16. Parshina, E.P. (2011) *Eshche ne vecher: pesni* [It’s not evening yet: songs]. Krasnodar: Publisher Individual Entrepreneur Petrov E.K.

17. Sankov, G.P. *Gorodu Krasnodaru* [To the city of Krasnodar]. [Online] Available from: https://m.vk.com/video1027953286_456239017 (Accessed: 14.02.2025).

УДК 78.03
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-1-145-153

М.Е. Зольников, Н.А. Сергиенко, Е.С. Томченко

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОДХОДОВ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ G-MOLL ОР. 22 Н.К. МЕТНЕРА

Авторы, используя контекстный подход, герменевтический, историко-аналитический и образно-стилистический методы, сравнивают записи сонаты g-moll op. 22 Н.К. Метнера в исполнении Бенно Моисеевича, Марии Гринберг, Эмиля Гилельса, Хэмиша Милна, Марка-Андре Амлена, Люка Дебарга, Александра Малофеева и выявляют трансформацию подходов к ее интерпретации. Авторы приходят к выводу о том, что если музыканты прошлого в интерпретации сонаты g-moll op. 22 Н.К. Метнера акцентируют драматическое начало, то музыканты настоящего – эпическое, при этом современный интерпретационный подход нацелен на детализацию фактуры и полифонизацию.

Ключевые слова: *Н.К. Метнер, соната, анализ интерпретаций, сравнение интерпретаций, тенденции фортепианного исполнительства.*

Соната g-moll (op. 22) – произведение выдающегося отечественного композитора Н.К. Метнера (1880–1951), законченное в 1910 году и посвященное Г.Л. Катуару (1861–1926), русскому композитору французского происхождения и теоретику музыки. На протяжении более 100 лет она пользуется популярностью у пианистов различных поколений и фортепианных школ. Очевидно, что каждое исполнение отлично от другого интонационно (интонация здесь понимается как неразрывное единство выразительных средств музыки – мелодии, гармонии, динамики, артикуляции и т. п.). Индивидуальное прочтение авторского текста является следствием того, что каждый исполнитель погружен в собственный контекст, сотканный из мировоззрения, менталитета, жизненного опыта, слуховых идеалов, темперамента и др. Однако сравнительный анализ единичных интерпретаций позволяет «запортретировать» группу исполнителей и выявить общие тенденции, присущие только этой группе, включить в научное поле представления об исполнительских школах и национальных традициях.

Актуальность данной работы обусловлена интересом теории исполнительства к анализу исполнений и их сравнению. Популярность этого направления объясняется тем, что исследователь имеет дело с фразировкой, которая является и тонким интонационным процессом, и умением «слушать» и «слышать» музыкальную фразу, и стремлением создать собственный неповторимый исполнительский образ.

Степень научной разработанности проблемы. Подобный интерес обнаружился уже в XIX столетии, когда ипостась композитор-исполнитель утратила безоговорочное единство и стали появляться исполнители-интерпретаторы чужих сочинений. К. Черни в работе «Полная теоретическая и практическая фортепианная школа» (1846) предпринял попытку обрисовать современную ему стилевую картину развития пианистического искусства и, анализируя и сопоставляя исполнения выдающихся пианистов тех лет, выявил различные школы фортепианной игры. С тех пор корпус работ, посвященных

