпретології хронотоп (поряд з артикуляцією, тембровим слухом, фактурним слухом, темпоритмом та агогікою, структурним мисленням або формотворчим слухом) дослідниця відносить до одного з аспектів виконавського стилю, а саме виконавської

¹ «Усі завжди говорять про сонату до-дієз мінор! Звичайно, я писав кращі речі. Є соната Фа-дієз мажор – це щось зовсім інше», – сказав він [Бетховен – А. Т.] одного разу Черні» (Thayer, 2013: 323).

поетики (Ніколаєвська, 2020: 229). За Ю. Ніколаєвською, хронотоп інтерпретатора має такі параметри: метроритм (часова організація), фактура (що, «з притаманними їй тембровими, реєстровими та динамічними характеристиками, утворює просторову координату»), форма-композиція, яка відповідає за цілісність твору, що звучить (там само: 240).

З огляду на запропоновані Ю. Ніколаєвською параметри виконавського хронотопу, нами буде розглянуто його характеристики на прикладі двох фортепіанних сонат – ор. 27 № 2 Л. ван Бетховена та D. 958 Ф. Шуберта. Такий розгляд продовжує попередню роботу автора, де характеристики виконавського часопростору висвітлювались на прикладі клавірних сонат пізнього Бароко і Класицизму (Тарабанов, 2021). Серед них – *взаємодія та взаєморівноваження статичної і динамічної, організуюча функція виконавського часу у формотворенні, метроритмічна виконавська інерція, континуальність часопростору та виконавське передбачення (антиципація)*.

Завданням цієї статті є аналіз та порівняння двох видатних сонат Бетховена та Шуберта з огляду на вищезгадані характеристики виконавського часопростору та виявлення інших, притаманних хронотопу саме цих творів, що, **як результат**, має розширити комплексний підхід до цих та подібних композицій з точки зору виконавських засобів втілення авторського задуму.

Методологія дослідження. Як основний, зазначимо експериментальний дослідницький підхід, який можна віднести до галузі виконавської інтерпретології (Ніколаєвська, 2020: 143–144), вирізнивши при цьому використання власного досвіду дослідника на всіх етапах опанування музичних творів та їх концертного озвучення (тобто автор статті виступає і як виконавець вищезгаданих сонат²). Також застосовані аналітичний, компаративний, джерелознавчий методи дослідження.

Мета статті – розглянути специфіку виконавського часопростору Сонати Бетховена ор. 27 № 2 та Сонати Шуберта D. 958, виявити його

² Сонати були виконані мною в онлайн-концерті від 22.10.2021 <https://www.youtube.com/watch?v=JpCMj0qYjJ8&t=144s>

характеристики та розкрити значення їх усвідомлення піаністом-виконавцем в практиці роботи над музичним твором.

Виклад основного матеріалу. Розгляд виконавського часопростору фортепіанних сонат Бетховена та Шуберта видається нам необхідним, оскільки свого апогею в плані довершеності форми та її змістовного наповнення сонатне *allegro* та сонатний цикл досягли саме в добу віденського класицизму, за пізніх часів якої жили й творили обидва композитори. Здавалося б, що, подібно до іншого продукту музичного генія – фуги, сонаті залишалося «почивати на лаврах» та слугувати майже непорушним шаблоном для композиторських інтерпретацій у наступні епохи, однак сталося інакше – 32 фортепіанні сонати Бетховена продемонстрували масштабну стильову еволюцію, яка дала поштовх розвитку романтизму в музиці.

Як і у випадку з іншими епохами, перехід від Класицизму до Романтизму в музиці не можна позначити початком творчості конкретного композитора чи композиторів (Чернявська, 2002). Новий художній напрям поступово проростає з попереднього тим інтенсивніше, чим ближче був до апогею та вичерпання самого себе останній. Отже, окремі засоби виразності, притаманні музичним творам епохи Романтизму, почали формуватися вже у творчості наймолодшого з віденських класиків, Бетховена, який, за визначенням авторів *Encyclopedia Britannica*, є «домінуючою музичною фігурою в перехідний період між класичною та романтичною епохами» (Budden & Knapp, 2022). «Не бувши сам романтиком, він став джерелом багато чого, що характеризувало творчість романтиків, які наслідували його, особливо в його зразках програмної чи ілюстративної музики, яку він визначив у зв'язку зі своєю Шостою (Пасторальною) симфонією як більшою мірою вираження емоцій, ніж зображення»³ (там само).

Деяким творам Бетховена більшою мірою властиве передбачення романтичного стилю в музиці. «В мініатюрах, зокрема бетховенських

³ “Though not himself a Romantic, he became the fountainhead of much that characterized the work of the Romantics who followed him, especially in his ideal of program or illustrative music, which he defined in connection with his Sixth (Pastoral) Symphony as more an expression of emotion than painting”.

