

Сюй Десінь Xu Dexin

Аспірант, Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського

Postgraduate student, Tchaikovsky National Music Academy
of Ukraine

e-mail: borys06081967@gmail.com | orcid.org/0009-0004-0457-0550

Особливості виконавських принципів і прийомів Артура Шнабеля у фортепіанних сонатах Людвіга ван Бетховена

The Principles and Techniques of Artur Schnabel's Performance of the Piano Sonatas by Ludwig van Beethoven

Анотація. Фортепіанні сонати Людвіга Ван Бетховена (1770–1827) представляють найвищі здобутки віденських класиків у просторі сучасного фортепіанного виконавства. Складність сценічного прочитання та їхня глибина потребують вивчення композиторського тексту з опорою на виконавську специфіку. Дослідження особливостей фортепіанної сонатної творчості Л. ван Бетховена на прикладі виконавських версій А. Шнабеля, одного з найвидатніших піаністів ХХ століття, збагачує сучасні уявлення про стилістику фортепіанної творчості Бетховена. Серед завдань статті — охарактеризувати жанрово-стилістичні особливості сонатної творчості Л. ван Бетховена, дослідити виконавські особливості сонатної творчості німецького композитора на прикладі інтерпретації А. Шнабеля.

Інтерпретаціям А. Шнабеля сонат Л. ван Бетховена не притаманний раціоналістичний підхід. Його гра має романтичні ознаки за силою і глибиною відчуттів, проте класична за співмірністю виражальних засобів. Його виконання вражає своєю філософсько-епічною спрямованістю. У музичному часопросторі композиції для нього особливо важливим є індивідуальний підхід до інтонування речитативів, прочитання каденцій, специфіки синкопування, тих стилістичних компонентів гри, які формують індивідуальне авторське прочитання музики композитора. А. Шнабель будує концепції Бетховена на основі цілісності, відштовхуючись від епічних характеристик його творчості.

Ключові слова: сонатний цикл, стилістика клавірної гри, фортепіанне виконавство Артура Шнабеля, 32 сонати для фортепіано Л. ван Бетховена, авторська концепція, музична інтерпретація.

Постановка проблеми. Фортепіанні сонати Людвіга ван Бетховена (1770–1827) є одним зі зразків найвищих здобутків віденських класиків у просторі сучасного фортепіанного виконавства. На їхню появу, образний зміст і музичну мову вплинули як життєві обставини творця, так і опуси, створені композитором паралельно з цією жанровою групою. Складність сценічного прочитання та їхня глибина потребують вивчення композиторського тексту з опорою на виконавську специфіку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Написання статті зумовлене необхідністю вивчення та аналізування наукових праць, у яких висвітлено особливості життєвого та творчого шляху Л. ван Бетховена — П. Беккера [1], Р. Роллана [7]; збірка наукових статей «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Бетховен — terra incognita» [6];

досліджень про жанрово-стильові, формотворчі та стилістичні риси бетховенської фортепіанної музики — Н. Горюхіна [2], А. В. Магх [13]; праць з теорії та практики фортепіанного виконавства з проблем сценічного втілення фортепіанного доробку видатного німецького композитора — Н. Кашкадамова [3], В. Москаленко [5], С. Розен [14]; досліджень про специфіку виконавської майстерності А. Шнабеля — К. А. Arrau [9], Glock W [12], Saerchinger C. [15]; та праць самого А. Шнабеля [16–18].

Мета статті: розкрити особливості сценічного прочитання фортепіанних сонат Л. ван Бетховена на прикладі виконавської творчості А. Шнабеля.

Завдання статті: охарактеризувати жанрово-стилістичні особливості сонатної творчості Л. ван Бетховена і виконавські особливості сонатної творчості німецького композитора на прикладі інтерпретації А. Шнабеля.