вопросу интерпретологического анализа и сравнения исполнений, постепенно разрастается. Среди отечественных музыковедов первыми представили труды в этом направлении Б.В. Асафьев [1], Д.А. Рабинович [2], Г.М. Коган [3]. А.С. Меркулов [4]. На примере фортепианных произведений Ф. Шопена и циклов Р. Шумана они исследовали определенные грани проблемы исполнительских интерпретаций и их анализа, а именно: возможности исполнительского скрепления сочинения, составленного из ряда разнохарактерных пьес или эпизодов. Этот путь продолжили Е.А. Мелешкина [5] и Г.Р. Тараева [6], которые проанализировали проблемы методологии анализа интерпретации. В их статьях исполнение музыки понимается как произнесение разного рода музыкальных единиц во всех слоях музыкальной ткани. Исследователи показывают, что музыкальное интонирование в узком смысле слова связано преимущественно с речевыми моделями, утверждая, что «темп музыки, краска голоса (человека и инструмента), громкостная динамика и артикуляция (логика членения на мотивы) управляются и подсознательно, и рационально психологическими механизмами отождествления с эталонами речи» [6. С. 279]. Сегодня работа с применением метода сравнения интерпретаций приобрела более узкий характер. Отдельные статьи фокусируются на сопоставлении исполнений одного сочинения или жанра. Так, В.А. Ворошилова сосредоточивает внимание на методических аспектах трактовки конкретного сочинения [7], Д.Д. Ильясова – жанра [8], О.С. Данилова обращает внимание на авторское прочтение собственных сочинений [9].

Цель данной статьи – выявить закономерности в интерпретациях сонаты g-moll ор. 22 Н.К. Метнера пианистами ушедшего времени и музыкантами современности. Для достижения этой цели необходимо решить ряд задач, которые сведены к анализу исполнительского своеобразия интерпретаций. *Предметом исследования* статьи стало интонационное своеобразие исполнительских интерпретаций выбранного сочинения.

Научная новизна статьи заключается в том, что сравнение записей пианистов прошлого и настоящего позволяет выявить смысловое поле исполняемого произведения, определить его художественную значимость с позиций искусства интерпретации и осмыслить творчество композитора с нового ракурса – в зеркале интерпретаций; понять, как воспринимали и понимали, что акцентировали и что ценили в музыке Н.К. Метнера музыканты разных поколений, обнаружить преемственность традиций или трансформацию восприятия. Данная работа актуальна в теоретическом отношении, поскольку позволяет с исполнительской стороны взглянуть на важные стилевые особенности музыки Н.К. Метнера, глубже изучить принципы его композиторского мышления в крупных формах.

Сравнение интерпретаций имеет существенное методологическое значение в исполнительском музыкознании и в практике педагогики музыкального образования. Поэтому результаты данной работы могут быть применены в педагогической практике по специальности «фортепиано» при работе над сонатой g-moll ор. 22 Н.К. Метнера в классе по специальности, а также по таким дисциплинам, как «история пианизма», «история исполнительства», «история музыки».

Материалом исследования послужили записи сонаты g-moll Н.К. Метнера, разделенные на две группы. Первая представлена творчеством пианистов прошлого: Б. Моисеевич (1938), М. Гринберг (1948), Э. Гилельса (1964), Х. Милна (1983), вторая – пианистов настоящего: М.-А. Амлена (2003), Л. Дебарга (2019), А. Малофеева (2021). В первой группе собраны записи как отечественных, так и зарубежных исполнителей, в основном представлены записи послевоенного времени. Во второй группе преобладают записи современных зарубежных пианистов.

Основная часть. Для начала кратко охарактеризуем само произведение. Соната g-moll ор. 22 стоит в числе наиболее ярких примеров сонатного творчества Н.К. Метнера. Как уже говорилось выше, сочинение давно стало одним из любимейших среди пианистов. К несомненным достоинствам сонаты можно отнести красоту образов,

увлекательный и тонкий процесс их трансформации, искренность чувств, а также богатую и насыщенную фортепианную ткань.