багателях, виявляється жанрово-лірична образна сфера: тенденція розвитку романтичного стилю, що потребувала відповідних форм втілення та фактури» (Чернявська, 2015: 133). «У Багателях Л. Бетховена ор. 33 виявляються особливості суто фортепіанної гри, відмінної від клавесинової. Композитор розробляє колористичні можливості нового інструмента – цей напрям буде розвиватися в творчості композиторів-романтиків». «У Багателі № 6 <...> композитор визначає темп, який виявляє емоційно-образну атмосферу твору. Такий підхід буде властивий композиторам-романтикам, зокрема Ф. Шуберту» (там само: 133–134). «Якщо цикл ор. 33 має всі особливості прояву романтичного стилю – “стрибок у майбутнє”, то ор. 119 – поєднує звернення до стилістики минулих епох та нових романтичних настроїв» (там само: 141).

Американський піаніст і музикознавець Роузен стверджує: «Ми думаємо про Бетховена, особливо про Бетховена останніх років, як про вкрай нетрадиційного композитора, і ми взагалі припускаємо, що це було його навмисне зневажання сучасної музичної мови та стилю, що часто робило його творчість настільки важкою для розуміння та сприйняття його сучасниками...», але «тлумачення Бетховеном умовностей класичної музичної мови ніколи не було просто спробою обійти їх, ніби вони вже не дійсні. До кінця життя він продовжував використовувати і навіть відроджувати багато музичних методів, які знав ще дитиною у 1770 роках, і від яких молодші сучасники, такі як Вебер, Шуберт і Мендельсон, відмовилися, як від банальних і старомодних»⁴ (Rosen, 1997: 460).

У сучасному західноєвропейському музикознавстві триває обговорення ролі та місця спадщини Бетховена і Шуберта у перехід-

⁴ “We think of Beethoven, particularly the Beethoven of the final years, as a deeply unconventional composer, and we generally assume that it was his deliberate flouting of the contemporary musical language and style that often made his work so difficult to understand and accept by his contemporaries.” “Nevertheless, Beethoven’s treatment of the conventions of the classical musical language was never simply an attempt to bypass them, to pretend that they were no longer valid. To the end of his life he continued to employ and even revive many musical procedures that he had known as a child in the 1770s and that younger contemporaries, like Weber, Schubert, and Mendelssohn, had abandoned as banal and old-fashioned”.

ний період між епохами Класицизму та Романтизму. «Музичний Романтизм був відзначений акцентом на оригінальності та індивідуальності, особистому емоційному вираженні, свободі та експериментуванні у формі. Людвіг ван Бетховен і Франц Шуберт поєднали класичний і романтичний періоди, оскільки, хоча їхні формальні музичні техніки були в основному класичними, їхнє глибоке особистісне відчуття музики та використання програмних елементів стали важливою моделлю для композиторів-романтиків XIX століття»⁵ (Romanticism, 2021). При цьому бетховенський стиль помітно вплинув на творчість Шуберта, що найбільше відчувається у фортепіанних сонатах останнього.

Особливо відчутний вплив Бетховена у Сонаті до-мінор D. 958. Перші її такти буквально змушують відчути бетховенську рішучість та звитязність, демонструючи схожість з темою «Тридцяти двох варіацій» Бетховена, також нагадуючи «Патетичну», «Апасіонату» і навіть увертюру «Егмонт». Самобутній стиль пізнього Шуберта тут немовби вступає в «діалог» із бетховенським, не залишаючи сумнівів щодо своєї нетотожності, як у принципах розвитку музичного матеріалу, так і у побудові форми з типовими для композитора «himmlische Längen»⁶. У «Місячній»⁷ Сонаті Бетховена (як і попередня соната

⁵ “Musical Romanticism was marked by emphasis on originality and individuality, personal emotional expression, and freedom and experimentation of form. Ludwig van Beethoven and Franz Schubert bridged the Classical and Romantic periods, for while their formal musical techniques were basically Classical, their music’s intensely personal feeling and their use of programmatic elements provided an important model for 19th-century Romantic composers.”

⁶ «Божественні довго́ти» – вираз, що став «крилатим» після відгуку Р. Шумана на симфонію До мажор Ф. Шуберта: «Und diese himmlische Länge der Symphonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann, und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen». – «І ця божественна довжина симфонії, як, наприклад, товстий чотиритомний роман Жана Поля, який теж ніколи не закінчується, і з найкращих причин, щоб читач також міг слідкувати далі». (Schumann, 1854: 201).

