

УДК 7.071.2(450):[786.2:78.082.2]

О. Ю. Степанова, аспірант, Харківська державна академія культури,
м. Харків

НЕОБХІДНІСТЬ І СВОБОДА ЯК КАТЕГОРІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ М. КЛЕМЕНТІ ОР. 2

На межі ХХ–ХХІ ст. набуло актуальності адекватне розуміння старовинних нотних текстів. На прикладі аналізу сонат ор. 2 М. Клементі виявлено співвідношення категорій необхідності (заданість авторського нотного тексту) і свободи (допустимі виконавські «вольності»). М. Клементі не властиве фіксування авторських ремарок, які означають виконавський процес: їх відсутність компенсувалася дотриманням виконавських традицій. Компенсаторна функція виконавського «домислювання» має ґрунтуватися на «правилах розуміння» нотного тексту як єдності композиторських і виконавських завдань. Сучасний виконавець повинен уміти реконструювати спосіб прочитання нотного тексту М. Клементі.

Ключові слова: *необхідність і свобода виконавської інтерпретації, лондонський фортепіанний класицизм, фортепіанна соната, inventio.*

О. Ю. Степанова, аспирант, Харьковская государственная академия
культуры, г. Харьков

НЕОБХОДИМОСТЬ И СВОБОДА КАК КАТЕГОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ М. КЛЕМЕНТИ ОР. 2

На рубеже ХХ–ХХІ в. актуализируется задача адекватного понимания старинных нотных текстов. На примере анализа сонат ор. 2 М. Клементи установлено соотношение категорий необходимости (заданность авторского нотного текста) и свободы (допустимая степень исполнительских «вольностей»). М. Клементи не свойственно фиксирование авторских ремарок, прогнозирующих исполнительский процесс: их отсутствие компенсировалось соблюдением исполнительских традиций. Компенсаторная функция исполнительского «домысливания» должна основываться на «правилах понимания» нотного текста как единства композиторских и исполнительских задач. Современный исполнитель обязан уметь реконструировать способ прочтения нотного текста М. Клементи.

Ключевые слова: *необходимость и свобода исполнительской интерпретации, лондонский фортепианный классицизм, фортепианная соната, inventio.*

O. Yu. Stepanova, postgraduate student, Kharkiv State Academy
of Culture, Kharkiv

NECESSITY AND FREEDOM AS A CATEGORY OF PERFORMANCE INTERPRETATION OF M. CLEMENTI'S PIANO SONATA OP. 2

At the turn of the 20–21st centuries the task of an adequate understanding of ancient music texts is relevant. The analysis of M. Clementi's sonatas op. 2 has proved the nature of the correlation of the categories of necessity (the predestination of the copyright of the musical text) and freedom (the acceptable level of performance «freedoms»). M. Clementi does not have a recording of the author's remarks, which predict a performing process; their absence was compensated by the compliance

of the performing traditions. The compensatory function of performing «guessing» should be based on the «rules of understanding» of the musical text as the unity of composing and performing tasks. The modern performer must be able to reconstruct the way of reading M. Clementi's musical text.

Key words: *necessity and freedom of performer's interpretation, London piano classicism, piano sonata, inventio.*

Постановка проблеми. Історичний «розрив» між музичною культурою далекого минулого (наприклад, лондонською фортепіанною школою) і принципами виконавської майстерності, властивими мистецтву ХХ–ХХІ ст., актуалізує проблему розуміння, що є основою герменевтичного підходу. Баланс між категоріями необхідності та свободи — одне з основних питань філософії виконавського мистецтва. Якщо під категорією свободи слід розуміти той ступінь «виконавських вольностей», які може, згідно з ідеалами історико-художньої епохи, здійснити інтерпретатор, то під необхідністю пропонується розуміти ступінь заданості, визначений композитором твору.

У кожному епоху композиторську та виконавську школи характеризує зумовлений відповідною системою філософсько-естетичних категорій баланс виконавської свободи й необхідності. Виявлення параметрів «ступеня», сфери дії, характерних кожній із зазначених категорій, визначає своєрідність історичної епохи, композиторської та виконавської шкіл.

