

ФОРМУВАННЯ ДРАМАТУРГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ ОДНОЧАСТИННОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ

У статті досліджено особливості творів Ф. Шуберта і Ф. Шопена, які були біля витоків драматургії одночастинної фортеп'яної сонати. Розглянуто останні фортеп'яні сонати (c-moll D. 958; A-dur D. 959; B-dur D. 958), фантазію «Блукач» Ф. Шуберта та Баладу №4 f-moll, Баркаролу, Фантазію Ф. Шопена. На основі систематизації результатів дослідження, здійсненого із застосуванням методу функціонального аналізу В. Бобровського, охарактеризовано головні принципи композиційно-драматургічного руху у творах композиторів-романтиків.

Ключові слова: *одночастинна фортеп'яна соната, логічно-драматургічні функції, композиційно-драматургічні функції, експресивно-драматургічні функції, суміщення функцій, непрограмна соната.*

В. Г. СЕМЬКИН

ФОРМИРОВАНИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ОДНОЧАСТНОЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ-РОМАНТИКОВ

В статье исследованы особенности произведений Ф. Шуберта и Ф. Шопена, которые были у истоков драматургии одночастной фортепианной сонаты. Рассмотрены последние фортепианные сонаты (c-moll D. 958; A-dur D. 95; B-dur D. 958), фантазия «Скиталец» Ф. Шуберта и Баллада № 4 f-moll, Баркарола, Фантазия Ф. Шопена. На основе систематизации результатов исследования, проведенного с применением метода функционального анализа В. Бобровского, охарактеризованы основные принципы композиционно-драматургического движения в произведениях композиторов-романтиков.

Ключевые слова: *одночастная фортепианная соната, логично-драматургические функции, композиционно-драматургические функции, экспрессивно-драматургические функции, совмещение функций, непрограммная соната.*

V. G. SEMYKIN

FORMATION OF DRAMATURGICAL PRINCIPLES OF A ONE-PART PIANO SONATA IN THE CREATIVE WORKS OF COMPOSERS-ROMANTICISTS

In the sphere of piano sonata, beginning from the creative works of Beethoven, dramaturgical principles of one-part piano sonata were gradually maturing. In this article the peculiarities of F. Shubert and F. Chopin's works were examined which were at the sources of its dramaturgy. The last piano sonatas (c-moll D. 958; A-dur D. 95; B-dur D. 958, Shubert's Fantasia «Wanderer» and Ballade nr 4. f-moll, Barcarole, Chopin's Fantasia. On the basis of systematization of the results of investigation which was carried out with the method of functional analysis of V. Bobrovskiy, main principals of a compositional-dramaturgical movement in the works of romantic composers were characterized.

In pre-List romantic music keeping its cyclic form had already got to know certain changes: with saving exterior form its inner content and dramaturgy significantly changed. Specific character of romantic sonata is brightly shown up in F. Shubert's and F. Chopin's cycles, joined together in one dramaturgical line.

In F. Shubert's piano creative works a new type of sonata was being formed – lyrical genre with narrative type of description. It leads to the new types of development – to different ways of theme variation. In Shubert's triad of last piano sonatas we can mark mutual penetration of different drama-

turgical principles in the development of a musical composition, dramaturgy of antitheses, driving of some parts for independent episodes, folding of cyclic nonsonata composition to the one-part level (by example of Fantasia).

In Chopin's ballades we can watch a combination of logical compositional functions driving for separation of some parts into independent structure.

In the result of investigation of compositional-dramaturgical features of the works we can make a conclusion that in F. Schubert and F. Chopin's music different principles of forming and expressive means become apparent. And they will be inherent in future to F. Liszt's one-part piano sonata. Particularly, signs of one-part sonata dramaturgy in F. Schubert's creative activity became certain internal insulation of some parts of a form, growing of imaginative completeness of themes and its variation with the reconsideration of image content as the main method of development of the material, driving for combination in some parts of some dramaturgical functions forms.

From our short review of compositional-dramaturgical principles of a sonata cycle and a form of a sonata allegro in music of romantic composers one can make a conclusion that in F. Schubert and F. Chopin's music different principles of forming and expressive means are showing up. And later on we can find all this features in F. Liszt's sonata. In F. Chopin's sonatas dramaturgical principals are becoming apparent that led to the creation of one-part sonata form with cyclic features. With this concept we mark out a prevailing development of themes and an attacca method between parts of a cycle, tendency to isolation of some parts into independent constructions.

