

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 82–91
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 3, pp. 82–91
ISSN 2308-1031

© Лю Юйхань, 2026

УДК 78.03

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-82-91

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР Я. СИБЕЛИУСА: АНАЛИЗ ТРАКТОВОК ПЬЕСЫ № 2, ор. 76 (Д. МАЦУЕВ, Х. ГИМСЕ, Ю. ВАНГ)

Лю Юйхань¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Проводится сравнительный анализ исполнения пьесы «Этюд» из ор. 76 Я. Сибелиуса тремя пианистами: Ховардом Гимсе, Денисом Мацуевым и Юджей Ванг. Выбор этих музыкантов обусловлен необходимостью сопоставить подходы к интерпретации произведения финского композитора в контексте различных фортепианных школ (европейской, русской и китайской, находящейся в стадии активного формирования), проследить влияние культурно-эстетических особенностей на восприятие музыки и определить общие тенденции современной исполнительской практики. Норвежский пианист Х. Гимсе интерпретирует Сибелиуса в рамках европейского фортепианного стиля: его исполнение отличается «скандинавской сдержанностью», вниманием к звуковой палитре и «пейзажностью» звучания, отсылающей к образам северной природы Финляндии. Такая трактовка органично резонирует с художественным замыслом самого композитора, подчеркивая связь музыки с национальной эстетикой и природными мотивами, значимыми для творчества Сибелиуса. Д. Мацуев демонстрирует иной подход: его трактовки выделяются эмоциональной насыщенностью и драматизмом при сохранении масштабности формы и четкости структурного мышления. В исполнении российского пианиста сочинения Сибелиуса обретают особую экспрессию, не теряя связи с северной эстетикой. Китайская пианистка Ю. Ванг представляет синтез западных техник и восточной эстетики. В работе анализируются ключевые параметры исполнительского мастерства: темп, динамика, артикуляция, педализация, а также работа с характерными для Я. Сибелиуса художественными приемами. Исследование углубляет понимание исполнительской рецепции творчества финского композитора и демонстрирует механизмы межкультурного взаимодействия в музыкальном искусстве.

Ключевые слова: Я. Сибелиус, фортепианная пьеса «Этюд», ор. 76, исполнительская интерпретация, Х. Гимсе, Д. Мацуев, Ю. Ванг

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Лю Юйхань. Исполнительская интерпретация фортепианных миниатюр Я. Сибелиуса: Анализ трактовок Пьесы № 2, ор. 76 (Д. Мацуев, Х. Гимсе, Ю. Ванг) // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 82–91. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-82-91.

PERFORMER'S INTERPRETATION OF J. SIBELIUS'S PIANO MINIATURES: ANALYSIS OF THE INTERPRETATIONS OF PIECES no. 2, op. 76 (D. MATSUEV, H. GIMSE, Y. VANG)

Liu Yuhan¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. The article presents a comparative analysis of the performance of Jean Sibelius's "Etude" from op. 76 by three pianists: Håvard Gimse, Denis Matsuev, and Yuja Wang. The selection of these musicians is driven by the need to compare their approaches to interpreting the Finnish composer's work within the context of different piano schools (European, Russian, and the actively developing Chinese school), to trace the influence of cultural and aesthetic characteristics on musical perception, and to identify common trends in contemporary performance practice. Norwegian pianist H. Gimse interprets Sibelius within the framework of the European piano style: his performance is characterized by "Scandinavian restraint", attention to sonic palette, and a "painterly" sound that evokes images of Finland's northern nature. This interpretation organically resonates with the composer's artistic intent, emphasizing the connection between music and the national aesthetics and natural motifs significant to Sibelius's work. D. Matsuev demonstrates a different approach: his interpretations are distinguished by emotional richness and drama while maintaining the grandeur of form and clarity of structural thinking. In the Russian pianist's performance, Sibelius's compositions acquire a special expressiveness without losing their connection to northern aesthetics. Chinese pianist Y. Wang presents a synthesis of Western techniques and Eastern aesthetics. The study analyzes key parameters of performance mastery: tempo, dynamics, articulation, pedaling, as well as the handling of artistic devices characteristic of J. Sibelius. The research deepens the understanding of the performance reception of the Finnish composer's work and demonstrates the mechanisms of intercultural interaction in musical art.