На межі ХХ–ХХІ ст. особливої актуальності набуло адекватне наукове й виконавське розуміння старовинних нотних текстів, що передбачає відродження та відтворення закладених у них змісту й технічних аспектів. Таке розуміння потребує долучення до тієї системи символів і значень, що була притаманна історико-художній епосі й набула відображення в її артефактах. Наукове та виконавське освоєння музичного твору минулого потребує від суб'єкта долучення до системи зумовлених історико-художньою атмосферою епохи ідей і уявлень, обґрунтування властивих досліджуваній художній цілісності закономірностей співвідношення цілого та її складових. Однією з найважливіших проблем сучасного музикознавства є визначення характерної музичному твору віддаленої в часі-просторі епохи співвідношення категорій необхідності й свободи. У галузі музичного мистецтва під необхідністю слід розуміти авторський нотний текст, під свободою — ступінь виконавських «вольностей», допустимий щодо того або іншого артефакту.

Відповідно до загальних теоретичних положень, необхідно обґрунтувати співвідношення категорій у зв'язку з художнім буттям фортепіанних сонат ор. 2 М. Клементі — творів, з якими пов'язані започаткування європейської історії фортепіанного мистецтва, формування єдності й різноманітності в межах композиторського та виконавського стилів. Специфіка наукового вирішення цього завдання полягає в тому, що фортепіанним партитурам сонат М. Клементі, які успадковують барочну традицію початку ХVІІІ ст., не властиве детальне фіксування композитором ремарок,

що стосуються прогнозування виконавського процесу. Якщо в контексті відповідної історико-виконавської епохи відсутність авторських ремарок компенсувалася й зумовлювалася дотриманням відповідних виконавських традицій, то на межі ХХ–ХХІ ст. подібна компенсаторна функція виконавського «домислювання» не має базуватися лише на інтуїтивності піаніста. Навпаки — вона повинна ґрунтуватися на певних «правилах розуміння» відповідного нотного тексту як того оригіналу, що становив зразок єдності композиторських та виконавських завдань і цілей.

Протягом новітньої історії піанізму баланс категорій необхідності як утілення системи композиторських ідеалів і свободи як ступеня припустимого втручання у відтворення нотного тексту значно змінився, порівняно з музичним мистецтвом, що існувало 200 років тому. Отже, сучасний виконавець з метою адекватного відтворення художньої цілісності, що виникла напередодні ХІХ ст., повинен реконструювати способи виконавського прочитання нотного тексту, передбачені як закономірні у фортепіанному мистецтві М. Клементі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У музикознавчому дискурсі одним з головних є завдання розуміння старовинних фортепіанних нотних текстів, а також визначення співвідношення категорій необхідності (авторського нотного тексту) і свободи (допустимих виконавських «вольностей») для точної передачі задуманого автором. Проблему виконавства старовинних фортепіанних текстів розглядали багато музикознавців, зокрема: А. Д. Алексєєв [1], А. Ніколаєв [3], Л. Плантінга [10], а також сучасні виконавці, такі як А. Бровнел [9]. Окремим аспектам виконавства та інтерпретації присвячені праці А. Р. Рубінштейна [8] й А. Б. Гольденвейзера [2].

Мета статті — визначити співвідношення категорій свободи й необхідності у фортепіанних сонатах ор. 2 М. Клементі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перші фортепіанні твори М. Клементі (1752–1832) — сонати ор. 2 (1773) — не мають сучасної виконавської редакції, що зумовлено усвідомленим прагненням зберегти властиву творам останньої третини ХVІІІ ст. автентичність. Водночас зазначена особливість функціонування сонат М. Клементі як Urtext покладає на сучасного виконавця особливу відповідальність, оскільки для правильного прочитання раних фортепіанних сонат М. Клементі виконавцеві-інтерпретаторові необхідно керуватися знаннями виконавської традиції класицизму ХVІІІ ст.

В епохи бароко й класицизму бути музикантами могли лише справжні таланти, котрі володіли високою технічною й належною підготовкою, універсально обдаровані професіонали — композитори, виконавці та педагоги в одній особі. Подібна єдність творчої індивідуальності пізніше розпалася на самостійні складові, що сприяло утворенню та розвиткові шкіл гри та написанню теоретичних праць, створених видатними музикантами. Серед них — М. Сен-Ламбер, «Les principes du clavecin» («Клавесинні принципи», 1702); Ф. Куперен, «L'art de toucher le clavecin» («Мистецтво гри на клавесині», 1716); Жан Філіп Рамо, «Methode pour la mechnique des doigts» («Метод

пальцевої механіки», 1724); Філіп Емануель Бах, «Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen» («Досвід про істинне мистецтво гри на клавирі», перша частина — 1753, друга — 1762) [3, с. 9]. На основі цих шкіл, принципів, підходів і методик надалі вдосконалювали свою майстерність багато музикантів, зокрема й М. Клементі. Немало теоретичних праць, присвячених опису правил гри на клавесині та клавирі, повинні компенсувати відсутність композиторських ремарок у нотному тексті: виконавець має грати той чи інший твір відповідно до прийнятих традицій, описаних у трактаті. Отже, в епоху просвітництва існувала єдність художнього й наукового типів мислення, яка згодом утратила свою значимість. Створений композитором трактат слугував своєрідним науковим коментарем до виконання написаного ним нотного тексту.