Будучи сочиненной в начале XX века, соната несет в себе отпечаток музыкального мышления той эпохи, которое характеризуется тяготением к междисциплинарному синтезу. Последнее является следствием желания всеобъемлюще познавать сотканное из противоречий бытие. Одно из проявлений этой особенности художественного сознания у Н.К. Метнера обнаруживается в сближении музыки и литературы. С одной стороны, заголовки («Странствующий рыцарь», «Грозовая соната») нагружают музыкальный процесс программой, с другой – благодаря взаимодействию музыки и литературы возникают синтетические жанровые модели (соната-баллада, соната-элегия). Интеграционные процессы проявили себя и в синтезе трех начал, восходящих к словесному искусству, – лирического, эпического и драматического. Лирика проявляет себя в широчайшей палитре переживаний, тончайших эмоциональных нюансах, воплощенных в музыке композитора. Но, как заметила Р.Г. Шитикова, «лирическая сфера … характеризуется преобладанием объективного начала над субъективным» [10. С. 4039]. Во многом этому способствует повествовательный тон метнеровского высказывания, который отметил еще И.З. Зетель, писавший, что у композитора «в лирико-эпического сфере … мало достойных соперников» [11. С. 6]. Балладность, медитативность, созерцательность, а также укорененность мелоса в русском фольклоре – основные способы воплощения эпического, применяемые Н.К. Метнером. Драматическое же начало находит отражение в симфонизации формы, склонности к монотематическому развертыванию музыкального материала.

Адаптируя изложенное к сонате g-moll, отметим, что произведение представляет собой лирико-драматическую модель жанра. Композитор разворачивает перед слушателем богатейшую гамму душевных волнений: трагически-философский пафос сумрачного вступления, «кипучее» волнение первого раздела связующей темы и заключительной партии, обаятельная застенчивость второго раздела связующей партии и побочной темы, задумчивость и отрешенность интерлюдии, написанной в духе «Тьмы и проблесков», удаль и мощь третьего раздела промежуточного эпизода и коды.

Акцентируя драматический вектор, Н.К. Метнер стремится к сжатому концентрированному высказыванию. Соната одночастна, но в ее чертах «читается» первоначальная задумка о трехчастной композиции. Функцию первой части выполняют вступление, экспозиция и первый раздел разработки; функцию второй – интерлюдия (Andante lungubre); в качестве финала выступают реприза и кода (Languido). Добиваясь монолитности музыкального процесса, композитор выстроил зеркальную нетональную репризу: начал заключительный этап сонатного allegro со связующей партии, контрапунктом к которой выступил основной мотив главной темы, побочную партию повторил и, исключив заключительную, в конец репризы поместил главную партию и коду. В качестве еще одной особенности формы следует назвать нетипичную связующую партию.

Разрастание связующего раздела является одним из проявлений индивидуализации сонатной формы в романтизме (яркий пример – «Фантазия f-moll» Ф. Шопена). Как правило, интенсивная и «текучая» связующая партия служит средством преодоления повествовательного тонуса высказывания, акцентирования процессуальности. В рассматриваемой Сонате g-moll функция «промежуточного» эпизода точнее ощущается через ассоциацию с кинематографом: если главная и побочная партия – это крупный план главных героев, то связующая – череда сменяющих друг друга общих кадров. Аналогичную мысль, но с музыковедческой позиции, высказывает Е.Б. Долинская, подчеркивая, что «главным партиям крупных сочинений Н.К. Метнера свойственны большая образная определенность, выпуклость мелодического рисунка и структурная завершенность» [12. С. 115]. Связующая партия этими качествами не обладает. Однако

ее масштаб неоднократно вызывал сомнения исследователей. П.И. Васильев в работе «Фортепианные сонаты Метнера» трактует рассматриваемую тему как вторую главную партию [13. С. 26]. Р.Г. Шитикова пишет о двух главных и двух побочных темах в экспозиции [10. С. 40–41]. Разрешением этого диссонанса могут послужить черновые записи к сонате самого композитора, в которых он утверждает, что реприза начинается промежуточной партией, затем идет побочная, главная и дополнительная, тем самым обозначая косвенно функциональное значение каждой темы.