Виклад основного матеріалу. Для світового фортепіанного виконавства спадщина Л. ван Бетховена — виняткове явище, у програмах кожного концертуючого піаніста є історичні програми з творів уславленого німецького композитора. Незважаючи на те, що майже усе XIX століття було позначене впливами спадщини Бетховена, фортепіанна музика композитора так і не отримала розлогого виконавського втілення, свого довершеного стилістичного та акустично-звукового образу. На зламі XIX–XX століть склався доволі контрастний підхід до інтерпретації сонатної спадщини Бетховена: його грали або патетико-драматично, або академічно вихолощено. Пов'язано це було насамперед не лише з концертною діяльністю, смаками тодішньої публіки, а й з педагогічними настановами тієї епохи.

XX століття кардинально змінює ці уявлення. З цього приводу А. Корто емоційно зазначав, що «Бетховена не можна грати просто, його потрібно щоразу заново відкривати» [10, с. 44]. Саме під таким гаслом формувалася фортепіанна бетховеніана упродовж століття, щоразу відкриваючи нові можливості у прочитанні віденської спадщини. Показовим у цьому річизі є звернення до фортепіанної музики Бетховена видатного австрійського піаніста А. Шнабеля, який вважав цей доробок «благодатним для найсміливіших втілень у сценічній практиці» [18, с. 12]. Сонатні цикли Л. ван Бетховена не обминули у своїй творчості жоден з видатних піаністів нової доби, а багато хто охопив його творчість повно й ґрунтовно. Про це свідчать звукозаписи 32 сонат у XX столітті, здійснені А. Шнабелем, В. Бакгаузом, В. Кемпфом, К. Аррау, П. Бадура-Шкодою, М. Грінбергом, В. Гізекінгом, Е. Гігельсом, С. Ріхтером, А. Бренделем та іншими видатними виконавцями.

Відомо, що Л. ван Бетховен активно вдосконалював акустичні можливості інструмента. У пошуках свого авторського тембро-фонічного звучання роялю композитор активно зісталяв далекі регістри, щедро використовував масивну акордику, багатопланову фактуру, темброво-інструментальні прийоми, експериментував з педаалю. Бетховенська виражальність кардинально ламає тогочасні уставлені уявлення про фортепіанну гру. Вже у першій сонаті композитора простежується протиставлення рис камерності XVIII століття авторським уявленням про оркестровість звукового простору клавіру. Діапазон звучання інструмента для композитора був занадто тісним, і саме принцип розширення виражальних меж рояля є мірилом, що відповідає його творчим уявленням про фортепіано як сольний інструмент.

Потрібно додати, що майже всі риси авторського вислову, які згодом будуть характерні для симфоній, композитор спочатку кристалізував у процесі написання фортепіанних сонат. Наприклад, друга частина Сонати № 12 та друга частина Симфонії № 3 — траурний марш, у Сонаті № 23 та у Симфонії № 5 він використовує принцип стирання кордонів між частинами. Деякі сонати

немовби передбачають появу нових жанрів — I частина Сонати № 14 споріднена з жанром ноктюрну, а II частина Сонати № 25 — побудовані на жанрі «пісні без слів».

Іншою знаковою особливістю бетховенівської стилістики є динаміка, її контрастність. Типовими рисами індивідуальної стилістики вислову стали для композитора динамічні прийоми викладу фактури — розширення динамічних меж, різнобічне акцентування, поступальне *crescendo*, яке в кульмінації приводить до появи раптового *piano* та ін. схожих моментів. Композитор широко застосовує нові технічні вдосконалення конструкції сучасного йому *hammerklavier*, спрямовані на збагачення динамічного діапазону звучання. Так, в автографах фортепіанних сонат композитор деталізовано окреслює зміни сили звучання інструменту, достатньо ретельно позначає також спади й посилення напруження, обумовлені мелодичним або гармонічним розвитком музичної тканини.