На взаємодію художньої та науково-методичної складових, притаманних музичному мисленню епохи просвітництва, слід зважати сучасному виконавцеві, котрий з метою досягнення адекватності відтворення нотного тексту має вивчити відповідний трактат, щоб відобразити відсутні у «фортепіанній партитурі» авторські ремарки.

Зважаючи на закономірності розвитку фортепіанного мистецтва, слід зазначити, що ранні сонати М. Клементі відіграли профітичну роль у його історії. Композиторові справді було характерне прогностичне мислення. Про це свідчить той факт, що під час написання сонат ор. 2 М. Клементі використав ті засоби виразності, які поширюються на композиторські та виконавські можливості нового для того часу інструмента — фортепіано (тембр, артикуляцію, фактуру, демпферну педаль), що стали основами фортепіанного мистецтва майбутнього. Виникнення фортепіано в останній третині XVIII ст. супроводжувалося усвідомленням необхідності *inventio* у сфері як композиторського, так і фортепіанного виконавського стилю. М. Клементі, реалізуючи свою функцію основоположника фортепіанного стилю, долає межі класицистичних виконавських традицій. Композитор не тільки і не стільки механічно комбінував відомі прийоми, скільки експериментував, що необхідно для розкриття потенційних перспектив нового інструмента, властивих його багатоплановості технічних і виражальних можливостей з метою розширення й поглиблення музично-образного змісту творів. М. Клементі в ранньому *opus*'і представив систему різноманітних афектів, виконавське відтворення яких поєднав з певними принципами артикуляції, створивши своєрідну енциклопедію фортепіанного стилю лондонського класицизму. У подальшому творчий шлях засновника лондонської фортепіанної школи сприяв взаємодії афектів у ранніх сонатах, диференціації пізніх зразків жанру у творчості композитора, де в кожному *opus*'і домінуватиме пріоритетний афект та доповнюючі його *emotion*.

Перспективні можливості для втілення нових принципів формоутворення через структурну організацію ілюструються у фортепіанних сонатах ор. 2 М. Клементі, у яких простежується розвиток традицій дофортепіанного класицистичного стилю. Згідно з В. Рожновським, «взаємодія принципів формоутворення, що спостерігається на ранніх фортепіанних сонатах ком-

позитора, відіграла неоціненну роль у становленні основ класичної сонатної форми» [1, с. 88].

Композитор намагався максимально наситити твори різноманітними технічними елементами, мелізмами, роз'яснення яким, через час, досягнувши зрілого творчого розвитку, він надає у своїй теоретичній праці «Methode pour le Piano-Forte» («Введення в мистецтво гри на фортепіано») 1801 р. Згідно зі змістом трактату, наявними в ньому технічними рекомендаціями, слід планувати виконавську драматургію сонат М. Клементі оп. 2. Для сучасного піаніста-виконавця трактат М. Клементі повинен відіграти роль наукового та практичного коментаря, відповідно до якого можна заповнити ті «лакуни» в оформленні нотного тексту, які зумовлюють можливу неоднозначність його трактування.

Відсутність авторської індивідуалізації сонатного циклу свідчить про те, що М. Клементі належним чином виконував на ранньому етапі творчого шляху певне художнє завдання, сутність якого полягала у виробленні певної універсальної моделі жанру фортепіанної сонати, що відповідає потребам і можливостям нового інструмента, запитам сучасності. Це намагався здійснити і його найближчий попередник Й. Гайдн, відточуючи в циклі «Лондонських симфоній» від опусу до опусу структуру і зміст класичного зразка жанру. М. Клементі прагне виробити ідеальну форму сонати, створити архетип жанру, продемонструвати можливості композиторської індивідуалізації в його інтерпретації.