Ощущение монолитности формы возникает в том числе и за счет явной монотематичности. Во вступлении сонаты изложены ключевые элементы музыкального действа: интонационные комплексы «вопроса-вздоха» и «фанфар», многозначность которых будет постепенно раскрываться на протяжении всего произведения. Начальные интонации развиваются и драматизируются уже внутри экспозиционного раздела с помощью полифонизации фортепианной ткани и внедрения полифонических техник в разработку материала. Эпический вектор также присутствует в колористической прелести второго раздела связующей партии (armonioso), в элегическом тоне побочной партии, в пульсации самого музыкального процесса, построенной на сменяющих друг друга контрастных состояниях-эпизодах.

Отсюда ключевыми задачами музыканта, исполняющего сонату g-moll, становятся: выстраивание музыкального целого; разграничение разных эмоционально-чувственных и смысловых наклонений ключевых интонационных комплексов за счет индивидуализации каждого, что требует владения внушительной палитрой пианистических средств; выявление и преподнесение слушателям связей между образами.

Перейдем к анализу интерпретаций. В том, как должно прозвучать *вступление* – афористически сжатый тезис, являющий собой интонационную квинтэссенцию сонаты, исполнители обеих групп единодушны. Схема одна: воплотить эффект нарастающей эмоциональной волны вплоть до DD9 в такте 5, а затем через краткие «реплики» рассеять яркую звучность, подготовив слушателя к началу главной темы. Для этого, помимо выписанного автором crescendo, музыканты применяют rubato, уже с такта 2 «сжимая» время и «возвращая» его с помощью ritenuto в завершающих раздел тактах.

Записи пианистов ушедшего поколения демонстрируют более смелую и разнообразную работу с агогикой. Они усиливают драматический потенциал начальной интонации «вздоха-вопроса» за счет отклонений от метра при «произнесении» мелодических ходов на кварту и квинту: у Х. Милна и у М. Гринберг уже в такте 2 названный ход звучит нервно – возникает ощущение вопроса-восклицания. Это решение диктует нюансы педализации: окончание мотива-вопроса связывается педалью с фанфарными аккордами, (таким образом рождается плавно, но неотступно накатывающая волна), и лишь в такте 5 паузы становятся реальными. Подобного нет в трактовках молодого поколения пианистов. Напротив – их артикуляция более графичная и верная метру, а потому – и более «сухая», точечная педаль. Так удается более рельефно преподнести «смягчение» фанфарности в такте 12.

Сама же главная тема, с точки зрения интонационной режиссуры, раскрывает эмоциональную многоликость пунктирного ритма, преподнося его то в варианте марша (такты 9, 14, 16, 27–28), то пылкой декламации (такты 18–19, 22–23). В воплощении этого замысла исполнители и старшего, и младшего поколения созвучны. Безусловно, мера применения того или иного выразительного средства сообразна индивидуальности каждого, потому что и исполнения, несмотря на общность музыкальных идей, различны.

Главная партия в записях пианистов старшего поколения обнаруживает важную специфическую особенность в трактовке метнеровских динамических ремарок. Воспринимая увеличение звучности у композитора с ростом интенсивности чувства, а угасание – с антонимичным процессом, пианисты понимают указание crescendo в том числе и как

сжатие времени, а diminuendo, как приведение движения в баланс за счет небольшого замедления. Этому инерционному движению музыки Н.К. Метнера «сопротивляются» представители молодого поколения, достоверно воплощающие динамические «вилочки» без колебаний темпа. Причиной подобного решения может быть сознательный отход от предъявляемого к исполнению метнеровских сонат требования «выстраивать форму», а следовательно, и необходимости «собирать фразы», «вести вперед», что предполагает жертвование деталями ради целого. Нюансы, во имя которых пианисты отказывается от агогических подвижек, – мягкое, «влажное» туше, подчеркнутая легатность (такты 17–27) аккордовых вертикалей, звучащих при нагнетании скорости ощутимо резче, дифференцированность фактуры. Так удается подчеркнуть контраст внутри главной темы, с помощью которого «предвкушается» нежная застенчивость побочной партии.