Keywords: J. Sibelius, piano piece "Etude", op. 76, performance interpretation, H. Gimse, D. Matsuev, Y. Wang

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Liu Yuhan (2026), "Performer's interpretation of J. Sibelius's piano miniatures: analysis of the interpretations of Pieces no. 2, op. 76 (D. Matsuev, H. Gimse, Y. Vang)", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 82–91. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-82-91.

Актуальность статьи обусловлена проблемой неравномерной исполнительской востребованности фортепианных миниатюр Я. Сибелиуса в современной концертной практике: популярность отдельных опусов (в том числе пьес из ор. 76) контрастирует с малоизвестностью значительной части его репертуара, что мешает сформировать целостное представление о специфике интерпретации его музыки различными музыкантами. Анализ трактовок «Этюда» из ор. 76 пианистами разных школ позволяет выявить характерные исполнительские подходы и способствует более глубокому пониманию стилистических особенностей фортепианного творчества композитора.

Объектом данной статьи является исполнение фортепианного «Этюда»

(ор. 76) Яна Сибелиуса тремя пианистами: Ховардом Гимсе¹, Денисом Мацуевым² и Юджей Ванг³. Цель статьи состоит в том, чтобы провести сравнительный анализ интерпретаций произведения, выявить особенности исполнительского подхода каждого музыканта и определить, как традиции фортепианных школ, которые представляют данные пианисты, влияют на восприятие музыки Я. Сибелиуса. Планируется сопоставить трактовки «Этюда» с точки зрения темпа, динамики, артикуляции и педализации; проанализировать, как каждый исполнитель работает с характерными художественными приемами; проследить, как национальные и культурные особенности пианистов отражаются в их интерпретации северной эстетики финского композитора; выявить

общие тенденции современной исполнительской практики на примере трактовок данного произведения.

Новизна исследования заключается в том, что впервые проводится комплексное сравнение исполнений «Этюда» Я. Сибелиуса тремя известными пианистами современности, представляющими разные культурные традиции.

Исследование опиралось на применение аналитических методов для изучения исполнительских трактовок «Этюда» из ор. 76 Я. Сибелиуса. На подготовительном этапе был осуществлен отбор видеозаписей исполнения произведения тремя пианистами, а также проведен анализ нотного текста с выделением ключевых параметров сравнения: темпа, динамики, артикуляции, педализации, фразировки и артикуляции. На аналитическом – выполнен сравнительный аудитивный анализ записей, сопоставлены исполнительские решения с композиторскими ремарками в нотном тексте. Завершающий этап предполагал соотнесение выявленных особенностей интерпретации трех пианистов, что позволило сформулировать выводы о современных тенденциях в исполнении музыки Я. Сибелиуса.

Сравнение интерпретаций Дениса Мацуева, Ховарда Гимсе и Юджи Ванг, по мнению автора статьи, в целом релевантно, хотя и требует учета ряда важных нюансов. Все трое – известные современные пианисты с мировым признанием, но их творчество формировалось под влиянием разных культурных традиций, педагогических школ и индивидуальных художественных подходов. Методологическими основаниями сравнения интерпретаций Д. Мацуева, Х. Гимсе и Ю. Ванг послужили в первую очередь работы Н.И. Мельниковой, где разработана категория «исполнительского текста» – звучащей версии композиторского опуса, возникающей в результате акустической расшифровки нотной записи (2004).

Как отмечает Л.Ф. Ивонина, анализируя данные труды, «исполнительский текст понимается как текст, возникающий вследствие акустической расшифровки исполнителем нотной записи авторской опусной композиции» (2019, с. 104). Это понимание напрямую соотносится с предметом исследования статьи: рассмотренные интерпретации представляют собой три различных исполнительских текста одного произведения. Ракурс анализа смещается с «идеального» композиторского замысла на живую практику воплощения текста. Именно в этом раскрывается многообразие смыслов, заложенных в нотах автора.