Раннім фортепіанним сонатам М. Клементі № 2, 4, 6 (оп. 2) не властиві інтонаційні контрасти, однак кожній темі притаманний індивідуальний образно-смісловий «рисунок». Незважаючи на наявність внутрішніх контрастів у межах кожної із сонат, створених за єдиною структурною схемою, вони подібні за формоутворенням. М. Клементі виробляє основи єдиної форми — у ранніх сонатах як певної структурної константи, що базується на інтонаційній єдності. Клементіівським сонатам оп. 2 характерні такі загальні властивості:

1. Сонати написані в мажорних ладах, кількість знаків у яких не перевищує трьох (друга — C-dur; четверта — A-dur; шоста — B-dur). Відхилення в мінорні тональності надають творам ознак драматизму.

2. Сонати оп. 2 — двочастинні, що досягається скасуванням ліричних (других) частин щодо гайднівського сонатного прообразу. При цьому, якщо трактуванню форми перших частин властива подібність (вони зазвичай написані в сонатній формі), то формоутворення в других частинах характеризується різноманітністю. Так, у Другій і Четвертій сонатах другі частини написані у формі рондо, а в Шостій М. Клементі поширив двочастинну структуру й на другу частину.

Драматизм у ранніх фортепіанних сонатах М. Клементі проявляється, подібно до емоційного «спалаху», лише епізодично (у другій частині Другої сонати — у мінорному епізоді; у Четвертій та Шостій сонатах — в окремих розділах). У М. Клементі в других (фінальних) частинах фортепіанних сонат оп. 2 домінує рондальність, зумовлена реалізацією художнього завдання

формування загальної «кругової концепції», сутність якої полягає у ствердженні головної ідеї. Особливістю форми рондо у фінальних частинах ранніх фортепіанних сонатах глави лондонської композиторської школи є така ознака драматургії, як відсутність «резюмуючої фази, яка демонструє якісно новий результат розвитку всього вихідного матеріалу, — навіть за наявності певного тематичного контрасту в експозиційному розділі» [1, с. 88].

Відмітною властивістю трактування сонатного циклу в ранньому *opus*'і М. Клементі є не тільки відсутність «повільного центру», але й фіналу.

3. Сонати *op. 2* характеризуються швидкими темпами. Цей висновок ґрунтується на аналізові таблиці темпів (налічує 20 показників), розробленої М. Клементі в трактаті «Введення в мистецтво гри на фортепіано». Наприклад, у другій сонаті першої частини М. Клементі з першого такту дає октавну пульсацію восьмими в лівій руці — для заповнення фону (тональної підтримки) головної теми й стабілізації темпу *Presto*, зазначеного композитором. Цей рух необхідно виконувати *partamento* (ведучи єдину лінію), щоб надати фрагментові розбірливості (на тлі якого головна партія має звучати чітко та зрозуміло). Друга частина цієї сонати, за задумом композитора, не повинна лунати в повільнішому темпі, ніж перша частина. Четверта соната виконується в першій частині темпом *Allegro assai ma con espressione*, а в другій — *Spiritoso*. Фінальна соната *opus*'а (№ 6) — масштабна. Так, перша частина написана в темпі *Allegro di molto*, а друга — як підсумок усього придуманого — *Prestissimo*, найшвидший темп у таблиці.

4. Фортепіанні сонати *op. 2* вирізняє невелика кількість авторських ремарок. На відміну від сонат Л. Бетховена, котрий у тексті своїх творів точно позначав нотними знаками та відповідними авторськими ремарками художні наміри, у ранніх сонатах М. Клементі переважно не деталізовані динаміка, відсутні позначення педалізації та майже не трапляються елементи артикуляції (за винятком сонати № 6), таким чином, виконавцеві надається, здавалося б, свобода інтерпретації. Мінімальна кількість авторських ремарок, які відзначають динамічні відтінки, у нотному тексті сонат *op. 2* М. Клементі, свідчить: за наявності розвиненої системи виконавських традицій, що сформувалися в дофортепіанній епосі та скориговані з позицій нової звукової естетики, композиторові останньої третини XVIII ст. недоцільно відзначати в композиціях базові правила виконання тих або інших прийомів і нюансів. Відповідно до цієї закономірності, проблема співвідношення необхідності та свободи в останній третині XVIII ст. раніше була обумовлена тими канонами епохи класицизму, згідно з якими сформовано критерії художньої досконалості, що базуються на законах форми, вимоги гармонійного комбінування частин, обробки деталей. Це була епоха, у межах якої музичні твори та їх виконання повинні здійснюватись за певними відомими правилами.