⁷ Ця назва вкоренилася «з легкої руки» поета Л. Рельштаба. Не дивлячись на практично одностайну на початку XXI ст. думку серед музикознавців та виконавців про недоречність цієї назви, існують досить цікаві спроби реабілітації такого напрочуд звичасного релештабівського «sobriquet» (Waltz, 2007). В. Москаленко ж (2013: 11)

27-го опусу, вона має даний композитором підзаголовок «Sonata quasi una fantasia») навпаки, можна відчутти те «позачасове», що дозволяє вважати бетховенську Сонату передвісницею Романтизму.

Отже, при зіставленні сонат Бетховена і Шуберта бачимо своєрідний стилістичний «взаємообмін»: Шуберт у своїй *c-moll*'ній Сонаті, більше ніж будь-де, близький до стилю Бетховена, в той час як Бетховен у «Місячній» почасти виступає як предтеча романтизму, насамперед, завдяки образній сфері першої частини⁸, що потребувала колористичного застосування педалі *senza sordini* (що за часів Бетховена означало використання саме правої педалі), та іншим новаціям – зрушенню в бік третьої частини як драматичного центру циклу (яка, замість першої частини, являє собою сонатне алегро), виконання частин циклу *attacca* тощо.

Перейдемо до розгляду особливостей виконавського часопростору обох сонат на конкретних прикладах. Його характеристики, раніше виявлені нами на матеріалі сонат Д. Скарлатті, К. Ф. Е. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, М. Клементі (Тарабанов, 2021) не є специфічними саме для цих клавірних творів, а є досить універсальними, тому застосовані й до сонат, що є предметом розгляду в цій статті.

Аналіз метричних, темпових, ритмічних, фактурних, динамічних особливостей початку I частини (*cis-moll*) Сонати Бетховена оп. 27 № 2 (приклад 1) дозволяє здійснити такі спостереження.

Враховуючи відносну повільність темпу (*Adagio sostenuto* в розмірі *alla breve*), зазначимо, що основна увага виконавця має бути зосереджена на підтриманні динаміки руху, при цьому не провокуючи поквалпівість. При одноманітності ритму фігур розкладених арпеджіо в партії правої руки не можна не відчутти певну складність їх виконання разом з цілими та половинними басів, тенденцію «за-

пропонує вважати образ човна, що пливе озером у місячному сяйві, як і саму назву «Місячна соната», «художньою інтерпретацією».

⁸ «Знаменита перша частина є пророкою у тому, що вона підтримує єдиний настрій у всьому [твори – А. Т.], надаючи емоційний ефект, важливіший за структурну ясність, – естетика, пов'язана з романтизмом XIX століття» (Gordon, 2017: 159). «“Місячна” постає як влучний символ романтичної тенденції з метою пробудити “найпіднесеніше” щодо інструментальної музики Бетховена» (Jones, 1999: 44).

кругляти» кожен такт, готуючись належним чином до взяття наступного басу (достатньо глибокого та «проспіваного», задля забезпечення довжини басової лінії, що ускладнюється вказівками *pp* та *delicatissimamente*), тобто грати потактово. Щоби цього не сталося, необхідно пам'ятати про *взаєморівноваження статики і динаміки, їх взаємодію*, які дозволять відтворити довжину музичної думки (горизонталь) при «проспіваності» фортепіанного звучання у кожному конкретному мить (вертикаль).

Приклад 1. Л. ван Бетховен. Соната cis-moll, op. 27, № 2, I ч.

14.

Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino. (a)

Adagio sostenuto $\text{♩} : 60$

sempre pp e senza sordino (a)
N.B. una corda sino alla fine del pezzo

pp ma espr.

На практиці це втілюється через внутрішнє відчуття безперервності метричного пульсу при приготуванні до кожного наступного басу «заздалегідь» (в лапках, тому що насправді у часопросторі, де зміни відбуваються з періодичністю у цілу тривалість, це буде саме вчасно), що має сполучатися з достатньою виконавською свободою, яка забезпечить незалежність різних шарів фактури.

Така незалежність стане ще більш актуальною з моменту вступу у 5 такті мелодії верхнього голосу, адже малоімовірно, що фігура тріолі восьмими та пунктир восьмої з точкою і шістнадцятої на практиці можуть бути суміщені раціональним шляхом (якщо «3» на «2» можна зіставити разом, точно прорахувавши, то у випадку із «3» на «4» це навряд чи можливо).

Отже, правильне співвідношення трьох різних «сюжетних ліній», яке має досягатися на одному інструменті одним виконавцем, можливо тільки за умови достатньої їх незалежності, тобто спроможності виконавця здійснити таку незалежність.