Различия в темповых решениях, динамике, артикуляции, педализации, фразировке у Мацуева, Гимсе и Ванг демонстрируют, как индивидуальная художественная воля исполнителя становится соавторским фактором в бытовании произведения. Соответственно, сравнительный анализ этих трех версий позволяет не только выявить стилевые предпочтения артистов, но и глубже понять потенциал самой нотной записи как основополагающей, но все же части художественного целого, ждущего своей акустической реализации.

Дополняет методологическую базу «Концепция в фортепианной интерпретации» С.Я. Вартанова, в которой впервые в российской науке осуществлен комплексный охват процесса интерпретации музыкального произведения на основе концепции «внутренней программы», которой руководствуется исполнитель (2013). Автор выделяет четыре уровня текста интерпретации: авторский нотный, пластический текст интерпретации, ментальный и акустический (Вартанов С., 2009, с. 40).

Модель Вартанова позволяет ответить на вопрос: почему при исполнении Пьесы № 2, ор. 76 Я. Сибелиуса мы сталкиваемся с радикально разными художественны-

ми результатами – даже когда исходные данные (нотный текст) идентичны? Ответ кроется в том, что каждый из трех пианистов опирается на собственную концепцию интерпретации. Последняя не возникает изолированно: она складывается под влиянием культурных традиций и установок той исполнительской школы, к которой принадлежит музыкант. Таким образом, за различиями в звучании Д. Мацуева, Х. Гимсе и Ю. Ванг стоят глубинные, исторически обусловленные расхождения между исполнительскими традициями.

Следующим методологическим основанием выступает работа Николаса Кука «За пределами партитуры: музыка как перформанс» (Cook N., 2013). Развивая тезис о природе музыкального произведения, ученый предлагает отказаться от представления о нотном тексте как о завершенном произведении и трактовать его как «сценарий», который обретает полноту смысла лишь в процессе исполнения. Такой подход задает важную установку для данного исследования: предметом анализа становится не только партитура, но прежде всего живое исполнение. Именно оно раскрывает потенциал нотного текста. Применительно к пьесе Сибелиуса этот взгляд особенно значим: ключевая ремарка *leggiere* в «Этюде» – это скорее характер, чем строгое темповое указание композитора, что оставляет пространство для индивидуального сценария при интерпретации у всех трех пианистов.

В качестве методологической основы используется подход Дж. Ринка «графирования темпа и динамики» (Rink J., 2002) как способа визуализации и сравнения исполнительских решений. Он показывает, что можно анализировать «живое» исполнение, а не только нотный текст, и выявлять «исполнительский жест», микроотклонения от метроритма, которые создают уникальность интерпретации.

В частности, метод Дж. Ринка представляется как обоснование сравнения агогики пианистов (использование *rubato*, замедления в кульминациях).

В ходе исследования автор также опирался на теоретические труды, посвященные фортепианно-миниатюрному творчеству Я. Сибелиуса (Бронфин Е., 1963), нотный материал (Сибелиус Я., 2020) и научные работы, анализирующие специфику концертной и исполнительской деятельности рассматриваемых пианистов.

Выбор указанных параметров для сравнения (темп, динамика, артикуляция, педализация, фразировка) обоснован их ролью в формировании художественного образа произведения, влиянии на восприятие музыки слушателем, возможностью отразить индивидуальность исполнителя и опирается на теоретические концепции музыкальной выразительности и структуры музыкального текста. В перспективе автор планирует включить в анализ и другие характеристики, чтобы обеспечить более всестороннее сопоставление исполнительских интерпретаций.

Денис Мацуев – яркий представитель русской фортепианной школы. Окончив Московскую государственную консерваторию под руководством таких педагогов, как А.А. Наседкин и С.Л. Доренский, он воплощает традиции русской исполнительской культуры: эмоциональность, масштабность, глубину звучания в басовых регистрах и плотное звучание аккордов. Д. Мацуев особенно силен в русской музыке (С.В. Рахманинов, П.И. Чайковский) и масштабных романтических произведениях. Помимо концертной деятельности, он активно занимается просветительством, поддерживает молодых музыкантов. Его география выступлений обширна, но особенно он популярен в России и странах СНГ, а также активно гастролирует в Азии. По мнению критиков, «Мацуев – артист, обладающий невероятной музыкальностью, самобыт-

ным мышлением и феноменально совершенной техникой. Русский пианист Денис Мацуев, бесспорно, один из немногих, кто достиг высочайшего признания и принадлежит к числу выдающихся классических музыкантов нашего времени» (Редько А., 2022, с. 500).