З метою надання творіві більшої динаміки, у досліджуваних сонатах можна простежити, як М. Клементі використовує октавні пульсації, надаючи функції стимулюючого фактора, що передуює виконанню наступного пасажу. Мінімалізм авторських ремарок потребує від виконавця XX–XXI ст.

особливої уваги до кожної з них, оскільки необхідно зважати й на ту причину, яка зумовила їх використання. Інтерпретатор має звертати увагу на нечисленні вказівки композитора про зміну динаміки. Наприклад, у заключній партії експозиції четвертої сонати М. Клементі наситив епізод динамічними вказівками, які змінюються в кожному такті (27-р, 28-cresc, 29-F, 30-dim, 31-р переходить у *rit*, 33-р), привівши цей фрагмент 36 такту до фінального відтинку F.

До фрагментів музичної форми, у яких вможливлена відносна свобода виконання, належать ті, яким властиві якості етюдності викладу, наприклад, у розробці другої сонати в тактах 110–123. Такі фрагменти можна виконувати з різною силою звука й атакою (звукодобуванням) за умови дотримання темпової єдності, темпової визначеності, таким чином індивідуалізуючи їх.

Необхідно враховувати задані класицистичним стилем аспекти композиторського письма раних фортепіанних сонат М. Клементі, які визначають художню єдність образів, форми й тематичного матеріалу, сприяють прояву довершеності, логічної ясності, чіткої пропорційності. Виконавець, котрий представляє сучасну фортепіанну школу, під час виконання сонат ор. 2 М. Клементі повинен враховувати те, що, незважаючи на відсутність розгорнутої системи композиторських ремарок, можливості виконавчого трактування повинні бути суворо регламентовані на основі поширеної в останній третині XVIII ст. естетики.

Inventiony циклі сонат ор. 2 полягає в наповненні нотного тексту різними фактурними елементами, зокрема тріолями, октавними й гамоподібними пасажами, секвенціями, квінтами. Так, у сонаті № 2 ор. 2, крім хвилеподібних пасажних побудов, здійснюється гра октавами, квінтами й акордами (усе слід виконувати на *f*, згідно з авторською ремаркою); показово, що синхронно з використанням широкої фактури та її ускладненням передбачається збільшення динаміки. У розробках сонат важливу роль у розвитку тематичного матеріалу відіграють секвенції, висхідні пасажі, що надають розділові патетичності. Такі композиторські invention, запозичені з попередньої епохи бароко, становлять прообрази романтичного мислення, реалізувались у сонаті ор. 2 М. Клементі.

Висновки. Отже, ідеальний виконавець повинен уміти виявляти й дотримувати необхідного балансу між категоріями свободи та необхідності композиторсько-інтерпретаційного процесу, регламентуючи й усвідомлюючи художні цілі композитора. Зважаючи на Urtext сонат ор. 2 М. Клементі, для правильного прочитання виконавцеві-інтерпретаторові необхідно керуватися знаннями виконавської традиції класицизму, де необхідність зумовлена трактатами, створеними видатними музикантами XVII–XVIII ст.

Подальшого дослідження потребує проблема розуміння піанізму як архісистеми знань і навичок для застосування (трактування) в сучасному фортепіанному виконавстві.

Список використаних джерел

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. В 2 ч. Ч. 1–2 / А. Д. Алексеев.— М., 1962. — 67 с.
2. Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена: исполнительские комментарии / А. Б. Гольденвейзер. — М. : Музыка, 1966. — 288 с.
3. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. 2-е изд., доп. / Н. А. Горюхина. — Киев : Музыкальная Украина, 1973. — 310 с.
4. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : учеб. пособ. / А. Николаев. — М. : Музыка, 1980. — 112 с.
5. Попова Т. В. Соната: Пояснение / Т. В. Попова ; Перев. с рус. С. И. Стоянов. — София : Наука и искусство, 1962. — 27 с.
6. Протопопов В. Вопросы музыкальной формы : сб. ст. / В. Протопопов. — М. : Музыка, 1967. — 315 с.
7. Рожновский В. Зарождение основ классической сонатной формы как результата взаимодействия различных принципов формообразования / В. Рожновский // Научно-методические записки: выпуск 1 / Уфимский государственный институт искусств. — Уфа : Башкирское книжное издательство, 1973. — С. 88.
8. Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы / А. Г. Рубинштейн; ред., [предисл.] и коммент. С. Л. Гинзбурга. — М. : Музыка, 1974. — 109 с.
9. Brownell. A. The English piano in the Classical Period: Its Music, Performers, and Influences: unpublished Doctoral thesis / City University London / A. Brownell / City Research Online. — 2010. — 165 p.
10. Plantinga L. Clementi: His Life and Music / L. Plantinga. — Oxford University Press, 1977. — 346 p.