Додамо, що згадане перманентне відчуття метричного пульсу є не чим іншим, як одним з проявів *організуючої функції виконавського часопростору у формотворенні*. Збагнення її важливості, як і розуміння інших характеристик виконавського часопростору, теж може стати у пригоді при виконанні цього музичного фрагменту. Усвідомлення *континуальності часопростору та необхідності виконавської антиципації* взагалі мають бути повсякчасно «stand by» («у режимі готовності»), аби прийти будь-якої миті на допомогу виконавцеві.

Крім сказаного, хотілося би зупинити увагу на одному з надважливих моментів виконання саме цієї славнозвісної музики. Цілком точно (повірене математично) виконання пунктиру основної теми одночасно з тріолями, на наш погляд, не тільки не виявляється можливим, але й не є необхідним. Виконавська інтуїція, досвід вивчення різних інтерпретацій та усвідомлення, що будь-який нотний запис великою мірою є умовністю, дозволяють це стверджувати. Благородні вигуки цього пунктиру немов витають у власному часопросторі, подібно до того, як і сама «Місячна» Соната Бетховена, ймовірно, «перебуває у паралельному вимірі», не втрачаючи своєї популярності протягом століть.

Фрагмент Тріо з II частини Сонати Бетховена (приклад 2) наочно демонструє величезне значення *організуючої функції часопростору у формотворенні*. Тут відчуття сильних долей при постійному синкопуванні неможливе без свідомого перебування виконавця у реальній метричній пульсації, оскільки його психологічний час може відрізнятися від реального та навіювати виконавцеві варіанти, далекі від потрібного. Окремим випадком прояву *взаєморівноваження статики і динаміки* є закінчення фраз, які мають бути «дослуханими» при безперервності течії музики (Тарабанов, 2021: 64).

Приклад 2. Л. ван Бетховен. Соната cis-moll, op. 27, № 2, II ч., тріо



Те ж саме з точки зору *взаєморівноваження статики і динаміки* можна сказати про експонування головної партії III частини Сонати Бетховена (приклад 3), а також про виконання заключної партії (приклад 4). У швидкому русі актуальність дослуханості закінчень фраз тільки зростає. Але зазначимо, що на практиці є один важливий нюанс. При початковому опануванні музичного матеріалу існує нагальна необхідність прорахувати все, як воно є, не затримуючись занадто при дослухованні фраз, інакше, при певних особливостях виконавської психіки, можуть виникати надмірні призупинення та навіть сповільнення, що зовсім не бажано та, за фактом, не є рівноваженням.

Не варто недооцінювати й *метроритмічну інерцію*, яка особливо актуальна у швидких темпах, але знов підкреслимо: не слід упереджати цю природну тенденцію. Все описане достеменно пізнається лише у виконавській практиці, тобто *експериментальним* шляхом, і в кожного виконавця цей шлях матиме свої унікальні особливості. Отже,

пропонується тільки генеральний алгоритм, за яким можна будувати індивідуальну стратегію.

Приклад 3. Л. ван Бетховен. Соната cis-moll, op. 27, № 2, III ч.

На цьому експериментальному етапі спостерігається також феномен *виконавського формоосягнення через опрацювання деталей* або невеличких епізодів (що є складовою художньо-спрямованої активності виконавця-інтерпретатора у пошуках власного звучання композиторського твору). У такий спосіб підвищується рівень усвідомленості виконавцем при будіванні власної інтерпретаційної концепції внутрішніх зв'язків твору та розвитку його драматургії, що має позитивний вплив на художню якість виконання і, до речі, сприяє кращому засвоєнню-запам'ятовуванню твору в цілому.

Отже, на нашу думку, існує певний парадокс: чим більше уваги до деталей, тим більше виграє від цього ціле. Тобто, перебуваючи під час опрацювання твору у мікрорівневому часопросторі, викона-

вещь тим самим поліпшує макрорівневий часопростір при об'єднанні твору в цілому, результатом чого є органічне виконавське відчуття спливання часу у творі, а також осягнення його в цілісному та деталь-ному виглядах.

Приклад 4. Л. ван Бетховен. Соната сіс-молл, ор.27, №2, III ч.

Розглянемо характеристики виконавського часопростору на кількох прикладах з Сонати Шуберта. Але до того хотілося б наголосити на думці одного з авторів «*Encyclopedia Britannica*» з приводу того,

що «сонатна форма, яку вперше розглядали як підручник після смерті Шуберта, не була набором правил, кодифікованих теоретиками і наслідуваних композиторами. Скоріше, це був принцип композиції, який виріс із попередніх форм і який можна узагальнити з аналізу справжньої творчості Гайдна, Моцарта, Бетховена та їхніх сучасників» (Jacobson, 2017). При цьому шубертівські «більш пізні композиції у сонатній формі в усіх інструментальних жанрах, дотримуючись грубої традиційної схеми *експозиція–розробка–реприза*, суттєво модифікують її» (там само)⁹.