Ховард Гимсе представляет европейскую традицию исполнения. Получив образование в Берлинской высшей школе искусств и совершенствуя мастерство у Иржи Глинки (в методике которого сочетаются чешская и норвежская школы), Гимсе демонстрирует интеллектуальный подход к музыке, чистоту стиля и внимание к деталям. Его репертуар тяготеет к скандинавской музыке (Э. Григ, Я. Сибелиус) и европейской классике. Он менее медийный исполнитель, чем его коллеги, и в первую очередь сосредоточен на концертной деятельности и «живой» записи музыки. Х. Гимсе в основном работает в Норвегии и Европе, где он признан одним из ведущих исполнителей классической музыки.

Юджа Ванг является молодой представительницей современной глобализованной концертной индустрии. Начав обучение в Китае (педагоги Чжоу Гуанжэнь и Лин Юань), она продолжила его в США под руководством Гарри Графмана, чья методика сочетает русскую и американскую школы. Это сформировало уникальный стиль Ванг: сочетание китайской виртуозности и техничности, американской энергии и прямолинейности в исполнительстве, а также любовь к глубине звучания от русской школы. Обладательница двух премий «Грэмми», она выступает с ведущими оркестрами США и Европы. Ванг особенно эффектна и виртуозна в репертуаре М. Равеля, С.С. Прокофьева, Д. Лигети, демонстрируя исключительную технику и артистическую смелость. Ее сценический имидж яркий и запоминающийся, это помогает привлекать новую молодую аудиторию

к классической музыке. География концертных выступлений китайской исполнительницы имеет глобальный охват (но ведущими странами для концертной деятельности остаются КНР и США).

Исследователь творчества пианистки Жуань Вэньшэн отмечает: «На сегодняшний день Юджа Ванг одна из самых ярких пианисток современности, обладающая несомненной харизмой и от того невероятно притягательная. Пресса не жалеет восхищенных эпитетов “летающие пальцы”, “неслыханный виртуоз”, “замечательная китаянка”, “чудесная комбинация блестящей техники и неподдельное ощущение поэзии”. От ее исполнения захватывает дух» (2022, с. 188).

Всех троих пианистов объединяет высочайший технический уровень и виртуозность, позволяющая с равной убедительностью воплощать самые сложные музыкальные идеи – от стройных форм классицизма до смелых экспериментов музыки XX–XXI вв. Каждый из пианистов впитал традиции сильной фортепианной школы, что стало фундаментом их профессионального роста. При этом ни один из них не превратился в заложника устоявшихся канонов: каждый выработал собственную интерпретационную манеру, благодаря которой знакомые произведения обретают новое звучание. Однако за общим уровнем мастерства и признания проступают отчетливые различия, и они не менее важны для понимания индивидуальности каждого артиста.

Первоначально необходимо отметить, что специфической чертой жанра фортепианной миниатюры является ее лаконичность. Примечательны слова С. Рахманинова о сложности этого малого жанра: «Небольшая пьеса вполне может стать таким же шедевром, как и большое произведение. В самом деле, я нередко убеждался, что короткая фортепианная пьеса причиняла мне всегда гораздо больше мук и ставила передо мной больше

проблем, чем симфония или концерт. Когда пишешь для оркестра, само разнообразие инструментальных красок как-то подводит к различным мыслям и эффектам. Когда же я пишу маленькую фортепианную пьесу, я целиком во власти своей тематической идеи, которая должна быть представлена сжато и без отступлений... В конце концов, сказать то, что вы имеете сказать, и сказать это кратко, ясно, немногословно – вот самая трудная задача, стоящая перед художником» (Говар Н., 2018, с. 15). «Этюд» Сибелиуса – это яркая, но миниатюрная «музыкальная вселенная», написанная финским автором всего на трех страницах (Сибелиус Я., 2020, с. 5–7). В сочинении 72 такта в размере 2/4, разделенные на пять музыкальных предложений паузами. Однако этот опус являет собой для пианиста уникальный синтез техники и поэзии и именно виртуозность исполнителя служит проводником к эмоциональному образу, задуманному композитором.