Маршеобразность у Н.К. Метнера активно и нередко приобретает оттенок «скачки», соната g-moll иллюстрирует этот тезис. Наиболее открыто подобный интонационный комплекс представлен в тактах 27–28. Упругий ритм, кульминирующий в precipitato, ощущается и в связующей партии. Эту тонкую связь подчеркнуто воплощают пианисты молодого поколения. В их интерпретациях «находит объяснение» авторское staccato, выписанное над нечетными аккордами каскада в указанном выше отрывке. Благодаря этому штриху возникают небольшие паузы, которые уже в главной партии сообщают звучанию «нерв»; в связующей партии уже реально выписанные между аккордами паузы сохраняют ощущение беспокойства и погони. В интерпретациях старшего поколения пианистов иные решения: ускорение в precipitato позволяет «бесшовно» соединить главную и связующую темы.

Переход от главной партии к побочной осуществляется в трех фазах: первый оканчивается за 4 такта до armonioso, второй длится до ремарки risoluto, третий – до вступления новой темы (contimidezza, ma a tempo). Записи всех рассматриваемых исполнителей, что именно начальный этап связующей партии наиболее спорный. Этюдная фактура в партии правой руки, – средоточие беспокойства, поначалу контур этого голоса зациклен, что вызывает ассоциации с метелью (образ весьма характерный для символистской поэзии и отражающий смятение на пороге перемен, революционный дух). Пианисты ушедшего времени подают эту фигуру вперед, играют прямолинейно, открыто. У М. Гринберг шестнадцатые звучат клавирно, у Э. Гилельса – похожее решение чуть сглажено менее ярким динамическим нюансом (скорее, *mp*, а не выписанное в тексте *mf*), то же у Х. Милна и Б. Моисеевича. Не подстраивая динамически партию правой руки, которая в таком случае «спорит» с репликами в партии левой, музыканты подчеркивают автоматический характер мелких длительностей.

Пианисты нынешнего поколения «прибирают» шестнадцатые, таким образом переводя их в область внутреннего действия. На первый план выходят «события» в нижних голосах, так же, как и во вступлении, звучащие сухо, графично. В результате возникает чрезвычайное напряжение: длинные линии шестнадцатых контрапунктируют с аккордами, дискретность которых необходимо постоянно преодолевать и волевым усилием выстраивать во фразы. При этом нюансировка партии левой руки чрезвычайно подробна и дифференцирована – верхние голоса в аккордах исполнены с большим весом, с точностью воплощены все авторские акценты и штрихи.

Второй раздел связующей партии меняет функцию этюдной фактуры, акцентируя ее колористические свойства. Абсолютно все схожи в стремлении несколько сбавить темп, задача которого позволить в полной мере ощутить красоту гармонического колорита, дарит отдохновение слитностью, легатностью, певучестью. Эта остановка времени затем восполняется в маршевом разделе, предваряющем следующую тему.

Удивительно, насколько понятны певучие темы Н.К. Метнера. Их певучесть проявляется, скорее, в широте дыхания, в то время как интонирование близко к речитативно-декламационному. Чтобы донести всю их искренность, застенчивость и, в

целом, выразительность, исполнители всегда исполняют их импровизационно, будто бы «разговаривая». И мера этих rubato у всех приблизительно одинаковая, но не от скудности фантазии: иначе не сыграешь, выйдет фальшиво, натужно, неестественно. Записи побочной партии рассматриваемой сонаты являются еще одним подтверждением данной мысли. Аудиопримеры каждой группы демонстрируют поразительную общность исполнителей в слышании.

Второй раздел побочной партии драматизирует трогательный образ и меняет его жанровую ориентацию, превращая в удалой марш-скачку, напоминающий этюд-картину ор. 33 № 5 С.В. Рахманинова. Отметка risoluto трактуется единодушно как требование заострить ритмические фигуры, наполнить энергией шестнадцатые, создать ощущение упругого, амортизированного движения.