При виконанні головної партії I частини (приклад 5) фортепіанної Сонати Шуберта D. 958, до-мінор (саме ця тема, перш за все, навіює конкретні спогади про музику Бетховена), найактуальнішим нам здається відчуття *континуальності часопростору* та пов'язана з ним *виконавська антиципація*. Адже побудова самої теми така, що потребує неабияких виконавських зусиль для цілісного її об'єднання, як через постійні «завершення» імперативних інтонаційних зворотів, що супроводжуються паузами, так і через неквадратність музичних побудов, що формуються шляхом постійних доповнень, не руйнуючи при цьому подовженості та цілісності композиторського висловлювання протягом 20 тактів (див. також Martinkus, 2021).

У II частині тієї ж Сонати (приклади 6–7) Шуберт, вже не вперше у своїй творчості, наслідує бетховенську зосереджену патетику, у той же час наділяючи цей спадок неповторними рисами власної композиторської мови. У цій музиці також на першому місці мають стояти відчуття *континуальності часопростору та виконавське передбачення*, адже об'єднання великої трьох-п'ятичастинної форми з шубертівськими «*himmlische Längen*» потребує неабиякої концентрації виконавської енергетики.

Організуюча функція часопросторових параметрів у формотворенні саме в подібних, повільних, темпах також є дуже важливою,

⁹ «Він часто розширював число тональних центрів (центральної тональності) в експозиції, а іноді і число основних тем, від двох до трьох. Ця тенденція до розширення впливає на весь подальший хід австро-німецької симфонічної традиції. Це прямий предок експозицій Антона Брукнера з їхніми трьома різними тематичними групами та значно розширених сонатних структур Густава Малера» (Jacobson, 2017).

не менш значною, аніж у швидких, а під певним кутом зору, можна сказати, що й навіть більшою.

Приклад 5. Ф. Шуберт. Соната c-moll, D. 958, I ч.

The image displays a musical score for the first movement of Franz Schubert's Sonata in C minor, D. 958, Op. 90, No. 1. The score is written for piano and bass clef staves. It begins with the tempo marking 'Allegro' and a forte (f) dynamic. The first system shows the initial chords and a melodic line in the right hand. The second system features a fortissimo (ff) dynamic and a more active melodic line. The third system includes a piano (p) dynamic and a complex melodic passage. The fourth system concludes with a forte (f) dynamic and a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Особливо відмітимо в обраному фрагменті Сонати (приклад 7) перехід з дуольності на тріольність. Втратити реальність спливання часу тут доволі легко, результатом чого буде зайва затягнутість, а то й зовсім «розвал» загальної форми.

Уважного врахування останніх названих характеристик часопростору вимагає й виконання іншого фрагменту II частини Сонати Шуберта (приклад 8), що містить «зупинки» на ферматах та велику паузу. При певній умовності довжини фермат не варто нехтувати чисто теоретичним поняттям щодо цього, тобто в середньому тривалість має бути подовженою у 1,5–2 рази порівняно з написаним. Отже, не-

зважаючи на первинне значення слова «fermata» (з італійської – «зупинка»), виконавське мислення у часопросторі все одно мусить бути зосереджене на безперервній течії музичної думки.

Приклад 6. Ф. Шуберт. Соната c-moll, D. 958, II ч.



Приклад 7. Ф. Шуберт. Соната c-moll, D. 958, II ч.



У прикладі 9 наведено фрагмент з IV частини сонати D. 958, виконання якого, у зв'язку із швидкими стрибками, часто обома руками в протилежному напрямку (в темпі *allegro* з позначкою *alla tarantella*) потребує чималої спритності, так само як і точності. Усвідомлення дії *метроритмічної інерції*, та більше – опрацювання у підготовчій роботі складних відрізків із застосуванням інтонаційно-часового підходу нададуть бажані спритність і точність. Таке розширення виконавського часопростору у практичному вимірі являє собою метод опрацювання деталей із застосуванням внутрішнього відчуття значного «часостримання». На відміну від простого врахування *метроритмічної інерції*, цей метод є радикальнішим.

Його доцільно використовувати в особливо складних місцях, подібних до наведеного прикладу.

Приклад 8. Ф. Шуберт. Соната с-moll, D. 958, II ч.