Я. Сибелиус предлагает исполнять произведение в очень изящной манере, создавая воздушный, динамичный, прозрачный, непринужденный образ. *Leggiero* – это стиль музыкального штриха, а не темп. Поэтому исполнитель может самостоятельно определять скорость исполнения этого этюда. Все же это указание чаще всего сочетается с быстрым темпом и исполнением на *staccato* или *non-legato*. В результате музыкант достигает словно «бисерного» звукоизвлечения. Общее эмоциональное настроение «Этюда» – задумчивая меланхолия, воспоминания с оттенком ностальгии. Но эти настроения достаточно возвышенные, светлые, в них нет тяжелой грусти.

Подходы Д. Мацуева, Х. Гимсе и Ю. Ванг к темпу и метроритму пьесы различаются, что дает возможность каждому по-своему далее сформировать художественный образ произведения. При этом важно учитывать, что исход-

ное авторское указание Я. Сибелиуса в отношении миниатюры – *leggiero* («легко, подвижно»). Оно задает не точный темп, а скорее характер исполнения: призывает к изящной, легкой манере игры, оставляющей пространство для исполнительской интерпретации.

Д. Мацуев выбирает темп *allegretto*, который позволяет совместить динамичность фактуры и моторность с акцентом на лирической составляющей. Такой выбор отчасти отходит от *leggiero*, но сохраняет идею легкости – через проникновенную углубленность, а не внешнюю игривость. Российский пианист активно прибегает к *rubato*: он ускоряет движение перед кульминациями и замедляет в самих кульминационных точках (тт. 20–24, 53–64, 65–68). Кроме того, Д. Мацуев четко организует фразировку. Такая структура придает исполнению внутреннюю сложность и ясность, подчеркивая развитие музыкальной мысли без утраты изящного характера.

Х. Гимсе, в свою очередь, избирает более быстрый темп – *allegro* (120 ударов в минуту), что существенно отклоняется от авторского указания *leggiero*. Однако норвежский исполнитель компенсирует это агогическими средствами. Гимсе замедляет движение в концах фраз (тт. 8, 16, 28, 32, 36, 52, 64) и акцентированно оттягивает первую долю, усиливая выразительность метрической структуры. Особая драматургическая роль в его игре отдается работе с темповым напряжением. Так, в кульминационных зонах (тт. 29–32) оно нарастает, а затем компенсируется замедлением, чтобы создать эффект эмоциональной разрядки. В результате возникает энергичная, но при этом гибкая трактовка миниатюры, где изначальная идея легкости переосмысливается через драматизм.

Ю. Ванг, как и Х. Гимсе, придерживается темпа *allegro*, формируя свой самобытный образ воздушности и энергичности.

В отличие от двух предыдущих трактовок, ее исполнение характеризуется стабильным темпом на протяжении всего произведения. Замедления встречаются лишь эпизодически и служат для выделения смысловых фраз (тт. 35–46, 64). Китайская пианистка полностью отказывается от *rubato*: четкость и ровность ритма выходят на первый план, подчеркивая энергичный характер музыки, но несколько ограничивая ее эмоциональную гибкость. В этой связи *leggiero* может интерпретироваться как четкая, собранная легкость, без нюансов и отступлений, с акцентом на ясность формы.

Различия наглядно демонстрируют, как выбор темпа и метроритмической организации влияет на восприятие музыкального произведения и раскрывает многогранность авторского замысла Я. Сибелиуса. При этом каждый исполнитель в трактовках воплощает традиции своей школы. Д. Мацуев делает ставку на безупречное сочетание техники, лирико-динамическую наполненность и эмоциональную искренность, свойственную русской школе пианизма. Х. Гимсе – на характерные для европейского стиля драматургические контрасты и структурную ясность. Ю. Ванг – на четкость, энергичность и техническую виртуозность, отличающие современных известных китайских исполнителей.