Заключительная тема весьма неоднозначна. Музыканты условно разошлись по двум сторонам: в одной – те, кто постепенно и незначительно ускоряет темп (Э. Гилельс, Х. Милн, Л. Дебарг, А. Малофеев), в другой – почти сразу и ощутимо (М.-А. Амлен, М. Гринберг, Б. Моисеевич). Все же мера, с которой используется арсенал выразительных средств, регулируется темпераментом исполнителя и сугубо индивидуальна. Что же до общих тенденций в рамках поколения, то здесь ситуация схожа с той, что обнаружилась ранее в связующей партии, и теперь вновь подтвердилась. Музыканты ушедшего поколения трактуют шестнадцатые как полновесный голос, контрапунктирующий с интонациями вздоха в партии левой руки, которые «теряются» в напористой пучине мелких длительностей, исполненных ярко, открытым звуком. Музыканты молодого поколения не скрывают контуры побочной темы и потому преподносят этюдную фактуру, как «бурлящий», «завывающий» фон, поверх которого ясно слышатся «вздохи». Анализ остальных разделов формы не выявляет принципиально новых положений, лишь подтверждая замеченное и изложенное ранее.

Таким образом, суммируя наблюдения, сделанные в ходе сопоставления записей сонаты g-moll музыкантами разных поколений, отметим концептуальное различие: музыканты прошлого акцентируют драматическое начало, в то время как музыканты настоящего – эпическое.

На записях прошлого века отчетливо слышно стремление строить исполнительскую форму, объединять ее разделы. Так целое становится приоритетнее частного. Основным средством организации музыкального процесса служит время. В результате исполнители нередко отходят от буквы авторского текста, считывая динамические оттенки и характерные ремарки (risoluto) как агогические указатели.

В исполнительском мышлении молодых пианистов ясно прослеживается трансформация подходов к интерпретации фортепианного наследия Н.К. Метнера. Думается, что они руководствовались приблизительно такой мыслью: «композитор и так сделал все, чтобы произведение воспринималось целостно, незачем это форсировать». Отсюда количественно и качественно меньше агогических колебаний, заточенность на доскональное стремление «пропевать» фактуру, дифференцировать музыкальную ткань. При этом каждый подмечает и подсвечивает свои детали. Все это дает возможность вывести вперед интонационное сходство и сделать его заметным в том числе и для слушателя.

Тенденция прошлого – фресковая манера исполнения, основными выразительными средствами которой являются агогика и динамическая нюансировка. Тенденция сегодняшнего дня состоит в нацеленности на детализацию и увлеченности «настоящим моментом». Более естественной и органичной воспринимается игра по инерции, крупными линиями. Современные тренды исполнительства вызывают двоякое слушательское впечатление. С одной стороны, возникает предположение, что молодые музыканты сознательно отходят от веяний прошлого, как от некоего шаблона. С другой –

ощущается внушительный выразительный потенциал, поскольку сопротивление музыкальной инерции вызывает у слушателя напряжение, что, в свою очередь, активизирует внимание и позволяет обнаружить новые красоты метнеровской музыки.

Литература

1. Асафьев Б.В. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Шопен, каким мы его слышим: сборник статей / сост., общ. ред. Хентова С.М. М.: Музыка, 1970. С. 69–85.

2. Рабинович Д.А. Портреты пианистов. М.: Советский композитор, 1962. 268 с.

3. Коган Г.М. Рахманинов-пианист // Коган Г.М. Вопросы пианизма: избранные статьи. М.: Советский композитор, 1968. С. 220–260.

4. Меркулов А.М. Фортепианные сюитные циклы Шумана: вопросы целостности композиции и интерпретации. М.: Музыка, 2011. 95 с.

5. Мелешкина Е.А. Фортепианные сюитные циклы эпохи романтизма с позиций новаторских преобразований в искусстве XXI века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики: в 2-х частях. 2012. № 11 (25). Ч. II. С. 137–139.

6. Тараева Г.Р. Теория анализа интерпретации: современные подходы // III Международная конференция «Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европе в XXI веке. Состояние и перспективы», 25–27 октября 2007 года. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2008. С. 278–291.