У цьому зв'язку виділимо і *психологічний часопростір виконавця* як складову виконавського часопростору твору. Незважаючи на суб'єктивність цієї характеристики, має сенс її враховувати, адже

часопросторове сприйняття твору виконавцем, особливо під час концерту, має безпосередній вплив на успішність виконання, тому воно має бути відповідним чином скоректовано задля найбільш повного розкриття композиторського задуму.

Висновки. Творчість двох видатних композиторів, Бетховена та Шуберта, за життя яких відбувся поступовий перехід від стильової епохи Класицизму до Романтизму, не отримала й однозначної оцінки музикознавців щодо міри присутності в ній класичних або романтичних рис. В музиці Бетховена, яка в цілому відповідає естетичній парадигмі Класицизму, частково вже простежуються ознаки романтичної естетики, зокрема, через індивідуалізоване емоційне вираження та експериментування щодо музичної форми. Такою, на наш погляд, є бетховенська Соната ор. 27 № 2.

Музиці Шуберта, як молодшого сучасника Бетховена, дуже значною мірою притаманна романтична спрямованість. Однак у своїх фортепіанних сонатах він проявляє себе і як композитор посткласичної доби: його Соната D. 958 позначена помітним впливом творчості Бетховена, хоча за емоційним наповненням, принципами обробки музичного матеріалу, побудови форми все ж залишається суто шубертівською.

Характеристики виконавського часопростору (взаємодія та взаєморівноваження статичності та динаміки; організуюча функція виконавського часу у формотворенні; метроритмічна виконавська інерція; континуальність часопростору та виконавська антиципація) виявилися актуальними і щодо цих двох сонат. Відмінності в їх реалізації у розглянутих творах Бетховена і Шуберта пов'язані з більшою виконавською свободою порівняно з попередніми етапами розвитку фортепіанного мистецтва, яка, окрім іншого, зростала разом із появою нових типів фактурного викладення, що, у свою чергу, були маркерами стрімкого розвитку фортепіано – нового інструмента епохи.

Наведені для виявлення характеристик музичні приклади мають допомогти піаністам-практикам, за аналогією, самостійно здійснювати подібний пошук, що має збільшити ступінь усвідомленості виконання та полегшити інтерпретаційні пошуки.

Нові характеристики, що додані у цій статті, а саме: *виконавське формоосягнення через опрацювання деталей, психологічний часопростір виконавця (як одна із складових виконавського часопростору твору)* покликані збільшити діапазон позитивного впливу на підготовчу роботу піаніста-виконавця, як і рекомендований практичний метод *розширення виконавського часопростору*, що має істотно полегшити опанування складних технічних епізодів.

Перспективи дослідження. На наш погляд, існує необхідність розширення поля досліджень у сфері фортепіанного виконавства із застосуванням, поряд з іншими, *експериментального* методу задля більш ефективної допомоги в опануванні та професійному виконанні музичних творів.

ЛІТЕРАТУРА

- 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.
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації.* Київ: НМАУ.
- Николаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть.* (Монографія). Харків: Факт.
- Тарабанов, А. П. (2021). Виконавський та буттєвий часопростір клавірних сонат пізнього Бароко і Класицизму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 61, 50–75, DOI: 10.34064/khnum1-6103
- Чернявська, М. С. (2002). Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів XIX століття). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*, 20, 186–191. Київ: НМАУ.
- Чернявська, М. С. (2015). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури.* (Навчальний посібник). Харків: [б. в.]
- Brown, M. J. E. (2022). Franz Schubert. In *Encyclopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/biography/Franz-Schubert>
- Budden, J. M., & Knapp, R. L. (2022, March 22). Ludwig van Beethoven. In *Encyclopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven>