Besides the analysis of the musical form of the considered opuses certain specific points. Compositional dramatic features (independence of separate functional sections, the presence of the triad or multiple dramatics, combination of dramatic functions, effect of compositional principles of other forms) became initial in forming dramaturgy of one-part piano sonatas.

Observing of F. Schubert's piano sonata, sonatas, ballades, F. Chopin's Barcarole and Fantasia confirms an idea that F. Liszt's one-part sonata demonstrates hereditary connection with romantic music of the first part of XIX century.

Key words: *one-part piano sonata, logically-dramatic function, compositional-dramatic function, expressive-dramaturgical functions, combination of functions, nonprogramme sonata.*

Однією з яскравих метаморфоз традиційних жанрів, здійснених у романтичній музиці, стала поява у творчості Ференца Ліста одночастинних програмної симфонічної поеми та фортепіанної сонати, що стали яскравими репрезентантами романтичного художнього світогляду. Лістівські одночастинні композиції, що базуються на драматургічних принципах сонатного allegro, стали результатом не тільки його власних творчих експериментів, але й наслідком усього жанрового розвитку інструментальної музики у першій половині XIX ст. Так, у галузі фортепіанної сонати, починаючи з творчості Л. ван Бетховена, поступово визрівали драматургічні принципи одночастинної фортепіанної сонати. Дослідженню специфіки драматургії сонатного allegro, зокрема у творчості композиторів-романтиків, присвячено роботи Н. Горюхіної [3], Вл. Протопопова [7], Ю. Хохлова [9], М. Канчелі [4], Т. Русанової [8], Т. Аппалонової [1] та інших музикознавців, проте у жодній з них романтична сонатна форма не розглядається в аспекті формування у ній композиційно-драматургічних принципів одночастинної фортепіанної сонати. Усвідомлюючи масштабність заявленої проблеми, автор статті ставить за мету на основі систематизації результатів цілісного аналізу визначити такі специфічні особливості драматургії фортепіанних творів Ф. Шуберта і Ф. Шопена, що свідчать про формування драматургічних принципів одночастинної фортепіанної сонати, перші зразки якої представлено фантазією-сонатою «Після прочитання Данте» і Сонатою h-moll Ф. Ліста. Аналіз музичної драматургії фортепіанних сонат здійснено на основі функціональної теорії В. Бобровського [2].

Соната у долістівській романтичній музиці, зберігаючи свою циклічну будову, вже знала суттєвих змін: при збереженні зовнішньої форми її внутрішнє наповнення і драматургія значно видозмінились. У зв'язку з тим, що одночастинна соната побудована у формі розгорнутого сонатного allegro, охарактеризуємо особливості саме перших частин сонатного циклу.

Специфіка романтичних сонат яскраво проявляється у циклах Ф. Шуберта і Ф. Шопена, об'єднаних єдиною лінією драматургічного розвитку.

У фортепіанній творчості Ф. Шуберта, яка знаходилась на історичній межі класицизму і романтизму, жанр сонати посідає важливе місце. У результаті аналізу зразків фортепіанних сонат Ф. Шуберта, Г. Краукліс приходить до висновку про те, що в творчості композитора формується новий тип сонати – лірико-жанровий, який є вже надбанням музичного романтизму [6]. Його жанровим знаком стає новий тип розвитку – оповідальний, який призводить до нових принципів розвитку тематизму: на зміну типовому для сонатного мислення мотивному і секвенційному приходять різноманітні способи варіювання теми. У межах варіювання як принципу розвитку матеріалу з'являється прийом варіантності, який дозволяє на спільній інтонаційній основі створити різноманітні емоційні відтінки одного образу. Саме від Ф. Шуберта походить оповідальність як провідний принцип романтичного сонатного мислення, що проявляється практично в усіх фортепіанних сонатах цієї доби.

У тріаді останніх фортепіанних сонат Ф. Шуберта новаторські драматургічні риси музичного романтизму проявляються з особливою гостротою. Так, взаємопроникнення різних драматургічних принципів у розгортанні музичної композиції можна спостерігати у Сонаті *c-moll* (D. 958, 1828). Інтонаційний аналіз її тематизму засвідчує зв'язки з бетховенським принципом побудови тем, що вирізняється конфліктністю як важливою експресивно-драматургічною функцією. Подібні контрасти у зародковому вигляді стають попередниками внутрішніх контрастів лістівської головної партії одночастинної сонати.

