

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ІМЕНІ А.В.НЕЖДАНОВОЇ**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ЛІНЬ ЦЗЮНЬДА**

УДК 78.03:782

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ Л. БЕТХОВЕНА У МУЗИЧНО-  
СТИЛЬОВОМУ КОНТЕКСТІ XVIII-XIX СТОЛІТЬ  
СТОЛІТЬ**

**Спеціальність 025 – музичне мистецтво**

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства  
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Лінь Цзюньда

---

**Науковий керівник -  
МАРКОВА ОЛЕНА МИКОЛАЇВНА,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
заслужений працівник культури України**

ОДЕСА – 2021

## АНОТАЦІЯ

**Лінь Цзюньда. Фортепіанні сонати Л. Бетховена у музично-стильовому контексті XVIII-XIX століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А.В.Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

Дисертацію присвячено дослідженню виразових особливостей французьких впливів рококо на стиль и виразні прийоми Л. Бетховена – композитора й піаніста. Відповідно, приділена увага систематизації відомостей про суть творчих установок віденських класиків в їх просуванні ідей Йозефінівського класицизму і рококо, а також усвідомленню специфіки трансформації «німецької культурної ідеї» в XVIII в. у зв'язку з історичним становленням Віденської школи. В роботі виділена творча концепція бетховенських «двох принципів» в світлі стилістичних реалій опори на Йосифінівський класицизм, який відзначив раціоналістичне театралізоване світосприйняття Віденців.

Виділені теоретичні позиції апробовані в аналізі раних і «малих» Сонат композитора центрального і пізнього періодів в контексті продовження їх стилістики в сонатній бетховенській спадщині в цілому в руслі зазначеної концепції Віденської школи в її французьких орієнтирах. Простежені органологічна та виконавська лінії віденського стилю в представництві зв'язків з французькою аристократичною культурою XVIII століття, виділені актуальні виконавські настанови інтерпретації Сонат Бетховена в межах поставангардних і пост-поставангардних установок мистецтва останніх десятиліть з опорою на значущість китайської піаністичної школи.

Вперше в музикознавстві України та Китаю дана систематизація стильових витоків рококо в рамках уявлень про Йозефінівський класицизм як актуальний для XVIII ст. поворот «німецької культурної ідеї». Також вперше в Україні висунута концепція обумовленості позиціями рококо творчого методу Бетховена, виявленого ним у вигляді формули «двох принципів» і яка традиційно пов'язується тільки з філософською діалектикою прогегелівського типу.

В аналізі ранніх і «малих» Сонат композитора підкреслена співвіднесеність їх з показниками французького аристократичного мистецтва, особливо що стосується реалій виконавства самого Бетховена, його найближчих учнів і шанувальників-сучасників. Відповідно висувається оригінальний принцип орієнтування сучасного виконавства в їх спрямованості на відродження клавірного піанізму початку XIX століття в творчих установках поставангарда і пост-поставангардного культурного середовища сучасності. Самостійними є позиції щодо участі китайського піаністичного мистецтва у формуванні «неорококо» фортепіанної культури останніх десятиліть.

Оригінальним здобутком даної роботи є те, що вперше в українському і в китайському музикознавстві поставлена проблема сутності позицій аристократичного Йозефінівського класицизму у формуванні Віденської композиторської школи, надконфесійно і навіть надрелігійно сформовані принципи якої жилися поєднанням різнонаціональних джерел – під егідою німецької оркестральності мислення і формованого в цій школі симфонізму. Шанування симфонічної експансії музичного Відня прийняло у другій половині XIX і у XX сторіччях абсолютизований характер, в якому не залишалося місця для віддання належного салонно-аристократичним стимулам цього роду мистецтва.

І звідси – новий погляд на спадщину Л. Бетховена в ряду його Сонат, які традиційно стали ділитися на «найвищі» досягнення автора «Егоїса» і ті, які не демонстрували антитетично-героїчних колізій в образному і структурному

розкладах. Замовчування суттєвості витоків рококо, як органічної частки методології Віденців, починалося з ігнорування виконавського типу гри Л. Бетховена, який, за спостереженнями дослідників, ніколи не виходив за межі «фортепіанного моцартіанства», що розцвіло як явище *піанізму* у кінці XVIII – на початку XIX сторіччя. Аналіз творчих засад Л. Бетховена продемонстрував суттєвість для його мистецтва спирання на салонне виконавство і салонно-духовні традиції культивування *кантової адраматичної співучості* в його інструменталізмі.

Методологічний фактор, який дозволив прослідкувати внутрішньо-авторські стимули пошуку двоїчності творчого методу Бетховена, став парціальний підхід до його виконавського і композиторського вмінь, стилістично різних, але тих, що у композиторстві мають суттєвий перетин. В дисертації піднятий на належний рівень підхід від «двох принципів», які складають відому тезу творчого діяння композитора, але які асоціювали звично із філософською діалектикою антиномій, що наочно втілювалося в Патетичній сонаті і подібних до неї театралізовано-драматичних композиціях.

Однак для самого Бетховена суттєвим було посилення як на приклад втілення двох начал творчого мислення – і на Патетичну, і на Сонату № 10. Остання жодних образних антитез не має і являє діалогізацію викладення компенсативних виражальних ліній у сукупній надособистісній ліричній монологічності подання. Підхід Бетховена в його тлумаченні двох виразних позицій дав базис для обґрунтування двох самостійних пластів його творчості, з яких один склав виключно композиторську роботу у Сонатах – «симфоніях для фортепіано», а другий реалізувався в розвиток стилістики Бетховена-виконавця, тобто *піаніста*, майстра оркестральних ефектів у клавірно-фактурних показниках, однак попри те, що грав в «легкій», «моцартіанській» манері (інша виникла значно пізніше і склалася у Ф. Ліста вже по смерті композитора).

В композиторському переломленні це вивело на наскрізну для всієї сонатної творчості Майстра – ідею втілення кантової ліричності викладення, яку спостерігаємо від перших до останніх Сонат і яка волею композитора у його Дев'ятій симфонії стала фіналом, який ніби «відсторонює» драматичні нагнітання перших трьох частин циклу.

Наявність у Бетховена двоїчності його стильових ликів образного виявлення у Сонатах наочно виражається у двоїчності «галліцизмів» композиторського почерку, з яких один живився салонністю рококо і дотичними до останніх кантових принципів піснеспіву, тоді як другий виходив на революційний класицизм Л. Керубіні і співвідносні з цим лінії революційного драматичного мистецтва.

В аналізі Сонат акцентовані виконавські вибори творчого їх прочитання, реально здійснені стосовно ранніх і почасти «легких» Сонат центрального періоду. Що стосується виконавських втілень двох двохчастинних Сонат № 27 і 32 стосовно висунутих міркувань про протобідермаєрівський комплекс їх виразності, то це узагальнення автора дослідження, що для себе як виконавця і своїх учнів пропонує цей оригінальний виразний підхід в інтерпретації знаменитих композицій.

Геній Л. Бетховена живився ідеями свого часу, «духом часу», за спостереженням Г. Гегеля, які віддзеркалювали множинність соціально-релігійних, творчо-практичних пошуків. І саме здатність творця «Appassionata» виходити на протилежні драматично-театралізованому мистецтву позиції зберігати заряд салонного культурного обігу з його одухотвореним «творенням маленького раю на землі», – і є свідченням високої реактивності на змістовні антитези буття зламу століть. Сучасні пошуки виконавців на залучення в репертуар саме лірично-лагідних здобутків композитора – знаменні і складають вельми прийнятну тенденцію для виконавської і педагогічної роботи китайських піаністів.

Саме ранні, «малі» Сонати центрального і двочастинні композиції цього роду у пізній період творчості дають єднання з «моцартіанством»

виконавської манери Л. Бетховена, парціальні психологічні настанови якого сформували в композиторстві «сонати-симфонії», тоді як виконавськи-вихідними і відповідними епохальному висуненню застав замиленої виразності народжуваного бідермаєра були якраз фортепіанні й проклавірні одночасно типології «легких» і «малих» Сонат.

Велич Л. Бетховена як завершувача вибудови Віденської школи, в результаті зробленого аналізу вимальовується не тільки як повнота оркестралізації-симфонізації мислення, що було тенденцією часу і склало відкриття Віденців, але також це і висунення засад «легкого» піанізму як співвідносного фактора фортепіанного виразу – за логікою неконфліктних двох початків, які композитор свідомо виставив у якості творчого чинника свого мистецького підходу.

**Ключові слова:** жанр в музиці, музичний стиль, фортепіанна соната, рококо, виконавський, композиторський авторські стилі.

## SUMMARY

**Lin Junda. Beethoven's Piano Sonatas in the Musical and Stylistic Context of the 18th-19th Centuries.** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation to obtain the degree of Doctor of Arts History (Doctor of Philosophy) in Specialty 025 – Musical Art. Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, Ministry of Culture and Information policy of the Ukraine. Odessa, 2021.

The dissertation is devoted to the study of the influence of French Rococo and the expressive features of this direction on the style and expressive techniques of the musical language of the composer and pianist Beethoven. Accordingly, attention is paid to the systematization of information about the essence of the creative attitudes of the Viennese classics and the promotion of the ideas of Josephine classicism and rococo. The specifics of the transformation of the

"German cultural idea" in the 18th century in connection with the historical formation of the Vienna School of Composers are outlined. The work highlights the creative concept of two Beethoven principles in the context of the stylistic realities of reliance on Josephine classicism, which determined the rationalistic theatrical worldview of Viennese composers.

The selected theoretical positions were tested by analyzing the early and "small" sonatas of the central and late periods of the composer's work. The analysis was made in the context of considering their stylistic language in Beethoven's sonata heritage, in line with the concept of the Vienna School and its French landmarks. The organological and performing lines of the Viennese style are traced, and connected with the French aristocratic culture of the 18th century. The article highlights the actual performing interpretations of Beethoven's sonatas in the period of post-avant-garde and post-avant-garde installations of art in recent decades, based on the importance of the Chinese pianistic school.

For the first time in the musicology of Ukraine and China, the stylistic origins of Rococo have been systematized and determined within the framework of ideas about Josephine classicism through the prism of the "German cultural idea" that is relevant for the 18th century. Also, for the first time in Ukraine, the concept of the conditionality of Beethoven's creative method by the positions of rococo, declared by the composer in the form of a formula of "two principles" and traditionally associated only with philosophical dialectics of the pro-Hegelian type, is put forward.

The analysis of the early and "small" sonatas of the composer made it possible to emphasize the correlation of the sonatas with the indicators of French aristocratic art. This is especially true of the performing style of Beethoven himself, his closest students and contemporaries. Accordingly, the original principle of the orientation of modern performance and its focus on the revival of clavier pianism of the early 19th century in the creative attitudes of the post-avant-garde and post-post avant-garde cultural environment of our time, is put forward.

Positions are put forward regarding the participation of Chinese pianistic art in the formation of the "neo-rococo" direction in the piano culture of recent decades.