Индивидуальность прочтения авторского замысла выражается в подходах пианистов к выбору динамики и артикуляции. Д. Мацуев избирает диапазон от *mp* (*mezzo piano*) до *f* (*forte*), что не соответствует авторскому указанию *p* (*piano*) – *F* (*forte*). Характер динамики отличается плавностью переходов (*crescendo*, *diminuendo*) без резких перепадов, с особым вниманием к микродинамике внутри тактов. Русский музыкант сознательно отклоняется от партитуры и создает «всплеск» динамики в тт. 7–8 с резким возвратом к *piano* (эффект не-

ожиданности) и смягчает кульминацию в тт. 24–25 (*mf* вместо *f*), переходя к *pianissimo* в тт. 27–28. Это добавляет хрупкость и лиризм, формируя атмосферу прозрачности, света и надежды.

В интерпретации Д. Мацуева доминируют приемы *portato* (полусвязанное звучание) и четкое *staccato*. Ключевое решение, которое отличает его от других исполнителей, раскрывается в полном отказе от педализации, что усиливает прозрачность фактуры и делает каждую линию (мелодия, фон, бас) отчетливой. Баланс голосов в варианте исполнения Мацуева выстроен так, что мелодия в высоком регистре доминирует, а бас приглушен. Четкое исполнение басовых скачков (тт. 10–12) поддерживает упругость фактуры, создавая эффект «музыкального прозрачного кружева» с акцентом на лирической составляющей.

Х. Гимсе использует ограниченную динамическую шкалу без крайних градаций *pp* или *ff*. Даже *forte* в кульминациях реализуется с мягкой нюансировкой, создавая камерный, интимный характер звучания. Динамика развивается волнообразно, с плавными внутренними волнами и без резких контрастов. В целом исполнитель следует указаниям композитора, но смягчает кульминации – например, завершает произведение на *triano* вместо авторского *mf*. Это формирует романтический, чувственный образ с тяготением к эпическому нарративу и драматическим потенциалом.

Х. Гимсе опирается на *portato* как основной артикуляционный прием, выделяя мелодию удлинением звуков (*tenuto*). Фоновые шестнадцатые норвежским композитором исполняются *staccato* под *legato*, что отклоняется от авторского замысла (яркое акцентирование) и формирует романтический образ. Педализация у Гимсе вариативна. Прямая педаль применяется им кратковременно (на восьмую длительность), а в отдельных зонах

(тт. 9–12) педаль отсутствует, чем подчеркивается «басовый пульс» сочинения и четкость его фактуры. В тт. 29–32 отсутствие педали создает «колкость», сменяемую певучестью при ее возобновлении. Басовая линия взаимодействует с мелодией правой руки, создавая эффект «дуэта» линий, особенно в полифонических эпизодах (тт. 25–28, 61–64).

Ю. Ванг выбирает самый узкий диапазон среди трех исполнителей – от *piano* до *mezzo forte*. Переходы у китайской исполнительницы между нюансами плавные, не контрастные, но пианистка использует прием *subito* для внезапных акцентов (тт. 32, 37, 68), что, безусловно, добавляет ее исполнению элемент сдержанного драматизма.

Отклонения от партитуры у Ю. Ванг заметны только в кульминационных зонах, например, в тт. 34–36 происходит внезапное усиление с центром в первой доле т. 35 (что не предусмотрено Я. Сибелиусом). Последняя кульминация (тт. 53–64) развивается от *pianissimo* до *mezzo forte* с быстрым затуханием (вместо *f*) и создает эффект своеобразного сочетания легкости и механистичности, напоминающего звучание «музыкальной шкатулки».

Ю. Ванг сочетает *staccato* для выделения скрытой мелодии и *non legato* для заполняющих звуков. В кульминациях используется *legato*, придающее певучесть. Педаль китайской пианисткой применяется умеренно, преимущественно прямая, усиливая *legato* в кульминациях и подчеркивая синкопы (т. 32). В полифонических моментах она усиливает вес руки для глубокого тембра, выстраивая иерархию голосов: средний голос – ведущий, нижний – тише, а партия правой руки – фон. Четкость артикуляции сохраняется на протяжении всего произведения, создавая ясность звучания без эффекта «размытости».