Виняткового значення надавав Л. ван Бетховен акцентуванню. На цей компонент стилістики гри звертали увагу багато його сучасників, відзначаючи три особливості необхідні для вдалого виконання його творів — вільне положення рук і корпусу, проінтонована на *legato* фактора та увага до акцентування. Як виконавець, «Бетховен використовував ці прийоми частіше, ніж інші піаністи» [13, с. 32].

Одним із важливих елементів його виконавської стилістики є акцентування затримань, особливо малих секунд у наспівних мелодичних епізодах. Завдяки цьому гра набувала характерних бетховенівських рис, відмінних від усталених прийомів тогочасної клавірної гри. В автографах композитора акцентуються такі типи «нестійкості»: мелодичні (хроматизми), гармонічні (дисонанси) та ритмічні (слабкі долі, синкопи). Для бетховенівських сонат акцентування дисонансів і хроматизмів — це спосіб посилення емоційної напруженості, де саме акцентування слабких долей спрямоване на розкриття своєрідності дії, специфіки танцювального руху та інших характерних виражальних компонентів.

Велику увагу Бетховен приділяв артикуляції, ретельно нотуючи її у тексті. Авторські вказівки артикуляції дають можливість виконавцю скласти ясне уявлення про композиторський задум з його чіткою реалізацією у процесі інтерпретації твору. Артикуляційна виконавська технологія у Бетховена позначена певною свободою вибору, проте лише в межах однієї шкали артикуляції. До того ж композитор власноруч позначає у тексті ті випадки, коли хоче урізноманітнити артикулювання фрази. У комплексі бетховенських виражальних засобів артикуляція як стилістичний прийом є різною за наповненням та роллю у музичному полотні, проте чи не найважливішою, бо саме вона об'єктивує уявлення про звучання фортепіанного Бетховена.

Відповідно до змін, що відбулися в трактуванні музики Л. ван Бетховена упродовж XX століття,

простежується розвиток самого фортепіанного виконавства. На початку ХХ століття характерно було виконувати бетховенські сонати пристрасно, у романтичному ключі. Цю позицію втілював на сцені Ежен д'Альбер, учень і послідовник Ф. Ліста. Натомість Ф. Бузоні та С. Рахманінов створювали яскраво-образні сецесійні інтерпретації бетховенських сонат.

У 1930–1940-х роках в європейському виконавстві переважали академічні тенденції з характерною для них суворою темпоритмічною стабільністю, ясністю інтонування фактури й фраз. Прикладом такого трактування є творчість австрійського піаніста А. Шнабеля. В інтерпретаціях бетховенівських фортепіанних сонат піаністові вдалося віднайти, передати та загострити саме ті стилістичні компоненти музики композитора, в яких він сміливо передбачив парадокси піанізму майбутнього. Насамперед це твердження стосується масштабу його опусів, коли «думки Бетховена розростаються далеко за межі фортепіанної виражальності. Із дзвоном рвуться струни, і видається, ніби під руками демонічного віртуоза рушиться інструмент, який здатен дати лише віддалений натяк на те, чого добивається від нього творча воля артиста» [1, с. 46].

У надрах австрійської піаністичної школи завжди зберігалось живе відчуття традицій ХVIII століття, що у ХХ столітті сповна відобразилося у виконавському в мистецтві талановитих особистостей, таких як А. Шнабель (в першій половині століття), П. Бадура-Шкода та А. Брендель (у другій половині). Потрібно додати, що Артур Шнабель був не лише видатним австрійцем інтерпретатором бетховенівської фортепіанної спадщини, а й прямим спадкоємцем бетховенівської педагогічної традиції.