Ускладнення внутрішньої побудови сонатного *allegro* та досить специфічне втілення оповідальності як способу викладення музичної думки можна спостерігати у Сонаті *A-dur* (D. 959, 1828), в якій експозиція чітко ділиться на два великі розділи – зону головної і сполучної партій та зону побічної і заключної партій, що стає свідченням суміщення драматургічних функцій. Це призводить і до ускладнення самої побудови партій, структура яких виходить за межі традиційного періоду. Суміщення драматургічних функцій полягає не лише в тому, що головна і сполучна партія поєднуються у єдиний розділ, але й у тому, що головна партія не сприймається завершеною, адже в її побудові послідовно змінюються власне експозиційний та серединний типи викладення музичної думки.

Водночас одразу заявляє про себе початок драматургічної тріади «теза–антитеза–синтез», де два начала (експозиційне і серединне) головної партії виступають тезою та антитезою. Окрім того, слід звернути увагу і на експресивно-драматургічні функції головної партії, якій притаманна прихована конфліктність: загальний світлий гімнічний, дещо маршовий, характер партії поєднується з елементами драматизму і лірики.

Функцію власне сполучної партії виконує побудова серединного типу викладення музичної думки, що розпочинається одразу після другої появи експозиційного викладу у головній партії. Завдяки такій двофазній побудові, чергуванню двох типів викладення, ствердження принципів двоелементної драматургії розділ головної і сполучної партій отримує риси завершеності і певної автономності.

Побічна партія також не вирізняється переважанням експозиційності, проте вона досить випукло демонструє експресивно-драматургічну антитезу до головної партії – галузь відвертої лірики, пов'язаної із пісенними принципами. Слід одразу відмітити ще одну характерну, проте приховану, рису побічної партії – її інтонаційний, ритмічний, фактурний зв'язок з елементами головної партії. Побічна партія, таким чином, контрастуючи з головною, має похідний від неї характер. У цьому можна віднайти спадкові зв'язки із сонатною драматургією Л. ван Бетховена і водночас ідею монотематизму одночастинних романтичних симфонічних поем Ф. Ліста.

І в побічній партії, як і в головній, спостерігаємо суміщення драматургічних функцій. Водночас у своєму розвитку побічна партія проходить усі необхідні фази (i-m-t), що надає їй рис завершеності та відокремленості як від зони головної партії, так і від розробки. Рис відокремленості надає побічній партії своєрідна тричастинність, в якій можна віднайти побудови, що виконують експозиційну, розвиваючу і репризну функції. Загалом вже на прикладі експозиції Сонати *A-dur* Ф. Шуберта можна констатувати, що у сонатні принципи розвитку

втручаються строфічність і розвиваючий тип розвитку як два протилежних композиційних принципи, що надає оповідальності в музиці рис плавного протікання, певної «фантазійності».

Прагнення до поєднання різних драматургічних принципів можна відчутти і в розробці. Тип викладення матеріалу більш спрямований у сторону експозиційності, а не розвитку, що дозволяє сприймати розробку специфічним епізодом, в якому відсутня чітка форма. Таким чином, якщо в експозиції риси експозиційності поєднувались з розробковістю, то у розробці – навпаки: риси розробковості прагне поглинути експозиційність.

Основою для висновків стосовно драматургічних принципів сонат Ф. Шуберта може послужити аналіз його великої сонати B-dur (D. 958, 1828), здійснений Н. Горюхіною. У результаті аналізу дослідниця виділяє три особливості романтичної сонатної форми: 1) певна внутрішня замкнутість та відокремленість окремих розділів форми (головної і побічної партій, «хвиль» розробки); 2) зростання образної завершеності тематизму; 3) варіювання з переосмисленням образного змісту як основний метод розвитку матеріалу [3, с. 107–108]. Усі вказані особливості драматургії романтичної сонати згодом будуть проявлятися в одночастинних сонатах Ф. Ліста.