7. Ворошилова В.А. Методические аспекты интерпретации сонаты Н.К. Метнера g-moll соч. 22. // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: материалы VI всероссийской научно-методической конференции аспирантов и молодых преподавателей. Вып. 6. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2004. С. 78–82.

8. Ильясова Д.Д. Жанр сонаты в творчестве Н. Метнера // Проблемы современной науки и образования. 2022. № 4 (173). С. 95–98.

9. Данилова О.С. Изучение авторских интерпретаций как одно из направлений работы в классе фортепиано: на примере творческого наследия Н.К. Метнера // Музыкальное искусство и образование. 2018. № 3 (23). С. 129–146.

10. Шитикова Р.Г. Синтез лирики, драмы и эпоса в сонатах Н.К. Метнера // Фундаментальные исследования. 2015. № 2. С. 4038–4043.

11. Зетель И.З. Н.К. Метнер-пианист. Творчество. Исполнительство. Педагогика. М.: Музыка, 1980. 231 с.

12. Долинская Е. Николай Метнер. М.: П. Юргенсон, 2013. 328 с.

13. Васильев П.И. Фортепьянные сонаты Метнера. М.: Музгиз, 1962. 43 с.

Transformation of Approaches to the Interpretation of the Piano Sonata G-Moll op. 22 by N.K. Medtner

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 1 (95), 145–153. DOI: 10.24412/2070-075X-2025-1-145-153

Mikhail E. Zolnikov, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: Zman1988@yandex.ru

Nadezhda A. Sergienko, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: sergienkonad80@gmail.com

Evgeniya S. Tomchenko, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: sergienkonad80@gmail.com

Keywords: N.K. Medtner, sonata, analysis of interpretations, comparison of interpretations, trends in piano performance.

The study is devoted to the analysis of interpretations of the Sonata g-moll op. 22 by Nikolai Medtner performed by pianists of past and present. The work considers the influence of each performer's individual style on the perception and interpretation of the work, as well as the transformation of approaches to the performance of the Sonata from 1938 to 2021. The main material of the article was recordings of the work performed by Emil Gilels, Maria Grinberg, Benno Moiseiwitsch, Hamish Milne, Marc-Andre Hamelin, Lucas Debargue, Alexander Malofeev. The g-moll sonata is seen as a prime example of Medtner's piano work, combining the beauty of imagery, lyrical depth and dramatic intensity. Summing up the observations made during the comparison of Sonata recordings by musicians of different generations, the transformation of approaches to interpretation is vividly drawn: musicians of the past emphasize the dramatic beginning, while musicians of the present – the epic. On the records of the last century, one can clearly hear the desire to build a form, to unite. So the whole becomes a priority over the private. The main means of organizing the musical process is time. As a result, performers often move away from the letter of the author's text, reading dynamic shades and characteristic remarks (risoluto) as agogic pointers. The musicians of our time were guided by approximately the following idea: "the composer has already done everything so that the work is perceived holistically, there is no need to force it". Hence, quantitatively and qualitatively less agogic fluctuations, sharpening on the thorough desire to "sing" the texture, differentiate the musical fabric. At the same time, everyone notices and "highlights" their details. All this makes it possible to bring forward the intonational similarity and make it noticeable, including for the listener. The trend of the past is a fresco manner of performance, the main expressive means of which are agogy and dynamic nuance. The trend of today is to focus on detail, polyphonization; enthusiasm for the "present moment", the continuity of the movement of the musical fabric. The transformation of performing approaches to the interpretation of the piano heritage of N.K. Metner demonstrates a conscious departure from the trends of the past, as from some kind of template. An impressive expressive potential is felt, since the resistance of musical inertia causes tension in the listener, which, in turn, activates attention and allows you to discover new beauties of Metner's music.

References

1. Asafiev, B.V. (1970) Shopen v vosproizvedenii russkikh kompozitorov [Chopin in the reproduction of Russian composers]. In: Khentova, S.M. (ed.) *Shopen, kakim my ego slyshim* [Chopin as we hear it]. Moscow: Muzyka. pp. 69–85.