В інтерпретації А. Шнабелем циклу з 32 сонат Бетховена простежуються особливі риси у зверненні до спадщини німецького композитора — глибоко індивідуальне інтонування, схвильованість у драматичних епізодах та глибока авторська інтимність у ліричних частинах. Причому піаніст трактував фортепіанну спадщину Л. ван Бетховена завжди різнопланово — Соната № 32, ор. 111 вражає в його інтерпретації широтою задуму, драматизмом в першій частині та тонким відчуттям інтонаційної природи звуковедення в другій, а, скажімо, Соната № 31, ор. 110 інтерпретується піаністом з тонким ліричним чуттям, увагою до інтонаційної пісенності. Серед його виконавських засобів і прийомів гри бетховенських сонат домінують увага до контрастів, організуюча дія рівномірного акцентного ритму і симфонічна повнота фортепіанного звучання. Слід визнати, що у створенні трактування такого типу А. Шнабель досяг вражаючих результатів, що чітко простежується у реакції бетховенських сонат, здійсненої цим видатним майстром.

Звернення А. Шнабеля до редагування як особливо-го способу розуміння творчості Бетховена вкладаються

у цілісну систему, адже значна кількість коментарів, міркувань у його редакції свідчать про системне уявлення про задум композитора. Піаніст через досконале вивчення мовних та ритмічних формул Бетховена намагався знайти ключ до пізнання природи його стилю та допустимих меж у виконавському процесі.

Вивчення редакції 32 сонат Л. ван Бетховена А. Шнабеля повертає нас до постановки важливого питання про свободу інтерпретації та про межі цієї свободи. Виконавські вказівки композитора, незалежно від їхньої деталізації, завжди варіативні і тому можуть прочитуватися по-різному у виконавській практиці. А. Шнабель високо цінував індивідуальний підхід у прочитанні музики, вважаючи, що мистецтво інтерпретації вимагає від виконавця не лише уяви, а й сміливості. Виконавська творчість та редагування в комплексі створили для А. Шнабеля відчуття внутрішньої незалежності та свободи втілення задуму. По суті, завдяки досконалому вивченню композиторського тексту 32 сонат він створив свій авторський концепт прочитання бетховенівського задуму.

Показовим є втілення бетховенських жанрово-стилістичних компонентів А. Шнабелем у Сонаті № 7 D-dur, ор. 10 № 3. Піаніст виконує цей цикл надзвичайно щиро, з певною імпульсивністю у втіленні яскраво-контрастні образів-станів. У першій частині *Presto* переважає піднесений настрій. Його створює вже перше чотиритактове проведення головної партії, що звучить не лише артикуляційно легко та швидко, а й, всупереч позначенням автора, з відчутним *crescendo* та *accelerando*, що спрямовані до кінцевого наголосу-акценту. Цей векторний рух вперед дає про себе знати й у кожному наступному реченні головної партії, а також в усіх тих розділах частини, де домінує швидкий рух. Виразно контрастує до цього настрою побічна партія. Світла за характером і наспівна за голосоведенням, насажена ранньокласичними рисами у своєму становленні, вона відрізняється від іншого матеріалу передовсім більш спокійним і врівноваженим характером руху. Контрастна лірика побічної партії у грі А. Шнабеля тонко відтіняє загальну схвильованість першої частини, її життєрадісну піднесеність. Темп першої частини стійкий, сталою пульсацією пронизує головну й побічну партії, розробку та репризу. Виконанню А. Шнабеля властива велика пружність і ясність штриха, гострі й легкі мобілізуючі метричні акценти, чіткі динамічні співставлення — інструментальна зорієнтованість піаніста у трактуванні фортепіанної фактури.

Протилежна за образно-значеннєвим насаженням до першої друга частина сонати — *Largo e mesto*, сповнена в інтерпретації А. Шнабеля невимовного внутрішнього смутку. Це своєрідний трагічний монолог. Ритм скорботної ходи особливо відчутний вже від початку частини. А. Шнабель опукло показує логіку мелодики, яка планомірно й спрямовано розгортається

до кульмінації. У коді помітне деяке прискорення — усі її вісім фігураційних тактів сприймаються як одне ціле. І лише в заключній кодетті з'являється інтонація філософського роздуму.