Першу особливість романтичної сонатної форми слід прокоментувати окремо на прикладі проведення партій в експозиції Сонати B-dur, адже у цьому проявляються ще й інші особливості драматургії, які не відзначила Н. Горюхіна. Мова знову йде про суміщення протилежних драматургічних функцій. Жанрові основи головної партії спираються на пісенність, що й призвело до особливої її побудови – у найзагальніших рисах вона утворює тричастинну форму, в якій першою частиною виступає замкнутий період, серединою – варіативне проведення теми у Ges-dur, а динамічною репризою – третє проведення теми, яке розпочинається в основній тональності, але протягом розвитку приходиться до тональності побічної партії – fis-moll. Таким чином, тричастинна форма головної партії виявилася розімкнутою, а її динамічна реприза водночас виконує також і функції сполучної партії. Звідси стає очевидним, що вже у викладенні головної теми поєднуються експозиційні (*i*) та серединні, сполучні розробкові (*m*) рухом пронизана і побічна партія, яка одразу після проведення у fis-moll, у другому реченні переходить в A-dur, а далі проходить у h-moll. Такі її зрушення свідчать про суміщення загальних логічних функцій *i* та *m* і в межах побічної партії. Отже, вказані особливості, що стосуються певної внутрішньої замкнутості та відокремленості партій в окремі розділи, зростання образної завершеності тематизму та варіювання з переосмисленням образного змісту як основний метод розвитку матеріалу доповнюються принципом суміщення логічно-композиційних функцій в межах головної і побічної партій, що динамізує музичний розвиток. Така динамізація виявляється особливо важливою у контексті помірною (Moltomoderato) темпу сонатної форми.

У пошуках першоджерел, в яких дозрівали тенденції одночастинної фортепіанної сонати, неможливо обминути чотиричастинну фортепіанну фантазію Ф. Шуберта «Wandere» («Блукач»). Хоча й цей твір не представляє собою зразок саме сонатного циклу, проте спосіб його циклізації вважаємо наближеним до нього: чотири частини представляють собою різні образні сфери, поглиблені темповим контрастом, що демонструє усі композиційні ознаки циклічної форми. У фантазії гостро відчутно прагнення композитора до послідовного розгортання музичної подієвості, інтонаційного та образного об'єднання частин, що нагадує побудову сонатно-симфонічного циклу. Проте між частинами майже відсутні цезури, завдяки чому досягається відчуття форми єдиного розгортання.

На основі узагальнення значної кількості досліджень і власного аналізу музичної драматургії фантазії Ф. Шуберта, О. Щоголева виділяє риси новаторства, що проявляються у «формуванні (синтез циклічності, сонатності, варіаційності), драматургії (поява лейттеми – цитати з власної пісні, що є об'єднуючою ланкою)» [10, с. 11]. Дослідниця також наголошує на новому композиційному засобі, що полягає у «багаточастинності в одночастинності». Таке твердження обґрунтовує і М. Канчелі, зазначаючи, що «з усіх засобів об'єднання окремих частин циклу в одночастинну форму провідну роль відіграють закономірності сонатної форми, яка охоплює у сферу свого впливу музичний розвиток усієї Фантазії в цілому» [4, с. 77]. Перша частина Фантазії розгортається у вигляді експозиції сонатної форми, після якої не настає про-

довження. Закінченням першої частини стає своєрідне сполучення, що підводить до повільної частини. Друга повільна частина циклу сприймається як епізод замість розробки. Фінал же циклу можна сприймати і репризою грандіозної квазісонатної форми, адже в ньому з'являються тематичні побудови, що нагадують образи з першої частини Фантазії.

Таким чином, першоджерела одночастинної фортепіанної сонати, що містяться у творчості Шуберта, полягають у дії трьох принципів: 1) розгортання і відокремлення окремих партій у відносно самостійні епізоди; 2) тяжіння до суміщення в окремих розділах форми декількох драматургічних функцій та 3) згортання циклічної (проте несонатної) композиції до рівня одночастинності (на прикладі Фантазії).

Прагнення до індивідуалізації, наслідком чого стає модифікація традиційної форми фортепіанної сонати, стало яскравою ознакою музики Ф. Шопена. У творчості композитора можна віднайти шляхи створення одночастинної сонатної форми з рисами циклічності: наскрізний розвиток тематизму та прийом *attacca* між частинами циклу створює відчуття згортання циклу до розмірів розгорнутої одночастинності. Водночас і в сонатах Ф. Шопена помітна тенденція до відокремленості і самостійності окремих розділів у формі, притаманній одночастинній сонаті. В якості прикладу такого прагнення до відокремленості можна привести побічну партію у Другій сонаті *b-moll* Ф. Шопена, яка у контексті загального звучання «сприймається як замкнутий світ, який за характером музики і прийомами розвитку різко суперечить головній» [4, с. 53]. Слід також зауважити, що у згаданій сонаті лише побічна партія тяжіє до автономності, у той час як динамічна головна партія сприймається відкритою і незамкненою.