The originality of this work is that, for the first time in Ukrainian and Chinese musicology, the question of the role of aristocratic Josephine classicism in the formation of the Vienna School of Composers was raised, the principles of which were supra-confessional and supra-religious formed from a variety of sources and were closely interconnected with German orchestral thinking and the German school of symphony. In the second half of the 19th and 20th centuries, the symphonic expansion of musical Vienna took on an absolute character, leaving no room for the salon-aristocratic stimuli of this kind of art.

Hence follows a new look at the sonata work of L. Beethoven, which has traditionally been regarded as the "highest" achievement of the author of "Eroica". L. Beethoven's sonatas were not intended to demonstrate an antithetical-heroic collision in a figurative and structural layout. The concealment of the origins of Rococo as an organic part of the methodology of the Viennese school of composers began with disregard for the performing style of L. Beethoven's playing, which, according to the observations of researchers, never went beyond the "piano Mozartianism". It was this pianistic style that dominated in the late 18th and early 19th centuries. Analysis of L. Beethoven's creativity demonstrated the reliance on salon performance and salon-spiritual traditions of cultivating Kantian a-dramatic melodiousness in its instrumentalism.

The methodology used made it possible to trace the internal authorial stimuli of the duality of Beethoven's creative method and to distinguish between the partialities of his performing and composition skills, stylistically different, but essentially intersecting in his composing activity. The approach of two sources, which forms the basis of the composer's work, but which were habitually associated with the philosophical dialectic of antinomies, which was clearly embodied in the Pathétique sonata and other theatrical and dramatic compositions of L. Beethoven, was raised to the proper level in the dissertation.

For Beethoven himself, however, the reference to the use of "two principles" in the sonata Pathétique and in sonata No. 10, was essential. The latter does not have any figurative antitheses and represents dialogization of the presentation of compensatory expressive lines in the aggregate transpersonal lyrical monologue of the presentation. L. Beethoven's interpretation of "two principles" formed the basis for substantiating two independent expressive layers of his work. The first layer consisted exclusively of sonatas - "symphonies for piano", and the second was realized in the development of the style of Beethoven as a performer, i.e. a pianist, a master of orchestral effects in clavier-textured indicators, however, who played in a "light", "Mozartian" manner (another style arose much later and developed by F. Liszt after the death of the composer).

In Beethoven's composer's refraction, this led to the idea of embodying the Kantian lyricism of presentation, which is common for all of the Master's sonata work. Such an exposition can be observed from the first to the last of his sonatas, as well as in the composer's Ninth Symphony, where the drama of the finale seemed to "set aside" the dramatic pressures of the first three parts of the cycle. The duality of stylistic faces and figurative manifestations in L. Beethoven's sonatas is clearly expressed in the duality of "gallicisms" of the composer's style, of which one nourished the salon of Rococo and the Kantian principles of chanting, while the second went out on the revolutionary classicism of L. Cherubini and the lines of the revolutionary dramatic art.

The analyzed sonatas emphasize the performing style of their creative reading in relation to the early and partly "light" sonatas of the central period of Beethoven's work. As for the performing incarnations of the two, two-part sonatas Nos. 27 and 32, the concept of a proto-Biedermeier complex of their expressiveness is put forward. This concept is a generalization of the author of the study, who, as a performer and teacher, offers an original expressive approach to the interpretation of famous compositions.

According to the observations of G. Hegel [21] L. Beethoven fed on the ideas of his time, "the spirit of the time", which reflected the multiplicity of social,

religious, creative, and practical searches. The talent of the author of "Appassionata" brings to the opposite of dramatic and theatrical art positions and retains the charge of salon cultural communication with spirituality and "the creation of a small paradise on earth". This is evidence of a high reactivity to meaningful antitheses of the breakdown of centuries.

Contemporary performers, whose repertoire includes precisely short lyrical works of the composer, constitute a very significant part in the performing and teaching practice of Chinese pianists. It is the early, "small" sonatas of the central period of Beethoven's work and other two-part compositions of the late period of creativity, that give the similarity of Beethoven's performing style to "Mozartianism". Partial psychological attitudes of Beethoven's performing style were formed during the period when the composer was composing his sonatas. However, the origins of the performing style and the touching expressiveness of the emerging Biedermeier, which corresponded to epoch-making trends, lay in both the piano and pro-clavier typologies of "light" and "small" sonatas.

As a result of the research done, the greatness of L. Beethoven as the finalizer of the building of the Vienna School emerges not only in his orchestral and symphonic thinking, which lay at the foundation of the Vienna School of Composers and was dominant at that time. It can also be traced in the principles of "light" pianism as a correlative factor of piano expression in the logic of non-conflict of two sources, which the composer deliberately built as a methodological factor of his creative approach.

**Key words:** genre in music, musical style, piano sonata, rococo, performing, composer and author's styles.

**НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ  
ДИСЕРТАЦІЇ**

**Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за  
напрямом «мистецтвознавство», та виданнях, які включені до  
міжнародних наукометричних баз даних**

1. Линь Цзюньда. Стилистика “бахианства» в ранніх сонатах Л. Бетховена // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. Вип. 27, кн.1. С. 345–349.
2. Линь Цзюньда. Соната № 11 ор. 22 В-dur Л. Бетховена в ряду актуального інтонирования в поставангардної – пост-поставангардної сучасності. // Культура і сучасність. Альманах. Київ, 2019. С. 202–206.

**Статті у наукометричних та міжнародних виданнях**

3. **Линь Цзюньда.** Єдність рис рококо та високого класицизму у фортепіанних сонатах Людвіка ван Бетгоvena №№ 19, 20, 22, 24 // Sphere of culture. Vol. XX. Lublin, 2019. P. 138 – 144.

**Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації**

Додаткові (тези)

4. Линь Цзюньда. Л. Дебарг играет Бетховена: штрихи французского рококо в облике венского классика // Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень. Матеріали Міжнар. наук.-творчої інтернет-конф., Одеса 30 квітня – 2 травня 2020. Одеса: Астрорпринт, 2020. С. 181–184.
5. Линь Цзюньда. 22 Соната Л. Бетховена у втіленні заповітів рококо// Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність. Матеріали Міжнар. наук.-творчої інтернет-конф., Одеса, 3 – 6 травня 2021. Одеса: Астрорпринт, 2021. С. 116–117.

6. Лінь Цзюньда. (китай.мовою) Аналіз художніх особливостей створення ранніх сонат Бетховена на прикладі сонат №№ 1, 4, 9. // Північна музика. 8-й вип. 2020 № 4 (392). Хайлуцзян: національне періодичне видання другого класу/першокласне державне видання, 2020, с. 5-7.

**Апробація результатів дисертаційного дослідження** здійснювалася у формі наукових доповідей на Міжнародних конференціях:

«Трансформація музичної освіти: культура та сучасність». Міжнар. наук.-творча конф. 30 квітня – 2 травня 2019 р. Одеса;

«Захід – Схід: Культура і мистецтво». Міжнар. наук.-творча конф. 25 – 26 вересня 2019 р. Одеса;

«Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень». Міжнар. наук.-творча інтернет-конф. 30 квітня – 2 травня 2020 р. Одеса;

«Захід – Схід: Культура і сучасність». Міжнар. наук.-творча конф. 26–27 вересня 2020 р. Одеса;

«Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність». Міжнар. наук.-творча інтернет-конф. 3 – 6 травня 2021 р. Одеса;

«Захід – Схід: Культура і сучасність. Пам'яті В. Ребікова і В. Малішевського присвячується». Міжнар. наук.-творча конф. 25–26 вересня 2021 р. Одеса.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>15</b>
<b>Розділ 1. ВІДЕНСЬКА ШКОЛА У ВЗАЄМОДІЇ З ФРАНЦУЗЬКИМ МИСТЕЦТВОМ В МЕЖАХ ЙОЗЕФІНІВСЬКОГО КЛАСИЦИЗМУ.....</b>	<b>20</b>
1.1 Німецька культурна ідея у формуванні різнонаціональних джерел віденського класицизму.....	20
1.2 Жанр сонати віденських класиків у співвідношенні з європейським інструменталізмом другої половини XVIII – початку XIX сторіччя.....	34
1.3.Культура віденського піанізму у розвитку клавірного мистецтва другої половини XVIII – початку XIX сторіччя.....	45
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>52</b>
<b>Розділ 2. СОНАТИ БЕТХОВЕНА У ВИЯВЛЕННІ ФРАНЦУЗЬКИХ СТИМУЛІВ ВІДЕНСЬКОГО СТИЛЮ.....</b>	<b>56</b>
2.1.Рококо у формуванні стилю композиції та виконання ранніх Сонат Бетховена.....	56
2.2. Сонати Л. Бетховена (№ 19, 20, 22, 24, 25) центрального періоду в представництві зв'язків із Йозефінівським класицизмом.....	96
2.3.Аналіз Сонат № 27 і 32 Л. Бетховена в представленні єдності симфонізованої і «клавіризованої» піаністики, закладеної композиторським і виконавським генієм Творця.....	134
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>155</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>161</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>165</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>175</b>

## ВСТУП

**Актуальність** теми дослідження визначена потребами творчої практики професійного інструменталіста, в якій жанр сонати і Сонати для фортепіано Бетховена займають почесне і відповідальне місце, тому завжди істотна корекція сенсу виконання відомих композицій відповідно до вимог сьогодення. І такою корекцією в даному випадку виступає трактування ранніх і «малих» двочастинних центрального і пізнього періодів Сонат Бетховена в руслі «актуального інтонування» (за Т. Веркіною [6]) відповідно до установлень художніх переваг сьогодення. А це епоха поставангардного відродження салонного, бідермаєрівського мистецтва, уваги до автентичності інструментальної подачі творів відповідно до особливостей інструментарію часу творення композиції того чи іншого автора.

У цьому плані показовим є відродження інтересу до мистецтва рококо, яке визначило формування Йозефінівського класицизму. Такий поворот стилістичних пристрастей надзвичайно цінний для китайських піаністів, що займають одне з лідируючих положень в світовому фортепіанному виконавстві останніх десятиліть. Естетизм китайської художньої традиції визначив особливо пильну увагу до спадщини французького рококо, як і в творчості представників цього напрямку висвітлено було представництво китайського мистецького надбання. Геній Бетховена визначив на багато століть інтерес до дослідження його творчості, оскільки кожне наступне музичне покоління знаходить в його творах необхідний виразний сенс – це і визначає життєвий поворот бетховенської теми в дослідницьких зусиллях сьогодення.

Багатство світової бетховеніани, включаючи такі фундаментальні дослідження як роботи Р. Роллана, Б. Асаф'єва [6; 7], широкий науковий вжиток праць інших видатних авторів, особливо що стосується монографії Л. Кирилліної [2; 68; 61; 101; 108], все ж не знімають питань вивчення тих

сторін спадщини Бетховена, які в силу об'єктивних історичних причин не отримали розгорнутого висвітлення: аристократизм рококо надовго відвернув увагу дослідників, націлених «прогресистськи», від глибин подання Л. Бетховеном позицій салонного мистецтва.