References

1. Alekseyev A. D. Istoriya fortepiannogo iskusstva. V 2 ch. Ch. 1–2. / A. D. Alekseyev.— M., 1962. — 67 s.
2. Goldenveyzer A. B. Tridsat dve sonaty Betkhovena: ispolnitelskiye komentarii / A. B. Goldenveyzer. — M. : Muzyka, 1966. — 288 s.
3. Goryukhina N. A. Evolyutsiya sonatnoy formy / N. A. Goryukhina. — 2-e izd. dop. — Kyiv : Muzykalnaya Ukraina, 1973. — 310 s.
4. Nikolayev A. Ocherki po istorii fortepiannoy pedagogiki i teorii pianizma : ucheb. posob. / A. Nikolayev. — M. : Muzyka, 1980. — 112 s.
5. Popova T. V. Sonata: Poyasneniye / T. V. Popova ; Perv. srus. S. I. Stoyanov. — Sofiya : Nauka i isskustvo, 1962. — 27 s.
6. Protopopov V. Voprosy muzykalnoy formy : sb. st. / V. Protopopov. — M. : Muzyka, 1967. — 315 s.
7. Rozhnovskiy V. Zarozhdeniye osnov klassicheskoy sonatnoy formy kak rezultata vzaimodeystviya razlichnykh printsipov formoobrazovaniya / V. Rozhnovskiy // Nauchno-metodicheskkiye zapiski: vypusk 1 / Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv. — Ufa : Bashkirskoye knizhnoye izdatelstvo, 1973. — S. 88.
8. Rubinshteyn A. G. Lektzii po istorii fortepiannoy literatury / A. G. Rubinshteyn; red., [predisl.] i komment. S. L. Ginzburga. — M. : Muzyka, 1974. — 109 s.

9. Brownell. A. The English piano in the Classical Period: Its Music, Performers, and Influences. (Unpublished Doctoral thesis, City University London) / A. Brownell / City Research Online. — 2010. — 165 p.
10. Plantinga L. Clementi: His Life and Music / L. Plantinga. — Oxford University Press, 1977. — 346 p.

■ UDC 7.071.2(450):[786.2:78.082.2]

O. Yu. Stepanova, postgraduate student, Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv state Academy of culture, Kharkiv

alesya_bobrik1992@mail.ru

orcid.org/0000-0002-6995-6559

NECESSITY AND FREEDOM AS A CATEGORY OF PERFORMANCE INTERPRETATION OF M. CLEMENTI'S PIANO SONATA OP. 2

The aim of this paper is to set the ratio of the categories of freedom and necessity in M. Clementi's piano sonatas op. 2.

Research Methodology. Using the historical method of research, the scientific and performance understanding of the ancient musical texts is studied, in particular, M. Clementi's op. 2, which requires deep penetration into the system of symbols and figures. They are rooted in the historical and artistic atmosphere of ideas and concepts that were typical of the musical works of the past. Taking into consideration the lack of a modern edition of the first piano works of London head of composition school, using the hermeneutic method, the author defines the boundaries of the performance liberties and interpretation of correspondences with the accepted traditions, which are described in the relevant treatises, that served as a kind of scientific review to the performance of the composed musical text.

Results. In accordance with the historical-performance era of M. Clementi's piano score sonatas are uncharacteristic of the fixing the detailed remarks concerning the forecasting performance of the process. At the turn of the 20–21st centuries the compensatory function of performance «guessing» should not rely solely on the gift of the pianist's intuitive. On the contrary, it should be based on specific «rules of understanding» of the relevant musical text as the original, which once was an example of the unity of composing and performance goals and objectives.

Novelty. The study of M. Clementi's sonata op. 2 enabled us to determine the degree of performance freedom and interpretation, in the expressive features which are characteristic of the new for that time instrument — the piano, namely, timbre, articulation, texture and a damper pedal.

The practical significance. The modern performer must be able to reconstruct the way of reading M. Clementi's musical text. The modern artist, in the field of music art, in order to adequately recreate the artistic integrity of the author's musical text should establish a peculiar piece of music remote in time-space era, the nature of the correlation of the categories of necessity and freedom.

Key words: *necessity and freedom of performer's interpretation, London piano classicism, piano sonata, inventio.*

Надійшла до редколегії 02.03.2017 р.