Автор статті погоджується з думкою Н. Горюхіної [3] і М. Канчелі [4] про те, що саме в творчості Ф. Шопена з'являються провідні принципи одночастинної фортепіанної сонати у творах, що не містять такого жанрового визначення. Зокрема, сюди відносимо балади, Фантазію, Баркаролу. Так, аналізуючи усі чотири балади Ф. Шопена, В. Конен стверджує про наявність у них так званої «модифікованої сонатності» – при відсутності власне сонатної форми в кожній композиції можна віднайти «родовий» зв'язок із сонатністю, що проявляється у таких ознаках: «глибокій внутрішній спаяності твору при наявності багатьох контрастних епізодів; в ясних контурах експозиції, розробки, репризи; в сонатних тональних співвідношеннях; у тематизму, близькому до сонатного (нерідко виявлені функції головної, сполучної, побічної тем)» [5, с. 502–503]. Загалом, об'єднуючи риси сонатності, рондоподібності, варіаційності і тричастинності, Ф. Шопен, на слухну думку В. Конен, створює такий новий тип баладної композиції, що передбачив появу форми майбутньої симфонічної поеми Ф. Ліста, майже одночасно з якою з'явилась і одночастинна фортепіанна соната.

Суміщення логічно-композиційних функцій, яке можна спостерігати практично у всіх баладах Шопена, темпові контрасти між розділами (балади №№ 1, 2), прагнення до відокремлення окремих розділів у самостійні побудови також стають тими особливостями, що підготували появу одночастинної сонати. Прикладом суміщення функцій, зокрема, проникнення функцій серединності в експозиційні розділи, може слугувати викладення основної теми Балади №4 *f-moll*, в якій вона після першого проведення одразу подається у своїх різноманітних варіантних перетвореннях, загалом оформлюючись у тричастинність. Водночас у розвитку головної партії, саме завдяки варіантним перетворенням, добре відчутна дія оповідальності як принципу розгортання музичної думки. Прагнення Ф. Шопена у цій баладі поєднати композиційні і драматургічні особливості сонатності, тричастинності і варіаційності, тобто тяжіння до синтезу форм, також стає передвісником синтезування в одночастинній фортепіанній сонаті.

Цікавими й обґрунтованими видаються нам міркування М. Канчелі відносно того, що у Четвертій баладі Ф. Шопена вже можна віднайти тенденцію до відтворення в межах одночастинного твору принципів циклічності. М. Канчелі [4] циклічність балади пояснює значною завершеністю образів, їхньою яскравою конкретністю, майже програмністю, у результаті чого у сюжетному розгортанні балади чітко виокремлюються певні етапи.

Риси складної тричастинності і сонатності, що отримали втілення у баладно-поемній формі висловлювання, яскраво проявляються і в Баркаролі та Фантазії Ф. Шопена. Якщо у

мелодії Баркароли містяться її пісенні жанрові ознаки, то Фантазія наближена до жанру романтичної балади. Яскравість образів, самостійність і відокремленість основних тем, що за своєю природою є баладними, складність композиції наближають Фантазію до майбутньої симфонічної поеми. У Фантазії також можна віднайти ознаки циклічності, адже її епізод у розробці можна сприймати повільною частиною циклу, враховуючи міру образного контрасту у ньому.

Н. Горюхіна у Фантазії, Баркаролі і баладах Ф. Шопена також вбачає ті ж самі тенденції, що і в романтичній симфонічній поемі: «з однієї сторони – прагнення наситити зміст програмним розгортанням образів та оповідальністю, з іншої – втілити у формі великий задум, філософську концепцію з грандіозною ідеєю, що облагороджує людство. Це призводить до монументальності композиції, до поєднання в ній ознак циклічності й одночастинності» [3, с. 122].

З нашого стислого огляду композиційно-драматургічних принципів сонатного циклу і форми сонатного *allegro* в музиці композиторів-романтиків, можна зробити висновок про те, що в музиці Ф. Шуберта і Ф. Шопена проявляються різноманітні принципи формотворення та виражальні засоби, які будуть притаманні майбутній одночастинній фортепіанній сонаті Ф. Ліста. Зокрема, ознаками романтичної сонатної форми у Ф. Шуберта, що проявлятимуться і в одночастинних сонатах Ф. Ліста, постають певна внутрішня замкнутість та відокремленість окремих розділів форми; зростання образної завершеності тематизму та варіювання з переосмисленням образного змісту як основний метод розвитку матеріалу; тяжіння до суміщення в окремих розділах форми декількох драматургічних функцій.