У центрі уваги даного дослідження - ранні і «малі» двочастинні Сонати Бетховена, історично пов'язані з позиціями Йозефінівського класицизму і рококо в ньому, в руслі яких шикувалися, перш за все, виконавські установки Бетховена і органологія фортепіано віденських класиків. Відповідно, виконавські вибори таких великих майстрів як С.Ріхтер, А. Шнабель, В. Кемпф, молодий французький піаніст Л. Дебарг і ін., що співвідносяться з «бетховеніаною» Г. Гульда, висунули ідею «йозефінівського» ракурсу звучання Сонат Бетховена, як це в скрипковому мистецтві визначили виступи А.С. Муттер.

#### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами**

Дисертацію виконано на кафедрі теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А.В. Нежданової згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради академії (протокол № від .2021 р.) відповідно до теми № « » перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2017–2021 рр.

**Мета** роботи – спостереження виразових особливостей французьких впливів і спеціально рококо на стиль и виразні прийоми Бетховена – композитора й піаніста.

Відповідно **конкретними завданнями** роботи намічаємо такі:

- 1) систематизація відомостей про суть творчих установок віденських класиків в їх просуванні ідей Йозефінівського класицизму і рококо;
- 2) усвідомлення специфіки трансформації «німецької культурної ідеї» в XVIII в. у зв'язку з історичним становленням Віденської школи;

- 3) дослідження концепції бетховенських «двох принципів» в світлі стилістичних реалій опори на Йозефінівський класицизм, який відзначив раціоналістичне театралізоване світосприйняття Віденців;
- 4) аналіз ранніх і «малих» Сонат композитора і продовження їх стилістики в сонатній бетховенській спадщині в цілому в руслі зазначеної концепції Віденської школи в її французьких орієнтирах;
- 5) простеження органологічної та виконавської ліній віденського стилю в представництві зв'язків з французькою аристократичною культурою XVIII століття;
- 6) виділення актуальних виконавських виборів інтерпретації Сонат Бетховена в межах поставангардних і пост-поставангардних установок мистецтва останніх десятиліть з опорою на значущість китайської піаністичної школи.

**Об'єкт** дослідження – вплив французької культури й мистецтва рококо на спадщину Л. Бетховена у цілому.

**Предмет** роботи – прослідковування рис рококо у ранніх і «малих» фортепіанних Сонатах Л. Бетховена.

**Хронологічні межі** дослідження бетховенського спадку 1790-х – 1820-х років, а також принципи їх виконавського втілення у піаністів другої половини XX – початку XXI століть.

**Матеріалом** дослідження є ранні Сонати Л. Бетховена №№ 9, 10, 11, а також двохчастинні №№ 19, 20, 22, 24, 27, 32 центрального і пізнього періодів, які втілюють лірично-адраматичні лінії виразності, недооціненні в їх суттєвості у втіленні бетховенських «двох принципів» філософічного і духовно-символічного спрямувань музичної творчості даного автора.

**Методологічною основою** роботи виступає інтонаційний стильовий аналіз, зразки якого знаходимо в роботах Б. Асаф'єва, присвячених інструменталізму, класичному і сучасному. Для нас також значимі матеріали досліджень китайських дисертантів Ма Вей, У Голін, в яких проводяться паралелі між китайським і європейським усвідомленням мовленнєвої зумовленості музичної форми та інтонації. В якості базових методів

висуваємо стильовий компаратив, герменевтичний ракурс музикознавчих досліджень, а також історичний метод опори на закономірності Великого розуму, висунутого в працях Д. Лихачова та С. Аверинцева.

Загальні естетико-теоретичні й історичні аспекти дослідження почерпнуті в роботах Р. Барта [10], О. Зосім [32], О. Лосєва [53], О. Рощенко [88]; позиції метафізики музичної історії, розроблені в роботах Лю Бінцяна, О. Маркової, О. Муравської [55; 59; 73]. Спеціальні позиції розробок фортепіанного мистецтва спираються на праці Д. Андросової [4], Н. Кашкадамової [34], І. Подобас [81], Л. Степанової [96], Л. Шевченко [101], ін. У сукупності задіяні методи: аналітичний, системно-біографічний, музично-семіотичний, герменевтичний, стильово-компаративний, музично-культурологічний, міждисциплінарний – втілені в роботі з опорою на праці названих науковців.

**Теоретичну базу дослідження** становлять фундаментальні роботи з різних галузей знань, які висвітлюють проблеми естетики і музичної естетики (С. Артамонов, О. Афоніна, С. Канарський, О. Лосєв, С. Маркус, О. Маркова, Т. Чередниченко), інтерпретології та музичної інтерпретації (Л. Зима, О. Зосім, Р. Інгарден, Л. Кирилліна, Н. Корихалова, В. Медушевський, О. Муравська, І. Присталов, О. Рощенко, В. Холопова); досліджень в галузі теорії та історії фортепіанного мистецтва (А. Алексєєв, Т. Захарчук, Н. Кашкадамова, О. Маркова, І. Подобас, Н. Чупріна, Б. Яворський, ін.), індивідуальних виконавських стилів (Д. Андросова, О. Сокол, А. Чехуніна, О. Чумаченко, Б. Яворський), музичної психології (Л. Виготський, О. Костюк), а також проблем метафізики історії (П. Валері, Лю Бінцяна, В. Личковах, О. Маркова, О. Муравська) та ін., які певною мірою торкнулися проблем постановочно-артистичної і концертної діяльності музиканта-піаніста.

Виділення і вивчення фортепіанного феномена артистичної діяльності як самостійної наукової проблеми стимулювали залучення фундаментальних праць Р. Барта, М. Бахтіна, С. Канарського, М. Конрада, О. Лосєва,

О. Яковлева, які розробили концепції компенсативної генези культури й мистецтва, а також О. Маркової, яка розглядає у своїх працях стильові надбаня музичної історії у ракурсі метафізики ренесансних повторюваностей в історичному плині художніх феноменів як синергійного надіндивідуального контактування стильово-мислительних даностей, територіально і часово несумісних. Це виводить на герменевтичні засади історико-стильових розробок і музичну евристику, започатковану в музичній соціології Т. Адорно, А. Луначарського, Ж.-Ж. Руссо, але музикознавчо інтерпретованих в останні десятиріччя у працях О. Козаренка, О. Маркової, І. Навоєвої, О. Рощенко.

**Наукова новизна** роботи полягає в наступному. Вперше в музикознавстві України та Китаю:

- дана систематизація стильових витоків рококо в рамках уявлень про Йозефінівський класицизм як актуальний для XVIII ст. поворот «німецької культурної ідеї»;
- висунута концепція обумовленості позиціями рококо творчого методу Бетховена, заявленого ним у вигляді формули «двох принципів», і яка традиційно пов'язується тільки з філософською діалектикою прогегелівського типу;
- на матеріалі аналізу ранніх і «малих» Сонат композитора виявлена співвіднесеність з показниками французького аристократичного мистецтва, особливо що стосується реалій виконавства самого Бетховена, його найближчих учнів і шанувальників-сучасників;

Отримали подальший розвиток:

- уявлення про перспективи сучасного виконавства в їх спрямованості на відродження клавірного піанізму початку XIX століття в творчих установах поставангарда і пост-поставангардного культурного середовища сучасності;
- позиції щодо участі китайського піаністичного мистецтва у формуванні «неорококо» фортепіанної культури останніх десятиліть.

**Теоретичне значення** дисертації полягає у створенні оригінальної теоретичної концепції стильової визначеності піаністичної сучасності в умовах виконання фортепіанних творів Л. Бетховена в їх жанрово-комунікативних і інтерпретативно-стильових показниках, в тяжінні до візуальної щедрості оснащення виступу костюмно-кольоровими оздобами.

**Практична цінність** роботи визначається тим, що її матеріали можуть бути корисними в діяльності класу спеціального фортепіано, а також дане дослідження може бути представлено в курсах теорії та історії виконавства у вищій і середній музичній школі Китаю й України.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Обсяг основного тексту – 164 сторінки, бібліографія включає 117 найменувань.

## **РОЗДІЛ 1. ВІДЕНСЬКА ШКОЛА У ВЗАЄМОДІІ З ФРАНЦУЗЬКИМ МИСТЕЦТВОМ В МЕЖАХ ЙОЗЕФІНІВСЬКОГО КЛАСИЦИЗМУ**

### **1.1. Німецька культурна ідея у формуванні різнонаціональних джерел віденського класицизму**

Спадщина Л. Бетховена складає певний епіцентр музикознавчих досліджень, що надихає принципово різні підходи до проблеми стильової вибудованості спадщини великого Майстра. Л. Бетховен в руслі уявлень про достоїнства людської історії в її прогресивному сходженні через безупинне оновлення засад еволюційного буття виступав як вершинне виявлення Віденської школи, що сформувала класику художньо-самодостатнього музичного мистецтва. Відповідно, цінності новизни художнього, тобто театралізованого мистецтва, визивали і визивають особливий захват у розумінні творчості Л. Бетховена. Однак історична генеза європейської музики, що виростає в лоні християнської церковності, живила творця «Егоїса» самою наслідуваністю його майстерності відносно досвіду і інших виразників Віденської школи, і тих поколінь європейських музикантів, які часово і світоглядно передували його творчості.

В книзі Л. Кирилліної [36] відбулося підсумковування бетховеніани зламу Нового і Новітнього часів, була висунута ідея про суттєвість моцартіанського стрижня його творчості, що натхнена була зустріччю В. Моцарта і юного Л. Бетховена у 1787 р. Дуже слушно була висловлена думка про штучність «революціонізму», з яким від романтичної доби асоціювався «дух Бетховена» [36, с. 35-36], тоді як «сам Бетховен зовсім не заперечував, коли до нього зверталися як до знатної людини» [36, с. 53].

Відповідно, вказана авторка прослідкувала «моцартіанські сліди», які мають місце у спадщині Бетховена різних періодів, у тому числі що стосується фортепіанних творів, спеціально певних фортепіанних Сонат, які, заради найвеличнішої похвали їх змістовності й побудови, виділяли у

значенні «симфоній для фортепіано», а симфонізм мислення вказував на художню високість намірів і якість їх здійснення.

Однак біографія Л. Бетховена демонструє витoki його фортепіанного письма, у тому числі в жанровому прояві Сонат, з типології віртуозного виявлення в жанрі концертів (це також відзначено у Л. Кирилліної [36, с. 117], історично тих, що виникли, як і симфонії, з відгалуження різновидів інструментальної сонати [91, с. 193]. Так, Сонати й Концерти складають домінуючий шар у творчості Л. Бетховена 1790-х років, відповідно, висуваючи на перший план композиційних пошуків продукцію фортепіанного типу.