Важливою характеристикою задуму А. Шнабеля є характер руху. Піаніст обирає надзвичайно повільний темп, через що вимова окремих вісімок мелодії стає скандованою і часто переривається драматичними зупинками. Ця мовно-речитативна виразність унеможливає будь-яку розміреність руху, перериває його експресивними відтяжками, надає ледь помітної активності у розгортанні музичної тканини, підкреслюючи при цьому важливі для змісту звуку й мотиви. У трактуванні А. Шнабеля *Largo e mesto*, без сумніву, є головним розділом сонатного циклу. Ця драматургічна особливість прочитання глибоко вкарбовується в уяву слухача та справляє значний вплив на сприйняття інших частин та циклу загалом.

Третя частина *Allegro* написана в жанрі менуету. У контексті розгортання класичного сонатного циклу вона закономірно має привнести у загальну драматургічну канву твору образи просвітлення, проте сам настрої лишається стриманим, без відкритих екстравертних характеристик дії. Характер її інтерпретації А. Шнабелем можна визначити як *consolation* — втіха після горя. Рух розмірений, манера інтонування швидше наспівна, аніж танцювальна. Проте вже в *Trio* загострення виконавцем метричних акцентів спрямоване на створення іронічного характеру звучання.

Фінал *Rondo, Allegro* відроджує у своїх епізодах чітку, веселу і ясну моторику впевненого швидкого руху. Артистичне володіння А. Шнабелем динамічно-виразними характеристиками гри дозволяє піаністові надзвичайно переконливо втілити переходи від розмовних, до запитальних та розповідних реплік рефрену, його рвучких та грайливих епізодів.

Загалом *Соната D-dur* звучить наскрізно цілісно, де в основу єдності частин покладено активний бетховенівський тонус, його мужній і рішучий характер. Основним чинником об'єднання частин сонати у єдиний організм інтерпретації є організуючий ритм. Розмірений рух ходи, що нівелює будь-яку примхливість чи емоційну невірноваженість, стає об'єднавчим елементом всіх частин сонати.

Значимо, що спорідненість виконавського мистецтва А. Шнабеля і бетховенівського композиторського задуму 32 сонат одразу привертає увагу. Близькими за духом є ці два художні світи: енергія, пружність інтонаційного жесту піаніста неначе споводовані напористою динамікою становлення бетховенівських тем. Опрацювання матеріалу «крупними штрихами», виважена простота виразальних засобів, ораторська спрямованість вислову — органічні властивості музичного мислення і видатного німецького композитора, і виконавського мистецтва австрійського піаніста.

Висновки. Загалом інтерпретаціям А. Шнабеля сонат Л. ван Бетховена не притаманний раціоналістичний підхід. Його гра має романтичні ознаки за силою і глибиною відчуттів, проте класична за співмірністю виразальних засобів. Її властиві легкість, а не легковажність, а також природна, витончена віртуозність, підпорядкована артистичній свободі майстра. У його бетховенських концептах реалізована ідея театралізації. Поряд з активним неначе «прометеївським началом», що яскраво відчутно в експонуванні тем, і супроводжує кожне нове тематичне проведення, у грі А. Шнабеля не менш опукло простежується характерне, глибоко образне мислення піаніста. Цим майстер своєрідно підкреслює природу вихідного матеріалу, а весь цикл ніби розподілився відповідно до структури хореографічного дійства.

Значимо, що образний лад інтерпретації А. Шнабелем 32 сонат Бетховена досить різноманітний. Передовсім, домінують загострені героїко-драматичні виконавські концепти сонат № 1, 5, 8, 14, 23, 17, 32. 2. Також присутні моменти лірико-філософських роздумів — I частина Сонати № 14, II частина Сонати № 8, II частина Сонати № 23. До того ж, просвітлена обривність простежується у сонатах № 3, 21, 15.

А. Шнабель вперше виконав 32 сонати Бетховена у зрілому періоді виконавської творчості. Згідно з задумом піаніста, послідовність розташування сонат у виконавських програмах ознаменовує етапи духовного і творчого становлення самого майстра фортепіанної гри, для якого зміст кожної із сонат прояснюється лише у світлі цілісного рішення усього історичного циклу.