У сонатах Ф. Шопена проявляються драматургічні принципи, що призвели до створення одночастинної сонатної форми з рисами циклічності. Такими принципами ми виділяємо наскрізний розвиток тематизму та прийом *attacca* між частинами циклу (що створює відчуття згортання циклу до розмірів розгорнутої одночастинності) і тенденцію до відокремленості і самостійності окремих розділів у формі. Окремі риси драматургії одночастинної фортепіанної сонати можна віднайти у баладах Ф. Шопена, зокрема суміщення логічно-композиційних функцій та прагнення до відокремлення окремих розділів у самостійні побудови.

Фортепіанні композиції Ф. Шуберта і Ф. Шопена демонструють відповідно два шляхи формування одночастинної сонатної форми через виникнення відчуття циклічності завдяки внутрішньому розвитку сонатної форми (тобто через її укрупнення) і через прагнення окремих частин циклу до об'єднання в одночастинну форму на основі сонатних співвідношень (тобто через згортання циклу до розмірів одночастинності). Спостереження над фортепіанними сонатами Ф. Шуберта, сонатами, баладами, баркаролою і фантазією Ф. Шопена підтверджують думку про те, що одночастинні сонати Ф. Ліста демонструють спадкові зв'язки із музикою романтизму першої половини XIX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аппалонова Т. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: автореф. дисс. на соиск науч. степ. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Аппалонова Ирина Викторовна ; Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова. – Уфа, 2009.
2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – К. : Муз. Украина, 1973. – 310 с.
4. Канчели М. А. Крупная одночастная форма в музыке XIX века и на рубеже XX века / М. А. Канчели. – Тбилиси : Ганатлеба, 1969. – 205 с.
5. Конен В. История зарубежной музыки / В. Конен. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века / [изд. пятое]. – 534 с.
6. Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие / [под общ. ред. Т. Э. Цытович]. – М. : Музыка, 1975. – Кн. 1. – 511 с.

7. Протопопов Вл. В. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-й половины XIX века / Вл. В. Протопопов – М.: Музыка, 2002. – 134 с.
8. Русанова Т. М. Последние фортепианные сонаты Франца Шуберта: Проблемы композиции и исполнительской интерпретации : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Русанова Тамара Марковна ; Российская академия музыки имени Гнесиных. – Москва, 2003. – 188 с.
9. Хохлов Ю. Н. Фортепианные сонаты Франца Шуберта / Ю. Н. Хохлов. – М. : Эдиториал УРСС, 2010. – 528 с.
10. Щоголева О. В. Романтична інструментальна фантазія у творчості Ф. Шуберта та Р. Шумана: шляхи становлення жанру : автор. дис... на здобуття наук. ступ. канд.. мистецтвознавства : 17.00.03 / Щоголева Олена Володимирівна ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2011. – 18 с.

УДК 7.071.2:786.2

А. С. КИЛИБАРДА

ТВОРИ Ф. ШОПЕНА В РАКУРСІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПОТРЕБ СУЧАСНОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА

*У статті досліджено категорію традиції в контексті сучасного виконавства та її роль у формуванні виконавських версій на прикладах творів Ф. Шопена. Розглянуто взаємодію традиційного з актуальними тенденціями в процесі репродукування музичного твору і формування виконавських версій. Охарактеризовані причини появи певних стереотипів виконання та визначено основні проблеми сучасної інтерпретації романтичного фортепіанного репертуару. **Ключові слова:** традиція, інтерпретація, стереотип, виконавські версії, виконавський стиль, трактування твору.*

А. С. КИЛИБАРДА

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ф. ШОПЕНА В РАКУРСЕ ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ СОВРЕМЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

*В статье исследована категория традиции в контексте современного исполнительства и её роль в формировании исполнительских версий на примерах произведений Ф. Шопена. Рассмотрено взаимодействие традиционного с актуальными тенденциями в процессе репродуцирования музыкального произведения и формирования исполнительских версий. Охарактеризованы причины появления определённых стереотипов исполнения и обозначены основные проблемы современной интерпретации романтического фортепианного репертуара. **Ключевые слова:** интерпретация, традиция, стереотип, исполнительские версии, исполнительский стиль, трактовка произведения.*

A. S. KILIBARDA

F. CHOPIN'S WORKS FROM THE PERSPECTIVE OF INTERPRETIVE NEEDS OF MODERN PIANO PERFORMANCE

In this article we are analysing category of tradition in the context of contemporary music performance and its role in shaping performance versions of music pieces by F. Chopin. We are considering problems of mutual interaction between traditional interpretation and actual tendencies in piano performances and in process of interpretative reproduction music by F. Chopin. We are