- Fisk, Ch. (2000) Schubert Recollects Himself: The Piano Sonata in C Minor, D. 958. *The Musical Quarterly*, 84 (4), 635–654, DOI:10.1093/mq/84.4.635
- Gordon, St. (2017). *Beethoven's 32 Piano Sonatas. A Handbook for Performers*. Oxford: Oxford University Press.
- Guez, J. (2018). The “Mono-Operational” Recapitulation in Movements by Beethoven and Schubert. *Music Theory Spectrum*, 40 (2), 227–247. DOI:10.1093/mts/mty018
- Jacobson, B. (2017). Sonata. In *Encyclopedia Britannica*, [online], <https://www.britannica.com/art/sonata>
- Jones, T. (1999). *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas, op. 27 and op. 31*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Marston, N. (2018). The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas. By Barry Cooper. *Music and Letters*, 99 (4), 678–681, <https://doi-org.eres.qnl.qa/10.1093/ml/gcy109>
- Martinkus, C. (2021, Sep. 29). Schubert's Large-Scale Sentences: Exploring the Function of Repetition in Schubert's First-Movement Sonata Forms. *Music Theory Online*, 27 (3), <https://www.mtosmt.org/ojs/index.php/mto/article/view/686>
- Miucci, L. (2019). Beethoven's pianoforte damper pedalling: a case of double notational style. *Early Music*, 47 (3), 371–392, <https://doi.org/10.1093/em/caz045>
- Nagel, W. (1903). *Beethoven und seine Klaviersonaten*. (Bände 1–2). Bd. 1. Langensalza: H. Beyer & Söhne (Beyer & Mann).
- Nohl, W., & Martens, F. H. (1928). Beethoven's and Schubert's Personal Relations. *The Musical Quarterly*, 14 (4), 553–562. <http://www.jstor.org/stable/738519>
- Romanticism (2021). (Revised and updated by Adam Augustyn). In *Encyclopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/art/Romanticism>
- Rosen, Ch. (1998). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company.
- Rosen, Ch. (2002). *Beethoven's Piano Sonatas A Short Companion*. London: Yale University Press.
- Schumann, R. (1854). Die C-dur-Symphonie von Franz Schubert. In *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Band 1–4. Band III. S. 195–203. Leipzig: Georg Wigand's Verlag. https://de.wikisource.org/wiki/Gesammelte_Schriften_über_Musik_und_Musiker/Die_C_Dur-Symphonie_von_Franz_Schubert

- Thayer, A. Wh. (2013). *The Life of Ludwig van Beethoven*. (Vols. I–III). Vol. 1. H. E. Krehbiel (Translator). [The Project Gutenberg eBook]. Salt Lake City, UT: Project Gutenberg Literary Archive Foundation, <https://www.gutenberg.org/files/43591/43591-h/43591-h.htm>
- Tovey, D. F. (1931). *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas: complete analyses*. London: The Associated Board of The R.A.M and The R.C.M. <https://archive.org/details/companiontobeeth0000tove>
- Waltz, S. C. (2007). In Defense of Moonlight. *Beethoven Forum*, 14(1), 1–43.

Anatolii Tarabanov

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

**Performance Chronotope in the Piano Sonatas
by Beethoven (op. 27 No. 2) and Schubert (D. 958)**

The article examines the specifics of the performance chronotope (time-space) of two masterpieces written by outstanding composers-contemporaries, whose lifetime is characterized by a gradual transition from the classical to the romantic style. Its essential characteristics and the significance of their awareness by the pianist-performer in the practice of working at a musical piece are highlighted. The “performance chronotope” is one of the parameters involved in the field of contemporary music-performance interpretation (Nikolaievska, 2020: 144). This publication is related to our previous work, where space-time characteristics of claviersonatas by D. Scarlatti, C. Ph. E. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, and M. Clementi were revealed from the viewpoint of a piano performer (Tarabanov, 2021).

Some parameters of the performance chronotope that have been outlined before – interaction and mutual balance of statics and dynamics, organizing function of performance time in sound musical form, metrorhythmic performance inertia, continuity of space-time and performance prediction (anticipation) – are supplemented by others, such as performance understanding of the form through working at details, and psychological space-time of the performer (as one of the

components of the performance chronotope of the work). This is attributable to new interpretative tasks of the pianist in Beethoven's and Schubert's Sonatas under consideration. These works have not yet been the subject of analysis from the standpoint of performance chronotope characteristics, which, along with the use of an experimental research method (with the involvement of the author's experience in concert performance of the considered works¹⁰), determined **the scientific novelty** of the presented study.

The results of the study are supposed to be helpful for piano performers in their learning of these works and similar ones. It is especially relevant, because the greatest composer of piano sonatas, Ludwig van Beethoven, is in the spotlight all the time. His so-named "Moonlight" Sonata (op. 27 No. 2) continues to attract new generations of listeners, performers, and researchers (Rosen, 2002; Waltz, 2007; Gordon, 2017, and others). Beethoven's direct successor, Franz P. Schubert created no less fascinating works in the genre of piano sonata. Among them is the Sonata D. 958 in C minor, where Beethoven's influence is observed to a great extent. As in the case with concrete musical examples analyzed in the article, the piano performer can realize on practice their own interpretative searches connected with the use of time-space characteristics. In particular, a method of "expanding the performance chronotope" is recommended, which should significantly facilitate the mastering of complicated technical episodes.

Key words: piano sonata; Beethoven; Schubert; Classicism; Romanticism; musical chronotope; space-time; performance chronotope; metrorhythmic inertia; continuity; music form making, anticipation; performer's psychological space-time.