Інтерпретації А. Шнабеля вражають своєю філософсько-епічною спрямованістю. Піаніст виконує бетховенівську музику виважено, концепційно осмислено. Саме тому у музичному часопросторі композиції для нього особливо важливим є індивідуальний підхід до інтонування речитативів, прочитання каденцій, специфіки синкопування, тих стилістичних компонентів гри, які формують індивідуальне авторське прочитання бетховенівської музики. Музичний розвиток може відбуватися по-різному, проте він завжди ідеально точно реалізований у просторово-часовому континуумі драматургічного розвитку. А. Шнабель будує бетховенівські концепти на основі цілісності, відштовхуючись від епічних характеристик творчості композитора.

Фортепіанна інтерпретація А. Шнабеля сонатної творчості Л. ван Бетховена справила значний вплив на подальший розвиток сучасного фортепіанного виконавства. Бетховен відкрив нові шляхи розвитку сонатно-симфонічного циклу, проте саме А. Шнабель у першій половині ХХ століття як представник віденської фортепіанної школи, парадоксально поєднав легкість, витонченість віденського піанізму і характерну для Бетховена монументальність та драматичність звучання інструмента.

Література

1. Беккер П. Бетховен. Фортепианные произведения. Москва: Издание «Бетховенской студии» Д. С. Шор, 1913. 107 с.
2. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Київ: Музична Україна, 1973. 308 с.
3. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2017. 616 с.
4. Київська фортепіанна школа. Імена та часи: колективна монографія / автори-упоряд. Т. О. Рощина та О. В. Ринденко. Київ: Нац. Муз. Акад. України імені П. І. Чайковського, 2013. 631 с.
5. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев: ЕП Музінформ, 1994. 157 с.
6. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург; Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: ТОВ «С. А. М.», 2015. Вип. 45. Бетховен — terra incognita. 244 с.
7. Роллан Р. Жизнь Бетховена. Москва: Музгиз, 1937. 135 с.
8. Чеботаренко О. Специфика музыкального мышления в контексте пианистической деятельности // Музичне мистецтво і культура. 2018. № 26. С. 30–41. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-26-30-41>.
9. Arrau K. A. Schnabel // *Musical America*. 1957. November.
10. Cortot A. *Rational Principles of Piano Technique: Piano Technique*. Portland: Hal Leonard Corporation, 1986. 104 p.
11. Fletcher S. *Artur Schnabel and Piano Technik* // *Clavier*. 1972. Vol. XI(7).
12. Glock W. Arthur Schnabel // *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (Vol. 16). London; New York: Macmillan, 1980.
13. Marx A. B. *Musical form in the age of Beethoven: Selected writings on theory and method*. Cambridge, U. K.: Cambridge University Press, 1997. 197 p.
14. Rosen C. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. Yale University Press, 2020. 272 p.
15. Saerchinger C. *Artur Schnabel. A Biographie*. London: Cassel & Company LTD, 1957. 354 p.
16. Schnabel A. *Music and the Line of Most Resistance*. Princeton: Univ. Press, 1942. 90 p.
17. Schnabel A. *My life and music*. New York: Dover Publications; Gerrards Cross, Eng.: C. Smythe, 1988. 248 p.
18. Schnabel A. *Reflections on Music*. Manchester: Manchester Univ. Press, 1933. 31 p.