Як вище відзначено, загально визнаною є позиція відносно сутнісної ролі бетховенських Сонат у вибудові специфіки його спадщини в цілому - як «лабораторії симфонізму», що було органікою Віденської школи. А що стосується фортепіанних Концертів, особливо №№ 1-3, то їх теж треба враховувати як спеціальну ланку композиторських здобутків, тим більш, що вони передували Симфоніям Бетховена як таким. Дане своєчасне спостереження маємо в дисертації Л. Шевченко [101, с. 212], в якій дослідниця, з посиланням на статті про Л. Бетховена в книзі «Музика Французької революції XVIII століття. Бетховен», наголошувала тезу щодо основи концертного жанру у даного композитора, у тому числі концерти для фортепіано [101, с. 259].

Йдеться спеціально про втрачений юнацький Es-dur'ний Концерт, написаний у 1784 році і в якому наявними є ознаки «віртуозного піанізму XVIII століття» [101, с. 259]. І пролонгаціями такого роду концертної типології вказані автори вважають композиції двох наступних Концертів, B-dur і C-dur, зафіксовані в нумерації як № 1 і 2, при тому що в академічних виданнях [напр., 2, с. 478] відмічено про створення Другого конценту за часом як більш раннього.

Визнані музикознавці, у тому числі Р. Грубер, надавали переваги у повноті художнього вираження більш пізнім творам в цьому жанрі, G-

dur'ному Четвертому і Es-dur'ному П'ятому, вказуючи на академічні критерії симфонічності як індексу «масштабності симфонічного мислення» (за логікою довіри про матеріалістичного підходу, за яким більша маса відповідає більшій силі притягання). Але доречним є перегляд відношення до ранніх творів, які визначили творчий старт композитора. В них маємо дещо інший вектор пошуків Бетховена, що не може оцінюватися в альтернативах нижче – вище, гірше – краще, а потребує осягання особливостей ідеї, втілюваної в кожному конкретному здобутку, відзначеного генієм Майстра на різних етапах його творчої путі.

І тоді інтерпретація еволюції стилю автора рівня Л. Бетховена відійде від протиставлення «віртуозності», витлумачуваної як певної смислової «полегшеності», а симфонічності як «поглиблення у змістовність». Бо так історично об'єктивно склалося в умовах ігнорування достоїнств *аристократизму* культури і мистецтва рококо у руслі прогресистських шанувань здобутків революцій, що висували антирелігійну театралізацію мистецтв і музики і що відчутно продемонстрували творчі події 1789-1798 років з подальшим звеличенням тих «досягнень прогресивної ходи».

Недооцінка релігійного начала у мислительних акціях склалася в атеїстичних спрямуваннях наукової думки Нового часу, а це обезцінювало значення віртуозності як богоугодного Служіння, як героїчної акції, оскільки витoki такого типу мистецтва маємо в церковному вжитку, започатковану співацькими досягненнями каллофонії у Візантії. На відміну від віртуозності з її церковним корінням симфонізм склався на тлі розвитку театралізованої політично-громадянської діяльності штюрмерів.

Тому традиційні лінійні співставлення за критеріями нижче-вище, «поверхове»-«глибоке», «легке»-«складне» не можуть охоплювати якісні рівні концертності і симфонізму, народжені радикально протилежними початками церковності і театральності, при тому що остання (театральність) є породженням першої, тобто онтологічно церковні культурні відкриття є історично первісними й тим смислово глибшими. Творчий шлях

Л. Бетховена, певною мірою, складає ілюстрацію тої позиції: від концертної віртуозності до театралізованої патетики симфонізму – і на завершення путі певне «примирення» цих протилежностей в Дев'ятій симфонії (і Сонаті № 32, про що мова нижче).

Акцентування Концертів композитора №№ 1 і 2 як тих, що історично передували явленню його ж Симфоній, а також тих, які склали принциповий змістовно-структурний стрижень для фортепіанних композицій і Сонат 1790-х, - визвано переглядом ролі релігійних стимулів творчості Майстра, який об'єктивно формувався в умовах незламлених устоїв релігійного базису музичної діяльності (згадаємо про бетховенський вибір А. Сальєрі у навчанні у Відні). У цілому Перший і Другий фортепіанні концерти написані були для перших публічних виступів юного музиканта у Відні в 1795-1798 рр. [2, с. 105]), вони зафіксували перший щабель художнього самоствердження митця, за яким прийшло визнання – перш за все, аристократичних салонів, в яких виступи і відбулися. На цей період припадає і створення фортепіанних Сонат ор.14 №№ 1, 2, яким приділена спеціальна увага в даному дослідженні.

У музикознавчих оглядах відзначається художня досконалість тих перших Концертів композитора, а за логікою академічного визнання музичних цінностей, в них позначається глибина *симфонічних торкань*, які справедливо знаходять як в Першому ор.15, так і у Другому, ор. 19, фортепіанних концертах, вказуючи на їх смислову спрямованість на виразність і структурні показники Першої симфонії. І все ж Р. Грубер в Від'юному Концерті № 1 вбачав відмітну наближеність до В. Моцарта, а в Сід'юному до Й. Гайдна.

В прийнятих критеріях розвитку симфонізму у Віденській школі (і справедливо!) гайднівське оркестрове і фортепіанне мислення ближче до бетховенського театралізованого інструменталізму, відповідно, у Другому концерті, «гайднівському», вважалися більш впізнаваними ознаки «майбутнього Бетховена» [68, с. 260]. А з особливою приязністю в такому

підході в Першому концерті відзначається фінал останнього, в якому в основній темі, «по-гайднівськи», відчутний зв'язок з «популярними німецькими піснями» [68, с. 61].

Приведене тлумачення відверто спрямоване до критичної ноти на адресу моцартівського аристократизму, моцартівського віртуозного стилю, відзначеного «містицизмом» його мислення і явним спиранням на ознаки французького рококо (пам'ятаємо про настирливе бажання композитора і його сім'ї оселитися в Парижі, що не склалося в умовах втрати впливовості короля Франції, на якого уповав переконаний монархіст В. Моцарт на відміну від «прогресиста» Х. Глюка).

Однак таке тлумачення концертів Д. Бетховена 1790-х років у стильовій відмінності долученості Першого до Й. Гайдна і Другого до Моцарта є винятковим. Найбільш поширеною є реакція А. Альшванга на музику обох Концертів, яку він усвідомлював у беззаперечному зв'язку із здобутками Й. Гайдна. В монографії, присвяченій творчості композитора, названий дослідник відзначає:

«У 1798 році він ... виступав..., виконавши фортепіанні концерти (ор. 15 та ор. 19); на цих творах ще лежить печать *гайднівської* (курсив Л.Ц.) традиції, але вони вже дихають справді бетховенською енергією (особливо рондо з першого концерту, написаного пізніше другого) ... » [2, с. 113].

Але таке «замовчування» В. Моцарта при описі впливів на молодого Бетховена було штучним і тому нестабільним у стильових узагальненнях. У названого ж автора знаходимо й інший ракурс бачення тих же Концертів, відносно яких відмічається ... «близькість до Моцарта» за «формальними» показниками. Та при цьому виділяється «саме бетховенська енергія» окремих епізодів і, звісно, рондо з Першого концерту, все це порівнюється із фортепіанним вступом у першій частині Третього концерту, із «смільвим тональним планом» Першого і Третього концертів, - і підсумковується в тезі про «близькість» цих творів до «бетховенського симфонізму» [2, с. 182]

Так склалася концепція «долання» Віденцями впливів рококо як чогось «зайвого» в новаційності Л. Бетховена, що не відповідає сутності віденського стилю як такого. Однак вище вже підкреслювалося, що саме залучення французьких компонентів до звичного для німецької музики італо-німецького зв'язку (обумовленого історичним буттям в одній нації і релігії з VIII по XVI століття) зумовило *відкриття* нового німецького інструментального надбання (див. всеприсутність Менуетів у ранніх Сонатах Й. Гайдна). А у 1760-х роках, коли народжувалися основи віденського стилю, найзначнішим досягненням музичної Франції був стиль рококо, що зберігав свою значущість до кінця віку – і відновився з початку Реставрації 1813-1848 рр.

Та не забуваємо, що рококо французьких майстрів було різновидом ... «преціозної» літератури, що культивувала «прості звичаї» Галлії IV-VI ст. [5, с. 192] і устремління до духовно-релігійних цінностей нації. І в цьому - феноменальність фінального рондо з Концерту № 1 C-dur у ряді всіх наступних Концертів, тому що так відзначився зв'язок не тільки з моцартівським, але і з французьким стилем в цілому. В останньому рондальні структури характеризували контактність і з формами танцювально-обрядових фольклорних дійств, і з символікою Богопоминання у церковних музичних побудовах християнської церкви.

В цілому очевидно є певна наскрізна лінія музикознавчих установлень в розумінні Концертів № 1 ор. 15 і № 2 ор. 19 як тих, що за витоками втілюють спадщину і Й. Гайдна, і В. Моцарта, і одночасно демонструють повноту бетховенського розмаху. Згадувана книга Л. Кирилліної, віддаючи належне моцартіанським впливам на Бетховена і критично переглядаючи ентузіазм в пошуках революційних тяжінь композитора, все ж минає спеціальну базисність і для Бетховена, і для віденського класицизму у цілому засад аристократичного, салонного мистецтва, невіддільного від віртуозництва як Богошанувального акту.

В книзі С. Лобачевської [113] відзначена особливо *новаційність* виразності Концерту C-dur, op. 15, як то засвідчила реакція видатного чеського музиканта і композитора В. Томашека [113, с. 56], що співпадала і з самооцінкою автора. Йшлося про аналогії до традиції і В. Моцарта, і Й. Гайдна, що явно оновлюваними поставали в поданні твору. А у зв'язку зі сказаним загострюється увага до стильових складових віденського класицизму, що увібрав в різних пропорціях і в різних ідеологічних спрямуваннях як накопичення безпосередніх попередників і сучасників в особах Й. Гайдна, Х. Глюка, В. Моцарта, так різновекторних тяжінь шкіл і напрямків, - в повній відповідності з тим, що позначається як «німецька культурна ідея» XVIII ст. [77] і яка отримала унікальне виявлення в явищі Йозефінівського класицизму [109, с. 13-14]. Концепція цього роду специфічно німецького класицизму надзвичайно важлива для розуміння суті віденського стилю, який став, як зазначено вище, торжеством німецької культурної ідеї в мистецтві.

Нагадуємо, що німецька культурна ідея [77, с. 10] утворилася у культурному єднанні релігійно-конфесійно і державно-політично роз'єднаних представників німецької нації та історично споріднених з ними народів. Споріднювала пам'ять про Священну Римську імперію германської нації, імператорська корона якої до 1804, до коронації Наполеона, належала австрійському монарху. Музичним пам'ятним символом її, за справедливим узагальненням дослідниці [77, с. 12], виступає класична, німецька (!) сюїта, в якій різнонаціональні складові (алеманда-куранта-сарабанда ...) утворюють розвиток першої «алеманди» («німецької» п'єси) як вихідної позиції музики циклу.