Каждый исполнитель реализует индивидуальный подход к динамической палитре и артикуляции. Д. Мацуев де-

лает акцент на прозрачности фактуры и лиризме, используя микродинамику и отказ от педали для создания глубокого, светлого, лирического звучания. Х. Гимсе тяготеет к камерности и романтической чувственности. В трактовке он смягчает кульминации и варьирует работой с педалью, что вызывает ассоциации с чем-то драгоценным и уязвимым. Китайская же пианистка подчеркивает виртуозность и механистичность, используя узкий динамический диапазон и резкие акценты для создания легкого, игривого образа.

В начале статьи отмечалось, что Д. Мацуев демонстрирует четкую организацию фразировки, обогащая ее динамическими нюансами и пульсацией сильной доли. Удлинение пауз между фразами придает исполнению дополнительную задумчивость. Мацуев точно исполняет полифонические эпизоды, например, в тт. 25–26, 27–28, 61–62 и 63–64, при этом синкопы в левой руке, встречающиеся в тт. 32, 37 и 68, игнорируются, что позволяет сместить акцент на мелодическую линию.

Х. Гимсе свойственна фразировка, построенная по волнообразному принципу с асимметричным расположением кульминационных точек. Эффект взволнованности достигается за счет того, что фраза 17–20 начинается с кульминации и резко ниспадает, а фраза 21–24 развивается зеркально. Интонационная выразительность достигается благодаря микрозамедлениям на опорных нотах и агогическим акцентам.

Ю. Ванг мыслит достаточно широкими отрезками, ее музыкальная мысль почти не разбивается на отдельные фразы. Фразировка в целом структурирована, за исключением лирического отрывка с тт. 17–28. В кульминационном моменте, охватывающем тт. 29–37, динамические волны становятся ярче, а фразировка дробится на более мелкие отрывки.

Представленный анализ показывает, что все три пианиста раскрывают многогранность композиторского замысла через

принципиально разные эмоциональные приемы. Интерпретация Дениса Мацуева рисует воздушный, светлый, легкий образ, в котором нет ностальгии или грусти, зато есть воздушность и лиризм, свет. Моторное движение мелодической линии создает настроение надежды, стремления к лучшему. У Х. Гимсе – образ романтический, чувственный, наполненный песенностью и личными переживаниями. В этой трактовке достаточно трагизма, возбуждения, волнения. В версии Юджи Ванг – совсем другая эмоциональная картина – более кокетливая, светлая, полная внутренней энергии и танцевальности.

Этот контраст наглядно демонстрирует, что миниатюра Я. Сибелиуса обладает удивительной гибкостью: ее лаконичная форма способна вместить разные «эмоциональные вселенные», а исполнительская интерпретация уникальными пианистами становится соавторством, обогащающим первоначальный замысел. Композиторская идея, заданная в характере *leggiero* («легко, подвижно»), оказывается отправной точкой для трех самобытных художественных концепций, каждая из которых по-своему правдиво передает дух фортепианной музыки Я. Сибелиуса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исполнение Х. Гимсе. Я. Сибелиус, op. 76, пьеса № 2 «Этюд». URL: https://yandex.ru/video/preview/141291038060643310?q_source=channel (дата обращения: 21.05.2026).

² Исполнение Д. Мацуева. Я. Сибелиус, op. 76, пьеса № 2 «Этюд». URL: <https://yandex.ru/video/preview/4039393102198841584> (дата обращения: 21.05.2026).

³ Исполнение Ю. Ванг. Я. Сибелиус, op. 76, пьеса № 2 «Этюд». URL: <https://yandex.ru/video/preview/14769645563226448420> (дата обращения: 21.05.2026).

ЛИТЕРАТУРА

Бронфин Е.Ф., Александрова В.Н. Ян Сибелиус (очерк жизни и творчества). М.: Музгиз, 1963. 152 с.

Вартанов С.Я. Концепция в фортепианной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1. С. 40–45.