REFERENCES

- Brown, M. J. E. (2022). Franz Schubert. In *Encyclopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/biography/Franz-Schubert> [in English].
- Budden, J. M., & Knapp, R. L. (2022, March 22). Ludwig van Beethoven. In *Encyclopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven> [in English].

¹⁰ The examined sonatas are rendered by the author in the online concert (<https://www.youtube.com/watch?v=JpCMj0qYjJ8&t=176s>)

- Chernyavska, M. S. (2002). The era of Romanticism in piano music (to the problem of the diversity of piano styles of the 19th century). *Theoretical issues of culture, education and upbringing*, 20, 186–191 [in Ukrainian]
- Chernyavska, M. S. (2015). *Pianism of the Beethoven era. Formation of a piano texture*. (Study guide). Kharkiv [in Ukrainian]
- Fisk, Ch. (2000). Schubert Recollects Himself: The Piano Sonata in C Minor, D. 958. *The Musical Quarterly*, 84 (4), 635–654, DOI:10.1093/mq/84.4.635 [in English].
- Gordon, St. (2017). *Beethoven's 32 Piano Sonatas. A Handbook for Performers*. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Guez, J. (2018). The “Mono-Operational” Recapitulation in Movements by Beethoven and Schubert. *Music Theory Spectrum*, 40 (2), 227–247. DOI:10.1093/mts/mty018 [in English].
- Homeniuk, S. H. (2006). *Musical chronotope: subject and phenomenon. Typology of forms of space-time organization in avantgarde music*. (Extended abstract of PhD thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Jacobson, B. (2017). Sonata. In *Encyclopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/art/sonata> [in English].
- Jones, T. (1999). *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas, op. 27 and op. 31*. Cambridge, UK: Cambridge University Press [in English].
- Marston, N. (2018). The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas. By Barry Cooper. *Music and Letters*, 99 (4), 678–681, <https://doi-org.eres.qnl.qa/10.1093/ml/gcy109> [in English].
- Martinkus, C. (2021, Sep. 29). Schubert's Large-Scale Sentences: Exploring the Function of Repetition in Schubert's First-Movement Sonata Forms. *Music Theory Online*, 27 (3), <https://www.mtosmt.org/ojs/index.php/mto/article/view/686> [in English].
- Miucci, L. (2019). Beethoven's pianoforte damper pedalling: a case of double notational style. *Early Music*, 47 (3), 371–392, <https://doi.org/10.1093/em/caz045> [in English].
- Moskalenko, V. H. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Nagel, W. (1903). *Beethoven and his Piano Sonatas*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Langensalza: H. Beyer & Söhne (Beyer & Mann) [in German].

- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries*. (Monograph). Kharkiv: Fact [in Ukrainian]
- Nohl, W., & Martens, F. H. (1928). Beethoven's and Schubert's Personal Relations. *The Musical Quarterly*, 14 (4), 553–562, <http://www.jstor.org/stable/738519> [in English].
- Romanticism (2021). (Revised and updated by Adam Augustyn). In *Encyclopedia Britannica* [online], <https://www.britannica.com/art/Romanticism> [in English].
- Rosen, Ch. (1998). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company [in English].
- Rosen, Ch. (2002). *Beethoven's Piano Sonatas A Short Companion*. London: Yale University Press [in English].
- Schumann, R. (1854). Franz Schubert's C Major Symphony. In *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker [Collected Writings on Music and Musicians]*. (Vols. 1–4). Vol. III, pp. 195–203. Leipzig: Georg Wigand's Verlag, https://de.wikisource.org/wiki/Gesammelte_Schriften_über_Musik_und_Musiker/Die_C_Dur-Symphonie_von_Franz_Schubert [in German].
- Tarabanov, A. (2021). Performance and existential chronotope of clavier sonatas of the late Baroque and Classicism. *Problems of interaction of Arts, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 61, 50–75. DOI: 10.34064/khnum1-6103 [In Ukrainian]
- Thayer, A. Wh. (2013). *The Life of Ludwig van Beethoven*. (Vols. I–III). Vol. 1. H. E. Krehbiel (Translator). [The Project Gutenberg EBook]. Salt Lake City, UT: Project Gutenberg Literary Archive Foundation, <https://www.gutenberg.org/files/43591/43591-h/43591-h.htm> [in English].
- Tovey, D. F. (1931). *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas: complete analyses*. London: The Associated Board of The R.A.M and The R.C.M. <https://archive.org/details/companiontobeeth0000tove> [in English].
- Waltz, S. C. (2007). In Defense of Moonlight. *Beethoven Forum*, 14 (1), 1–43 [in English].

Стаття надійшла до редакції 17 лютого 2022 р.