В даному переліку етнічно-національних доданків особливе місце належить французькій традиції, яка була відмежована від німецького світу Галліканством у віросповіданні, що наслідувало візантизм, складаючи паралель Католицтву, Православ'ю, також Протестантизму [20]. Музично таке релігійно-державне розмежування виявлялося в самостійності і

оперного («лірична трагедія» Люллі, Рамо), і інструментального (салонний клавесинний клавєризм) шляхів французької музики епохи Просвітництва, що підкріплювалося становищем Франції як мілітарно найсильнішої держави Західної Європи в XVII столітті.

Йозефінівський класицизм 1770-х – 1790-х років, що йшов від реформ Йозефа II (див.відповідні розділи у книгах Л. Кирилліної [36], а також у Ф. Гьотца [110, с. 13-18]), спирався на понадрелігійні устанавлення культурно-мистецьких контактів націй Європи і на усвідомлення першості в динаміці національної перебудови саме німецьких націй, представники яких займали панівне положення у найзначніших державах Європи (іспанські Габсбурги на Піренеях, німецькомовні королі у Англії, нарешті, Марія Антуанетта королева Франції, німецького походження імператриці Росії, ін.).

В цьому ідеологічно-культурному плані «німецька культурна ідея» набувала символіки спадкоємниці «Священної Римської імперії германської нації» епохи Карла Великого VIII століття, орієнтуючи німецький світ на зближення з французьким ареалом. І в музиці це реалізувалося – через розмежування італійської та німецької-віденської симфонії й сонати, що позначене включенням в ці цикли *менуєту* (див.про це в дисертації Н. Ломоносової [54]).

Саме музичний *французький* знак відділив німецьку сонату-концерт-симфонію від італійських зразків тих типологій. При цьому вихідну модель віденської симфонії справедливо зв'язуть з Мангеймом, - в цьому місті на Півдні Німеччини *чеські* музиканти сформували інструментальну капелу згідно із запитами культурного оточення: «маленький Париж». А це і визначило в свій час мету приїзду до Мангейму і Х. Глюка, і В. Моцарта: «'репетиція' паризьких виступів» [1, с. 87-89]. Щодо специфіки винайдення мангеймцями оркестрового принципу, то про це маємо у роботі О. Маркової [61, с. 59].

Така «профранцузька» спрямованість німецької Віденської школи, як бачимо, живилася політично-культурним розкладом Європи, що на вершині

антицерковних спрямувань Просвітництва жадала культурно-мистецького єднання, споріднюючи різновекторні показники свого буття. І якщо у самій Франції класицизм і рококо, органічно пов'язані з релігійними установками Галліканізму, але сукупно представлені самостійними шарами культурно-мистецького буття (класицизм – дітище масштабності королівського двору в спрямованості на театр і зображальність, рококо – народжена салоном камерність клавесинного й ансамблевого музикування), то в мистецтві народженої Віденської школи це поєднане належністю до французького естетизму і вишуканого смаку вираження.

Ясно, що представники Віденської школи по-різному реагували на інгредієнти тої стильової «німецької еkleктики» і на галльсько-французькі вкраплення в неї. Відповідно, Моцарт, аристократ і монархіст за походженням і вихованням [8], усвідомлював свою наближеність до культури салону і народженого в останньому рококо, в його фортепіанних Сонатах переважає одухотворена символіка мелізмів, в опері помітна чи то церковне тяжіння до *seria*, чи до «малого» комічного жанру.

Спеціального аналізу достойна позиція Й. Гайдна, з яким Л. Бетховена споріднювало тяжіння до самозначущого інструменталізму-симфонізму, але відрізняло зацікавлене ставлення останнього до так званого *революційного* класицизму, що виділив твори живописця Ж.-Л. Давида, композиторів Ф. Госсєка і Е. Мєгюля, Л. Керубіні, пов'язаних з діями Конвєнту і т.п. За увертюрами до опер останнього склав свою модель симфонічної увертюри Л. Бєтховєн, у жанрі *опєри порятунку*, створєної і розробленєї Керубіні, написана єдина опера Бєтховєна «Фідєліо».

Сказанє виводить на проблему спеціального аспекту французьких впливів на Бєтховєна, які свого часу узагальнив Б. Асаф'єв, з одної сторони, визначивши особливу значимість ритмо-інтонацій революційної пісенності для його творчості, а з іншої виділивши жанр канту як основу тематизму композицій, увінчаних Кантатою фіналу Дєв'ятої симфонії [6, с. 286-289] для.

Вказуючи на виразну специфіку канта як «хорового співу з ходою», Асаф'єв виділяє його змістовний *моральний* стрижень у вигляді *гімну співдружності*: «... мелодика і весь стиль канта цілком спрямовані на людський простір, на спілкування, на співдружність... Від канту йдуть застільні пісні, вокальні серенади, студентські пісні і пісні революційні з їх неодмінною 'інтонаційністю ходи' ... » [6, с. 288].

Найваждивішими видаються такі узагальнення щодо інтонаційного наповнення даної типології як стильоутворюючого фактору:

«Стильові елементи канта проявляються в симфоніях Бетховена ..., однак панування *тонічних* (курсив Л.Ц.) інтонацій в канті і його 'ритміка ходи' надали величезного впливу на весь бетховенський симфонізм з його 'пленером' і устремліннями на 'людський простір', з його *позитивною емоційною налаштованістю, його етосом* (курсив Л.Ц.)»[6, с. 288-289].

Оскільки для Асаф'єва симфонізм Бетховена асоціювався із сутнісним початком всієї його творчості, то логічним виступає пошук «продовжень» названої «кантової ниті» у композиціях іншого жанрово-типологічного призначення і, перш за все, у фортепіанних Сонатах, певна сукупність яких точно й влучно зазначена як «симфоній для фортепіано». Асаф'єв не був схильним розглядати інші, окрім «пленера» і «просторовості», аспекти кантової виразності, хоча, окрім «віватного» (пленера і просторового) специфічно російського кантового надбання, існував і органічний для нього камерний варіант духовного позацерковного співу. Саме цей різновид був первісним і загальноєвропейським в поширенні (див.у Л. П'ятенко [83]), і він закономірно «вливався» в музичне мовлення «пісень співдружності» - від студентських-застільних до революційних.

Як бачимо, цей кантовий крен музики Бетховена складає дещо показове для мислення даного композитора, при безсумнівності впливу на нього і керубінівської оркестральності, і клавірного рококо, дотичного до нього у *надособистісному ліризмі* вираження.

Звертаємо увагу на *кантовий* тип тем у Першому концерті для фортепіано і оркестру Л. Бетховена, вбачаючи в цьому як дещо значеннєво- й структурно базисне. І саме це дозволяє в умовах моделювання типологічних ознак музики Й. Гайдна і В. Моцарта виділяти в даному творі риси образно-структурного мислення автора фінальних Кантат з опери «Фіделіо» і фіналу Дев'ятої симфонії. Перший концерт починається звучанням теми із показовими жанровими *кантовими* ознаками - хорового фактурного вигляду оркестрового подання теми, опори на кантову ритміку славліногсті (у вигляді ритмічної групи половинної і двох чвертей), на метричну опору ритму енергійної ходи.

В дисертації Л. Шевченко відзначена та кантова налаштованість тематизму Першого фортепіанного концерту Л. Бетховена [101, с. 218-221]. У вихідній темі виражені церковні символи – псалмодування і *anabasis*. Остання представлена в обсязі терахорда c-d-e-f, що вказує *сходження до Досконалості* (див. тт. 1 – 8). І все це, за справедливим спостереженням Л. Шевченко [101, с. 219], подається у стриманій динаміці, а із закінченням показу всієї теми (від т. 16) проривається *tutti forte*, в якому вказана авторка вбачає ефект «відлуння навпаки» відносно органічних для церковних звучань змін, тому що, за спостереженням В. Мартинова, початком церковного співу виступає «стяжіння тиші» [66, с. 81-82].

У конструкції I частини Концерту маємо «переплетіння» структурних ознак концертних циклів як Й. Гайдна, так і В. Моцарта: в *Allegro con brio*, C-dur названого здобутку маємо і концертну подвійну експозицію, вживану Й. Гайдном, і вступ соліста, відзначений спеціальною темою, що викладена як зв'язуюча партія (і це ж маємо і в Бетховена) у В. Моцарта. Тільки жанровий зріз теми - кантовість, і він відділяє її і від аріозності мелодичного вигляду, показового для Моцарта, і від гайднівської жанровості: одухотвореність кантового ліризму вносить принципово новий відтінок, відмічений в свій час при виступі у Празі і В. Томашеком, і усвідомлений у новаційному виявленні автором.

І всі теми експозиції I частини розглянуваного Концерту відзначені дотичністю до кантової лірики, і тим протистоять театралізованому різноманіттю тем, наслідуючи змістовну варіабельність звучання музики релігійної. Релігійний ореол музичного вираження позначений і ритмічним вирішенням кожної з частин концертного циклу: всі вони виділяються рухом у дво- і чотиридольних розмірах, минаючи тридольність, що за традиціями вказувала належність до танцювальності і що у протестантській музичній риториці зазначала «приземлений» характер вираження. І це особливо звертає на себе увагу у фінальній частині, за ремаркою *Scerzando*, що традиційно тяжіє до тридольності.

Уникнення тридольного виміру в ритмічних показниках тем йде в паралель до їх вокального базису, який, і це відзначалося вище, має суто кантовий характер, про це ж свідчить виділеність нижньорегістрових тематичних проведень, паралелізмів мелодичних утворень. Так демонструється те злиття сентиментального руссоїзму (у наслідуваності етики Ж.-Ж. Руссо) і вишуканості рококо, що народжує особливу *бетховенську преціозність*.

Відзначаємо, як це зроблене і в дослідженні Л. Шевченко, рондальну будову як *наскрізну* для всіх трьох частин Концерту за типом «варіацій на сруктуру», що має місце в Сонатах Моцарта і, додамо, виходить із традицій італійської та французької сонати-сюїти, одухотворених церковним початком того жанру (із сакральними танцювальними елементами у варіанті французької композиції цього типу). А саме рондальність будови як втілення символіки Божественного [22, с. 25; 69, с. 102] вказує на дотичність до сакралізованої танцювальності французької сонатної традиції, а через неї – до естетичних переваг *рококо* в його руссоїстських сентиметалістських переломленнях, як то констатують картини класичного рококо А. Ватто, Ж. Шардена, Ж. Ліотара, інших авторів.

Уважний розгляд Першого фортепіанного Концерту Бетховена покликаний зафіксувати у сприйнятті його музики саме концертно-славильні

витоки його симфонізму, в якому кантова основа тематизму засвідчує схильність до контакту з напрацюваннями духовних жанрів, від яких впроваджували свою стилістику і представники бароко, відповідно, його французького варіанту рококо. І це – риси класицизму Віденської школи, що віддзеркалила і театральний драматизм французького класицизму, і його антипода у французькій мистецькій сфері – одухотворену камерність надособистісного ліризму рококо.