2. Rabinovich, D.A. (1962) *Portrety pianistov* [Portraits of pianists]. Moscow: Sovetskij kompozitor.

3. Kogan, G.M. (1968) Rakhmaninov-pianist [Rachmaninoff-pianist]. In: Kogan, G.M. *Voprosy pianizma. Izbrannye stat'i* [Issues of pianism. Featured articles]. Moscow: Sovetskij kompozitor. pp.220–260.

4. Merkulov, A.M. (2011) *Fortepiannye syuitnye tsikly Shumana: Voprosy tselostnosti kompozitsii i interpretatsii* [Schumann's Piano Suite Cycles: Questions of Composition Integrity and Interpretation]. Moscow: Muzyka.

5. Meleshkina, E.A. (2012) Fortepiannye syuitnye tsikly epokhi romantizma s pozitsiy novatorskikh preobrazovaniy v iskusstve XXI veka [Piano suite cycles of the era of romanticism from the standpoint of innovative transformations in the art of the 21st century]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie: voprosy teorii i praktiki – Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history: questions of theory and practice*. 11 (25). P. 2. pp. 137–139.

6. Taraeva, G.R. (2008) Teoriya analiza interpretatsii: sovremennye podkhody [Theory of interpretation analysis: modern approaches]. In: *III Mezhdunarodnaya konferentsiya*

"Muzykal'noe obrazovanie i vospitanie v Rossii, stranakh SNG i Evrope v XXI veke. Sostoyanie i perspektivy", 25–27 oktyabrya 2007 year [III International Conference "Music Education and Upbringing in Russia, CIS Countries and Europe in the 21st Century. Status and Prospects", October 25–27, 2007]. St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory. pp. 278–291.

7. Voroshilova, V.A. (2004) Metodicheskie aspekty interpretatsii sonaty N.K. Metnera g-moll soch. 22 [Methodical aspects of the interpretation of the sonata by N.K. Metner g-moll Op. 22]. In: *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya: materialy VI vserossiyskoy nauchno-metodicheskoy konferentsii aspirantov i molodykh prepodavateley* [Actual problems of higher music education. Materials of the sixth all-Russian scientific and methodological conference of graduate students and young teachers]. Nizhniy Novgorod: Nizhny Novgorod State Conservatory n.a. M.I. Glinka. 6. pp. 78–82.

8. Ilyasova, D.D. (2022) Zhanr sonaty v tvorchestve N. Metnera [Sonata genre in the work of N. Metner]. *Problemy sovremennoy nauki i obrazovaniya – Problems of modern science and education*. 5 (173). pp. 95–98.

9. Danilova, O.S. (2018) Izuchenie avtorskikh interpretatsiy kak odno iz napravleniy raboty v klasse fortepiano: na primere tvorcheskogo naslediya N.K. Metnera [The study of author interpretations as one of the areas of work in the piano class: on the example of the creative heritage of N.K. Metner]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie – Musical arts and education.* 3 (23). pp. 129–146.

10. Shitikova, R.G. (2015) Sintez liriki, dramy i eposa v sonatakh N.K. Metnera [Synthesis of lyrics, drama and epic in sonatas by N. K. Metner]. *Fundamental'nye issledovaniya – Fundamental researches*. 2. pp. 4038–4043.

11. Zetel, I.Z. (1980) *N.K. Metner-pianist. Tvorchestvo. Ispolnitel'stvo. Pedagogika* [N.K. Metner-pianist. Creativity. Performance. Pedagogy]. Moscow: Muzyka.

12. Dolinskaya, E. (2013) *Nikolay Metner* [Nikolai Medtner]. Moscow: P. Yurgenson.

13. Vasiliev, P.I. (1962) *Fortep'yannye sonaty Metnera* [Metner's piano sonatas]. Moscow: State Music Publishing House.