Вартанов С.Я. Концепция в фортепианной интерпретации (под знаком Ф. Листа и С. Рахманинова). М.: Композитор, 2013. 576 с.

Говар Н.А. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века: Моногр. М.: Юрайт, 2018. 347 с.

Жуань Вэньшэн. Исполнительский стиль китайской пианистки Юджи Ванг на примере некоторых сочинений композиторов-романтиков // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 2. С. 187–195.

Ивонина Л.Ф. Генеративная поэтика исполнительского текста (по материалам исследований Н.И. Мельниковой) // Вестник музыкальной науки. 2019. № 2. С. 104–110.

Мельникова Н.И. Генеративная поэтика исполнительского текста: Анализ одной шут-

REFERENCES

Bronfin, E.F., Aleksandrova, V.N. (1963), *Yan Sibelius (ocherk zhizni i tvorchestva)* [Jan Sibelius (essay on life and work)], Muzgiz, Moscow, 152 p. (in Russ.)

Cook, N. (2013), *Beyond the score: music as performance*, Oxford University Press, Oxford, 528 p. (in Eng.)

Govar, N.A. (2018), *Fortepiannaya miniatyu-ra otechestvennykh kompozitorov pervoi poloviny XX veka* [Piano miniature by Russian composers of the first half of the 20th century], Yurayt, Moscow, 347 p. (in Russ.)

Ivonina, L.F. (2019), “Generative poetics of the performing text (based on the research of N.I. Melnikova)”, *Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 104–110. (in Russ.).

Melnikova, N.I. (2004), “Generative poetics of the performing text: analysis of a joke”, *Khudozhestvennui obraz v ispolnitel'skom iskusstve* [Artistic image in performing arts], Magnitogorsk, pp. 11–19. (in Russ.).

Red'ko, A.M. (2022), “The game of a prodigy and the game of a master at the Matsuev Festi-

ки // Художественный образ в исполнительском искусстве: IX Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске: Тез. и материалы. Магнитогорск, 2004. С. 11–19.

Редько А.М. Игра вундеркинда и игра мастера на мацуевском фестивале // Молодой ученый. 2022. № 50. С. 500–504.

Сибелиус Я. Фортепианные миниатюры. Соч. 76. М.: Музыка, 2020. 24 с.

Cook N. Beyond the Score: Music as Performance. Oxford: Oxford University Press, 2013. 528 p.

Rink J. Musical Performance: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 256 p.

val”, *Molodoi uchenyi* [Young scientist], no. 50, pp. 500–504. (in Russ.)

Rink, J. (2002), *Musical performance: a guide to understanding*, Cambridge University Press, Cambridge, 256 p. (in Eng.)

Ruan Wenshen (2022), “The performing style of the Chinese pianist Yuji Wang on the example of some works by Romantic composers”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 2, pp. 187–195. (in Russ.)

Sibelius, J. (2020), *Fortepiannye miniatyury. Soch. 76* [Piano Miniatures. Op. 76], Muzyka, Moscow, 24 p. (in Russ.)

Vartanov, S.Ya. (2009), “The concept in piano interpretation”, *Problemy muzykal’noi nauki* [Problems of musical science], no. 1, pp. 40–45. (in Russ.)

Vartanov, S.Ya. (2013), *Kontseptsiya v fortepiannoi interpretatsii (pod znakom F. Lista i S. Rachmaninova)* [The concept in piano interpretation (under the sign of F. Liszt and S. Rachmaninoff)], Kompozitor, Moscow, 576 p. (in Russ.).

Сведения об авторе

Лю Юйхань, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург) (научный руководитель – кандидат философских наук, доцент В.С. Орлов)
E-mail: 1065075693@qq.com

Author Information

Liu Yuhan, postgraduate of the Department of Musical Education and Education Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg) (scientific supervisor – Cand. Sc. (Philosophy), Docent V.S. Orlov)
E-mail: 1065075693@qq.com

Поступила в редакцию 18.05.2026

После доработки 19.07.2026

Принята к публикации 08.08.2026

Received 18.05.2026

Revised 19.07.2026

Accepted for publication 08.08.2026