Перший фортепіанний концерт Бетховена зконцентрував спрямування творчого методу Майстра, в якому маємо переломлення змістовності й структур інструменталізму творчих шкіл, що безпосередньо спиралися на сакральні витоки творчості. Замовчування релігійної підоснови французького класицизму і рококо складає історичний борг світового мистецтвознавства, навіяного прогресистськими світоглядними налаштуваннями Нового часу і відкинутих їх переглядом у полістилістичних – поліметодологічних настановах посткласичного періоду кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Твори Л. Бетховена 1790-х років об'єктивно складають певний підсумок розвитку віденського класицизму, оскільки вбирають досвід великих попередників, висуваючи застави авторського пошуку у наступні десятиліття, відзначених наступом доби романтизму, що породило симультанні стильові побудови, супутні усталеним стильовим шарам і тим, що намічалися на найближчі й подальші історичні етапи.

Обидва фортепіанні Концерти Л. Бетховена утворили орієнтир для його ж фортепіанних Сонат, оскільки сама фортепіанна техніка гри виросла з оркестральності-концертності творчості музикантів Мангейму. І тому звертання до оркестрально-концертного жанру мало принциповий характер для молоді майстерності Бетховена, закладаючи зв'язок саме з оркестральністю, безпосередньо дотичною до церковних витоків сонатності й похідного від неї симфонізму.

Твори Бетховена 1790-х демонструють підсумкові риси віденського класицизму як проекції «німецької культурної ідеї» у загальноєвропейський

простір передреволюційного етапу – із впровадженням у театралізований самою суттю своєї інструментальної речовості класицизм, невіддільний від містеріальних застав французького мистецтва і одночасно усвідомлений у єдності із одухотвореною камерністю рококо. Перший концерт показує специфічну для творчості Бетховена тенденцію втілення *кантовості* в тематизмі, уславленої пафосом фіналу Дев'ятої симфонії.

Фортепіанні Концерти і Сонати Л.Бетховена складають, в силу певних історичних обставин, об'єкт наслідування їх значеннєвості як українськими, так і китайськими піаністами. Адже саме французький здобуток рококо відзначений інтересом до образів Китаю, як то засвідчують твори А. Ватто і Ф. Буше, а китайські музиканти, у свою чергу, тяжіють до естетизму й ретельної деталізації вираження французької школи. Українська піаністична лінія, через навчання більшості її засновників у Т. Лешетицького, вихованця К. Черні, носія заповітів піанізму Бетховена, демонструє усталені пріоритети того витоку в учбовому і творчому бутті.

Отже:

- віденський класицизм складає завершальний етап Йозефінівського класицизму на певному щабелі розгортання «німецької культурної ідеї», яка покликана була протиставити церковну єдність культурно-мистецькому єднанню націй і держав з опорою на традиції «німецької еkleктики» в узагальненні культурної практики різних народів;
- Перший і Другий фортепіанні концерти Бетховена склали реальний виток оркестрального мислення композитора, що за генезою сонатності-концертності-симфонічності пролонгувалися у фортепіанне мистецтво, яке моделювало оркестровий винахід Мангейму;
- Перший концерт демонструє специфічну для Бетховена в цілому опору на *кантовий* тематизм, апогеєм якої став фінал-Кантата Дев'ятої симфонії, але підхід до якого маємо в перших пробах фортепіанної оркестральності молодого Майстра;

- віденський класицизм склав узагальнення мистецького синтезу рінонаціональних надбань європейського художнього напрацювання, який історично виростав із церковних засад, із принципів духовного позацерковного мистецтва, в якому спеціальну роль відіграв внесок французького рококо, поєднаного з альтернативними у національному розкладі Франції складовими;
- надособистісний ліризм одухотвореного вираження рококо мав органічне втілення в ліриці канта, спорідненої із сентименталістськими світоглядними настановами, подібно до живописного тяжіння до сентименталізму у представників рококо від А. Ватто до Ж. Шардена;
- фортепіанна палітра Л. Бетховена, що виявляє фортепіанно-оркестральні тенденції фактурної організації, нерозривно пов'язана із кантово-сентименталістською лінією вираження, дотичною до клавесинності фортепіанних творів В. Моцарта і до жанрового інструменталізму мислення Й.Гайдна, - і це складає наступний етап дослідницьких розвідок представленої роботи.

## **1.2. Жанр сонати Віденських класиків у співвідношенні з європейським інструменталізмом другої половини XVIII – початку XIX сторіччя**

Віденська соната створила феномен сонатності, який революціонізував інструментальний клавірний світ, оскільки його становлення відбулося на основі формування фортепіанного мистецтва, в якому динамічні, агогічні, архітектонічні показники склали принципово новий поворот у клавіристиці. Адже мова йде про *наслідування оркестральності в клавірі*, тобто нового принципу звуковидобування, несумісного з традиціями церковного інструментального мислення.

Європейська інструментальна соната, і віденська соната в тому числі, склалася в розвиток інструментально-ансамблевого музикування, моделлю

для якого, безумовно, був спів, церковний або позацерковний духовний, наслідування якого інструментальним складом чи інструментом, здатним видавати багатоголосні поєднання, закладало основи сонатної продукції.

У розвитку європейської камерно-інструментальної музики спостерігаються прагнення до різноманітності інструментальних поєднань і створення нормативних класичних складів. У XVII столітті на зміну різноманіттю «наборів» інструментів барочного музикування прийшла тріо-соната (італійська – *sonate per due stromenti e basso continuo*; німецька – *Triosonate*; французький – *sonate en trio*), що стала «предтечею, протожанром камерних ансамблів за участю фортепіано наступних музичних епох» [27, с. 6]. Виникнувши в Північній Італії і Німеччині, тріо-соната з'явилася в Англії, а потім і у Франції. В період свого існування приблизно з 1607 по 1750 рік тріо-соната набула широкого поширення в придворній і церковній музиці (див.про це в дисертації Т. Полянської [82]).

У тріо-сонатах багатьох авторів виявляється велика різноманітність індивідуальних композиторських рішень, які проявляються в типах викладу фактури, в будові циклу і окремих його частин. Відмітна особливість тріо-сонати - це наявність трьох партій незалежно від кількості виконавців, яких могло бути від 1 до 8 [29].

Рольові функції ансамблевих партій були чітко розподілені: два рівноправних голоси, що знаходяться в верхньому або середньому регістрі (найчастіше – скрипки, раніше – цинки, високого регістру віоли, в кінці XVII – початку XVIII ст. – гобої, поздовжні і поперечні флейти), і *basso continuo*. Як правило, його виконання доручалося музикантам на будь-якому гармонічному інструменті (лютні, арфі, гітарі, органі, згодом – *клавірі*) або на низькому струнному або духовому інструменті відповідного регістру (басовій лютні, теорбі, кітarrоні, *viola da gamba*, віолончелі, зрідка фаготі, тромбоні). Можливий був варіант виконання *basso continuo* і гармонійним інструментом, і низьким струнним (духовим) разом [82, с. 23-30].

Склад тріо-сонати міг бути або струнним (дві скрипки і *viola da gamba*) або духовим (дві флейти і фагот), або змішаним (поєднання струнних смичкових і духових інструментів). Фактично в тріо-сонаті брали участь *чотири виконавця*, оскільки до будь-якого складу міг приєднуватися клавір (див. у А. Єпішина [29]). Одночасно саме клавірна участь надавала вказаним ансамблевим сонатам повноти втілення символічної ідеї Трійці.

Варто зазначити, що термін «клавір» використовувався для позначення всіх видів клавірних інструментів (клавесина, клавикорда з їх численними різновидами), включаючи орган [37, с. 82]. Таким чином, для камерних ансамблів бароко «... характерна відсутність суворої регламентації тембрів» «при фіксованій функції кожного інструмента» [29, с. 46]. До кінця XVII століття в тріо-сонаті утвердився не лише найбільш поширений інструментальний склад – дві скрипки, віолончель і клавесин, але і позажанровий *фактурний тріо-принцип*, що охопив «різновиди сольної сонати, ансамблі -a guatro||, -a cinque||, оркестрові сюїти» [29, с. 152].

Найбільш важлива особливість тріо-сонати, яка вплинула на формування камерного сонатного жанру, – це оформлення в тріо-сонаті принципу рівноправності ансамблевих партій. Він ґрунтується на *поліфонічності*, що виходить із вокальних багатоголосних мадригалів і, таким чином, генетично є невід'ємною частиною тріо-сонати. Рівноправність двох верхніх партій обумовлена їх паритетною солюючою функцією. Сфера спілкування забезпечується комплементарно-поліфонічним типом їх взаємодії ... Саме цей *комплементарний* принцип ляже в основу класичного ансамблевого діалогу, в якому братимуть участь ... всі інструментальні партії» [29, с. 41].

Акомпануючий смичковий бас також міг бути рівноправним ансамблістом, якщо вступав із солюючими голосами в поліфонічну взаємодію. У тріо-сонаті поряд з природним співіснуванням поліфонії і гомофонії спостерігається також розвиток гомофонної організації музичної тканини. Поєднання поліфонії і зароджуваної гомофонії проявляється у

використанні змішаного типу фактури і *найбільш явно простежується в трактуванні basso continuo*.

Гомофонно-гармонічна організація музичного матеріалу представляла в партії клавійного інструмента акордову цифровку, а в партії низького смичкового інструменту – дублювання нижнього голосу гармонічною послідовністю. Поліфонічно взаємодіяли солюючі голоси та імпровізуючий бас. Акордова цифровка на клавійному інструменті додавала до них ще і гомофонно-гармонічну основу.

Комплексні можливості поліфонії-гомофонії були особливо важливі для знаходження тематичних і композиційних контрастів в різних частинах циклу, що відводило значну роль тріо-сонати в формуванні жанру як циклічної композиції. Саме в тріо-сонаті з'являються, відшліфовуються стилістичні та формотворчі ознаки *sonata da chiesa* і *da camera*. У тріо-сонаті відбуваються і їх зближення, і взаємопроникнення. Разом з тим, цей процес охоплює і жанр сонати соло з басом. Основні ознаки барокової циклічної композиції сформувалися в тріо-сонатах А. Кореллі, А. Вівальді, Дж. Тартіні.

До XVIII століття термін «соната» став відноситися, перш за все, до ансамблевої композиції, що представляє чергування швидких і повільних частин, зазвичай чотирьох: повільно–швидко–повільно–швидко. Аж до другої половини XVIII століття такий тип циклу буде переважаючим в ансамблевих творах. Разом з тим, кількість частин сонатного циклу варіювалося від 1 до 7. Швидка частина (як правило, друга) зазвичай написана в двохчастинній старосонатній формі. Контрастність проявляється не тільки в темповому русі, але і в змісті. Жанрові назви окремих частин циклу є результатом взаємодії *sonata da chiesa* і *da camera*.