References

- Arrau, K. (1957). A. Schnabel. *Musical America*, November.
- Bekker, P. (1913). *Bethoven. Fortepiannyye proizvedeniya* [Beethoven. Pieces for piano]. Moscow: Izdanie "Bethovenskoj studii" D. S. Shor [in Russian].
- Chebotarenko, O. (2018). Spetsyfyka muzykalnoho myshleniya v kontekste pyanistycheskoj deiatelnosti. *Muzychnye mystetstvo i kultura*, 26, 30–41 [in Russian]. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-26-30-41>.
- Cortot, A. (1986). *Rational Principles of Piano Technique: Piano Technique*. Portland: Hal Leonard Corporation.
- Fletcher, S. (1972). Artur Schnabel and Piano Technik. *Clavier*, XI(7).
- Glock, W. (1980). Arthur Schnabel. In *The New Grove Dictionary of Music and musicians*, vol. 16. London; New York: Macmillan.
- Goryuhina, N. (1973). *Evolutsiya sonatnoy formy* [The evolution of sonata form]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Kashkadamova, N. (2017). *Fortepianno-vikonavske mystetstvo Ukrainy. Istorychni narysy* [The piano performing art of Ukraine. Historical outlines]. Lviv: KINPATRI LTD [in Ukrainian].
- Roshchyna, T. & Ryndenko O. (Eds.). (2013). *Kyivska fortepianna shkola. Imena ta chasy: kolektyvna monohrafiya* [Kyiv piano performing school. Figures and eras: A collective monograph]. Kyiv: Nats. Muz. Akad. Ukrainy im. P. Chaikovskoho [in Ukrainian].
- Marx, A. B. (1997). *Musical form in the age of Beethoven: Selected writings on theory and method*. Cambridge, U. K.: Cambridge University Press.
- Moskalenko, V. (1994). *Tvorcheskiy aspekt muzykalnoy interpretatsii (k probleme analiza)* [A creative aspect of musical interpretations (on the problem of analysis)]. Kyiv: EP "MuzInform" [in Russian].
- Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. st.* (2015). [The problems of interplay of art, pedagogy, and practice of education]. Vol. 45. *Bethoven — terra incognita*. Kharkiv: TOV "S. A. M." [in Ukrainian].
- Rolland, R. (1937). *Zhizn Bethovena* [Life of Beethoven]. Moscow: Muzgiz [in Russian].
- Rosen, C. (2020). *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. Yale University Press.
- Saerchinger, C. (1957). *Artur Schnabel A. Biographie*. London: Cassel & Company LTD.
- Schnabel, A. (1933). *Reflections on Music*. Manchester: Univ. Press.
- Schnabel, A. (1942). *Music and the Line of Most Resistance*. Princeton: Univ. Press.
- Schnabel, A. (1988). *My life and music*. New York: Dover Publications; Gerrards Cross, Eng.: C. Smythe.

Xu Dexin.

The Principles and Techniques of Artur Schnabel's Performance of the Piano Sonatas by Ludwig van Beethoven

Abstract. The piano sonatas by Ludwig van Beethoven (1770–1827) represent the highest achievement of the First Viennese School in modern piano performance. The complexity and depth of the stage interpretation requires the study of the composer's music based on its performance specifics. The study of the features of the piano sonata works by Beethoven on the example of performances by Artur Schnabel, one of the most prominent pianists of the twentieth century, will enrich modern knowledge about the style of Beethoven's piano works. The objectives of the paper are to characterize the genre and stylistic features of Beethoven's sonata works and to study the performing features of the German composer's sonatas in Schnabel's interpretation.

Rationalistic approach is not typical for Schnabel's interpretation of Beethoven's sonatas. On the contrary, his performance has romantic features in terms of strength and depth of feeling but is classical in terms of the proportionality of expressive means. His performance impresses with its philosophical orientation and epic spirit. What is especially important to him in the musical composition is an individual approach to the intonation of recitatives, cadences, syncopation, and those stylistic components of playing that form an original interpretation of Beethoven's music. Schnabel embodies Beethoven's concepts on the basis of integrity, starting from the epic characteristics of Beethoven's work.

Keywords: sonata cycle, style of piano performance, Artur Schnabel's piano performance, 32 piano sonatas by Beethoven, author's concepts, musical interpretation.

Стаття надійшла до редакції 9.09.2023