Додавання до клавіру смичкового або духового інструмента диктувалося потребою надати клавійному інструменту відсутню безперервність і гнучкість звучання. Дослідники підкреслюють:

«В тріо-сонаті віолончель дублювала нижній голос партії клавесина, що, очевидно, пояснюється практичними міркуваннями при виконанні *basso*

continuo: швидко затухаючий звук клавесина потребував підтримки смичкового інструмента» [29, с. 26-27]. Віолончель забезпечувала basso continuo «тепле звучання, що поступово в загальній еволюції естетики бароко означало - звільнення від середньовічної містичної символіки» [29, с. 209].

У розвитку клавірного інструменталізму й у формуванні камерної сонати з рівнозначними партіями вирішальну роль зіграв фактурний принцип *інтаволатури*, що означає *перенесення одного з мелодійних голосів в партію клавіру*. В результаті цього прийому «пара мелодійних голосів виявляється – розлученою». Цей же принцип «ліг в основу інструментального дуету: привид розлуки, відчуженості і віддалення назавжди оселився в жанрі ансамблевої сонати з фортепіано» [29, с. 49], що вказує на формування особливої камерної семантики.

Фактурні особливості *тріо-сонати лягли в основу жанрів сонати для облігатного клавіру з мелодійним інструментом і клавірної сонати з супроводом мелодійних інструментів (акомпанованої сонати)*, які виявилися безпосередніми попередниками сонати для мелодійного інструмента і фортепіано з рівнозначними партіями. Формування сонати для облігатного клавіру з мелодійним інструментом пов'язано з введенням все тієї ж інтаволатурної практики, завдяки якій кількість граючих скорочувалася до двох. І зразу відмічаємо таку важливу сторону виразності тріо-сонати як символізм християнської Трійці, втілений у кількості партій (які могли виконуватися більшою кількістю інструменталістів, а згодом – меншою).

Відмінною особливістю таких сонат була причетність до церковної символіки самою речовністю виконання, а також повністю виписаною автором партією клавіру, що, безсумнівно, вплинуло на формування нової техніки ансамблевого письма. Вперше її виписує в своїх сонатах, надавши партії самостійність і верховенство, Й.С. Бах.

Разом з тим, партія клавіру *obligato* свідчила і про відмову від практики basso continuo і тенденції до точного фіксування музичної фактури. Сонати для облігатного клавіру з мелодійним інструментом з'являються, коли

провідна роль в ансамблі починає належати клавiшному iнструменту. Разом з тим, збереження фактурного трiо-принципу в таких творах дає важливі iмпульси для формування ансамблевої фактури з рiвнозначними партiями двох виконавцiв.

Акомпанована музика набула широкого поширення в Європі i особливо у Франції з 1735 по 1835 рiк. Походження акомпанованої сонати вiд трiо-сонати пов'язано з двома фактурними прийомами: *colla parte* (дублювання баса або нижнього голосу *basso continuo*) i повної iнтаволатури, коли партiї всiх мелодiйних iнструментiв передавалися клавiшному iнструменту. Таким чином, «виникала своєрiдна редукація (А. Спiшин) всiх голосiв партитури... До цiєї редукації за бажанням додавалися мелодiйні iнструменти, дублюючи будь-які голоси партитури. I саме цей шлях привiв до виникнення клавiрної сонати з супроводом мелодiйних iнструментiв» [29, с. 7].

Той розвиток з трiо-сонати рiзновидiв «акомпанованої сонати» складає проєкцію, яка зазначилася виникненням Вiденської школи, а цiєї останньої – з Мангейму, музичне оснащення якого заклало в подальшому позиції виразності, принципово вiдмiннi вiд усiєї сукупності ансамблевої сонати XVII-XVIII столiть. Таким чином, переломним фактором виступає дiяльнiсть Мангеймської школи, з якої прийнято рахувати початок вiденського стилю, хоча за формальними показниками робота чеських майстрiв, які утворили артистичні угруповання у Мангеймі, прямого вiдношення до фортепiанного будiвництва нiби i не мала.

Однак знання iсторичного буття нiмецьких нацiй розглянуваного часового вiдрiзку XVII–XVIII ст. визначилося драматичними подiями Тридцятилiтньої вiйни 1618–1648 рр., у результатi якої сталося падiння Гуситської церкви як союзника Лютеранської конфесiї, i зближення останньої з Новокатолицькою системою. А це визначило першiсть надконфесiйно спрямованих дiй монархiв Пруссiї та Австрiї, зумовивши значимiсть «нацiональної еклектики» культурно-мистецьких позицiй при безумовному захистi в нацiональному виборi, як провiдної культурної iдеї, *нiмецької* лiнiї. Такий культурний

феномен став сутністю названої вище *німецької культурної ідеї* [77], яка зумовила особливого роду контактність німецького Католицизму і німецького Протестантизму і яке визначило *значимість Віденської школи як історично першої світської концепції мистецтва в Європі*.

Для чеських майстрів виявилася дорогою пам'ять про Гуситство, представлене не у вигляді відновлення загиблої національної церкви – це було історично неможливим на хвилі антирелігійного підйому кануну Французької революції. Але артистичними засобами чеські музиканти відтворили знаменитий прийом наступу гуситів, коли спів гімну поступово охоплював усіх учасників походу, тоді як на кульмінації йшов могутній шумовий удар – починав рухатися табір, бо гусити воювали зі спиранням на можливості пересувної фортеці (до речі, залученої від запорізької стратегії «фортеці з возів») [60, с. 59].

Так склався принцип «оркестрового крещендо», який артистично відтворював дорогі чехам і їм співчуваючим лютеранам (а це були «пієтисти», або Моравські брати, Й.С.Бах був пієтистом [95, с. 140-143]) уявлення про захист національних святинь. Тому винахід «оркестрового крещендо», а з ним оркестру як особливого роду організації, в якій, на відміну від ансамблю і його вокально-хорової прив'язки, паузи в голосах стали обов'язковими, а зосередження на «громовому» (у сприйнятті сучасників) ефекті надгучної кульмінації складало сенс нового відчуття оркестрово-симфонічних можливостей. В результаті у ХХ сторіччі склалася концепція гри мангеймців як «рокерів ХVIII сторіччя» [90].

А розвиток оркестру, що не залежав від бароково-церковного наслідування сукупності звучачих голосів, отримав свою путь і утворив те, що назвали згодом «класичний динамічний оркестр» і який охопив усе різноманіття оркестрових трактувань віденських класиків.

Однак цей винахід мав ще одну проекцію, яка визначалася *форетпіанним* преображенням клавіра, оскільки стала відстороненою в сприйнятті від церковності й салону концепція «терасної» динаміки. Остання

була закладена у всі клавiри європейського інструментального вжитку і віддзеркалювала вокально-хорову основу звучання. Додамо, що саме в результаті домовленостей Католицтва і Протестантизму в німецькій культурній ідеї стало можливим в церковному побуті широко користуватися звучаннями типу *cantus planus*, тоді як більш ранні традиції, а це чітко маємо у попередників і у самого Й.С. Баха, органна фактура мала спрямування на візантичні традиції *акламаційного* звучання.

Оркестрове крещендо як можливість динамічно розрізняти голоси, як можливість грати паралельними рухами рук (на цьому базувалася духовна стриманість в салонному вираженні, аналогічно, демонструвалася органна фактура в церковному поданні) – різко відділила клавiрний стиль і народжуваний фортепіанний. Й. Гайдн першим зреагував на нові можливості фортепіано, склавши перших 10 Малих сонат, в яких маємо виявлення неможливого в італійській чи французькій традиції «невитриманості голосоведення», що відповідало подальшій *гомофонізації* фактурного мислення за клавiром.

Так була в клавiрі відкинута основа старовинної церковної контрастної поліфонії, коли всі голоси на рівних подавали тематичний і позатематичний матеріал. І так грав і Й.С. Бах, що написав свій цикл ДТК для клавесину. Але всі заграли гомофонно – і так грають поліфонію Й.С. Баха до сьогодні. Короткий відступ від цього оркестрального підходу середини XVIII століття зробив у середині XX сторіччя Г. Гульд, але одиничні наслідування його позиції не змінили суттєво фортепіанне мислення, засноване епохою віденських класиків.

З виходом Й. Гайдна і його молодших сучасників принципово перероджується уявлення про сонатну продукцію, яка з потоку тріо-сонат першої половини XVIII століття змінилася зосередженням на клавiрно-сольному варіанті. І тут, безумовно, найзначніша роль належала італійським майстрам середини століття – і, перш за все, це творчість Д. Скарлатті, а також його спадкоємців Дж. Саммартіні, Дж. Мартіні та ін.

Ставлення сонатної клавірної продукції, з залученням відкриттів Віденців, відразу увібрало дві досить протилежні тенденції: це пробетховенська і промоцартівська лінії, з яких перша націлювалася на оркестральні можливості, тоді як друга узгоджувала це із клавірними установами (про це в дисертації Л. Шевченко [101]).

Сам тип сонатної творчості, історично сформований двоїстістю *sonata da chiesa* – *sonata da camera*, з яких і перший, і другий тип мали сакральні витоки і в яких наявність танцювальних частин в *sonata da camera* не зменшувала значущості ідеально-символічних показників (див. у Т. Полянської [82]), стверджувався у Віденських критеріях *віртуозного* інструменталізму. Тим самим зберігалися сакральні символи в тематизмі і архітектонічних показниках, однак це все у співвідношеннях контрастно вибудованих частин, що само собою втілювали театральний принцип їх смислу. Від перших зразків віденська соната тяжіла до багатотонального втілення – хоча б то було Тріо з Менуету не в основній тональності в наймініатюрніших опусах перших 10 Сонат Й. Гайдна.

Гомофонно-гармонічно вибудована фактура легко «вбирала» поліфонічні конструкції, але з відвертим акцентуванням риторики імітаційно-поліфонічних засобів, тоді як контрастно-поліфонічні структури ставали нерозрізнюваними в умовах гомофонно-гармонічних фактурних показників. Навіть в Сонатах В. Моцарта, які тяжіли до контактності з італійською клавірною сонатою по лінії «витриманості фактури», центральна у циклі частина, як правило, показана у неосновній тональності. І це – знак театралізації мислення Моцарта, який з усіх віденських класиків був найбільш настроєний на збереження цінностей Віри й традиції.

У Й. Гайдна, а згодом у Л. Бетховена частини їх Сонат могли бути в однотональному чи різнотональному переломленні, але особлива значущість *сонатного Allegro* в циклі з їх принциповими контрастами тем і розділів склала переконано новаційні і *театралізовано-антицерковні* виміри, порівнянно зі старосонатною скромністю у поданні різних тем і розділів.

Відомими є «штюрмерські» Сонати Гайдна 1770-х, написані в e-moll і в c-moll, в яких драматичний, суто театральний тонус викладення утворює сутнісний принцип розгортання тематизму й тональних перипетій мислення. Для Л. Бетховена від Першої, через П'яту аж до Восьмої «Патетичної» проходить той «нерв театральності», який зумовив сприйняття останньої з названих Сонат в аналогії до театральності увертюри.

Ця нова, відкрита Віденцями путь сонатного мислення на генетичному рівні народжує й свою антитезу, тобто сонату, що уникає демонстративних театральних перебільшень і зосереджується на ліричній основі інструментального мислення, що походить від церковно-релігійного витоку усякої європейської музики. І тому поряд з Восьмою у Бетховена склалися Дев'ята й Десята сонати, які охоплені єдиним принципом світосприйняття, але демонструють при цьому принципово різний ракурс і сонатності, і виконавської вимоги до їх втілення.

В роботі Т. Полянської знаходимо суттєві узагальнення щодо сонатного мислення від середини до другої половини XVIII сторіччя, на які посилаємося в силу суттєвості закладених в них позицій [82, с. 130-131].

По-перше, розмежування німецькими майстрами *sonata da chiesa* - *sonata da camera*, відповідно до настанов про раціоналістичну диференційованість явищ духовної і матеріально-виробничої сфер, прийняту Західними церквами в межах німецької культурної ідеї, – закріплене стало термінологічно: це соната, спадкоємиця двоїчності *da chiesa* / *da camera*, – і сюїта.

По-друге, солідаризація німецьких і італійських майстрів в підтримці раціоналістичної диференційованої якості жанрово-типологічного прояву музики – змінилася наступним принциповим відторгненням типологічної двоїчності і «розчиненням» сонати в цілому у фортепіанно-ансамблевих єдностях і в симфонічних формах. І при цьому була забута сонатна універсальність найменування усього інструментального загалу музики, в якому «концерт» і «симфонія» складала спеціальні різновиди сонати [91, с. 193]. Але віденський стиль і вирощений ним сонатний підхід на перший

план висунув *симфонізм, оркестральне мислення*, для якого просторові контрасти заповнених й незаповнених предметних ємностей замістили символічні зіставлення явлення – і чуда-Преображення в терасній динаміці церковного музичного звучання.

Узагальнюючи сказане, відмічаємо:

- 1) історично обумовлене народження віденського стилю склало багатонаціональне узагальнення з позицій *театралізації* мислення і відторгнення символічно-просторових уявлень церковності на користь предметно окресленої просторовості оркестрально-симфонічного подання як *оркестрового крещендо*;
- 2) фортепіанну техніку звуковидобування з її диференційованою фактурною виявленістю, що склала проєкцію на клавир оркестрового винаходу чехів-мангеймців і що зумовила сонатне мислення віденських класиків з «невитриманою фактурою голосоведення», яке склало опозицію сакральній сонатності з клавирно витриманою фактурною постановкою;
- 3) динаміку сонати, яка з базового жанрового показника інструменталізму бароко стає у Віденській школі змінною характеристикою інструменталізму, в якому оркестрально-симфонічне виявлення претендувало на провідне положення, народжуючи знамениті бетховенські Сонати як «симфонії для фортепіано»;
- 4) реальні витоки європейського інструменталізму, зконцентрованого в першосонатах бароко, різновидом яких були концерти і симфонії; останні склали постійну *опозиційну* лінію театральнo-симфонічному виявленню виразності інструментальної творчості, на відміну від зробленого представниками віденського класицизму у цілому, але збережену фортепіанним клавіризмом його видатних представників, зокрема Л. Бетховена.

### 1.3 Культура віденського піанізму в розвиток клавірного мистецтва другої половини XVIII – початку XIX сторіччя

Відзначена вище змістовна двоїстість, що зумовила народження Віденської школи як, по-перше, такої, що наслідувала усю сонатну сакральність європейського інструментального спадку XVII–XVIII століть, а, по-друге, тої, що вперше в історії музики поставила виразність у прямий зв'язок з театральністю, – з моменту свого народження стала продуктувати альтернативи музичних виразних можливостей.

Віденська школа піднімає до особливого статусу явище оркестральності-симфонізму, рівняння на яке живило й живить академічні засади мислення професійних музикантів до сьогодні. Іншою стороною цієї симфонізації-оркестралізації стала потреба зберігати символічно-духовні засади інструменталізму, що йшли від основ *сонатності* в її ансамблево-сольному виявленні і які зберігали суттєві показники вихідного для інструментального європейського мислення *ліризму*.

Відповідно, як вже це відзначалося, у конструкції народженого фортепіано стали пробиватися органологічні ідеї, які, з одного боку, пролонгували оркестральні засади фортепіанної фактури, а з іншого, гармонізували ці ознаки з традиціями клавірності, що йшли від основ церковно-гімнічного ліризму.

Показово, що якщо перше пробивалося на рівні проб для певних піаністів, то друге – внесення клавірності у фортепіанну палітру – привело до народження спеціального різновиду: «флейтові» або «перлинні», «жіночі» фортепіано, гра на яких гіпертрофувала можливості клавірної техніки. І саме техніка гри на цих «жіночих» інструментах породила першу в історії музики концепцію *піанізму* [96], причому персоніфіковану в особах «лондонського італійця» М. Клементі і його геніального вихованця Дж. Фільда, а також віденського чеха Й. Гуммеля.

В дослідженні Д. Андросової спеціально виділяється лінія клавірності у фортепіанному бутті, яка свого часу була відтісна з артистичного загалу, але яка мала самостійне і превалююче значення на зорі фортепіанного виконавства й у руслі становлення *піанізму* як такого:

«...фортепіанно-виконавське переломлення змін концепції музики, з гармонійного її розуміння в постренесансній Європі... визначилося в *реанімації* у фортепіано, усталеного в функції ‘замінника оркестру’ в ХІХ ст., клавірних показників, в тому числі клавесинно-чембальних і візантійсько-органних проявів клавірної специфіки, в якій прелюдійність та моторика її салонної генези направляла символізацію клавірної множинності звучання (поліклавірності)...» [4, с. 25].

І далі:

«...клавірне перетворення фортепіано виявляється у відродженні механіцизму ‘террасної’ динаміки клавесинного-органного типу, яка є протилежністю по відношенню до просторово-об’ємної рельєфності оркестрово-фортепіанного *crescendo-diminuendo*, є дітищем діалогізму-діалектики театрального мислення; в цьому останньому одиничність життєвого мімезису вирішується одиничністю зіставлень-антитез, утворюючи щось протилежне до змінності *forte-piano*, що виходить із містики ‘дзеркальності відлуння’» [4, с. 25].

Вказана лінія «флейтових» фортепіано (бо їх звук наслідував флейту-стаккатто) підкреслювалася «точечним» звуковидобуванням, що відроджувало чембально-лютневу природу клавіра, символічність якого й умовність протистояли народжуваній «фортепіанній кантилені», яка знаменувала «універсальність наслідування» інструмента, що претендував на функцію «замінника оркестра» й оперної вокальності.

«Легкі» фортепіано були орієнтовані на високу швидкість гри, що виключала театральні зіставлення *pianissimo* й *fortissimo*, *Lento* і *Presto*, передаючи в музиці не людські пристрасті й стосунки, але буття ідей, спрямоване на вибудову «маленького земного раю». Салонна гра на «легких»

фортепіано буйно розцвіла у період Реставрації, коли салонна практика відверто відроджувала духовний аристократизм мистецтва рококо, – і з закінченням цього політичного *контрреволюційного* періоду гра на «легких фортепіано» перестала існувати як активний пласт фортепіанного виконавства.

Величним пам'ятником того типу мистецтва виступив згаданий Дж. Фільд, англієць за паспортом, ірландець за національністю, москвич за місцем проживання й упокоєння. Його знаменитим внеском у фортепіанну гру стала концепція фортепіанного *ноктюрну*, яку куцо пов'язують з «нічним співом», тоді як в контексті підйому в Європі «кельтської хвилі» і надзвичайно великого авторитету російського Православ'я слід вказувати на реальну уточненість того музичного символу: звучання «Трипсалмія», тобто Заутрені у староірландській-старобриттській Західноправославній традиції [98, с. 50]. Звідти – вишукана і піднесена мелодійна риторика Ноктюрнів Фільда, який подарував усій романтичній Європі образ-символ *ноктюрновості*, що став провідним символом романтичної музики.

У роботі І. Подобас маємо таку характеристику значущості Дж. Фільда у європейському виконавстві:

«У Росії Фільд знайшов сприятливий ґрунт для розвитку свого таланту. Цю обставину слід особливо підкреслити, оскільки мова йде про Православну країну, що зберігала в своїй релігійній організації пам'ять про християнські цінності, загублені на європейському Заході і ті, що стали одного разу *idea fixe* культурних устремлінь європейців першої половини ХІХ ст. За спостереженням Ніколаєва, задушевний, ліричний характер творів Фільда і його виконавське мистецтво виявилися надзвичайно близькими естетичним смакам російських любителів музики» [81, с. 64].

У зв'язку зі сказаним нагадуємо макферсонівське видання «Пісень Оссіана» в руслі подій, пов'язаних з релігійним Оксфордським рухом, що охопив європейський світ протягом усього ХІХ сторіччя. І ясно, що цей рух на відродження Західного Православ'я викликав в Росії великий

інтерес до англійської, тобто бриттсько-кельтської старовини.

Елегійний ліричний тонус вираження, любов до надзвичайного і чудесного, що сумарно розуміється під виразом «оссіанізм», було притаманне дару Фільда як представника культури народу, що ментально зберіг пам'ять про цінності чернецького служіння, мучеництва і захоплення Подвигом. Вони були невідривними від уявлень про ірландську-британську старовину і яка таким щільним порядком увійшла у культуру слов'янського Хрещення, оздобленого кельтською культурною генетикою і особливостями ранньохристиянського світобачення.

Фільд опинився на гребені хвилі відродження ранньохристиянської традиції, створивши жанр фортепіанної мініатюри – ноктюрн. І як вже відзначалося вище, прийняте найменування жанру («ноктюрни») органічно співвідноситься з тими п'єсами, які Фільд запропонував у ролі свого авторського жанрово-типологічного відкриття. До нього, в XVIII столітті і навіть ще на початку XIX століття, італійським терміном *potturmo* називали рід дивертисменту, близький до касації й інструментальної серенади багаточастинний твір, зазвичай для духових інструментів, призначений для виконання на відкритому повітрі в нічний час (скаме ця якість і фіксується у в загальнопоширених довідкових виданнях).

Ми не можемо пояснити, що спонукало Фільда дати своїм фортепіанним мініатюрам, із змістовністю яких композитор поєднував «вираз боязкої, наповненої спокійним блаженством ніжності» [76, с. 97], назву «ноктюрни». Нам невідомо і в чому причина того, що назва багаточастинних творів для різного виконавського складу стала настільки органічною для невеликих ліричних фортепіанних п'єс. Дофільдівські «ноктюрни», як вже вказувалося, призначалися для озвучування на відкритому повітрі в нічну пору (а звідти й назва: французьке слово *posturme* буквально означає «нічний»). І самі ті «нічні» твори могли мати вельми різний характер.

Фільдівський же ноктюрн став співучою ліричною фортепіанною

п'єсою мрійливого, елегійного характеру, наповненою вишуканою риторичною мелодійністю. Фільдівський ноктюрн це нічна пісня, пісня без слів, і це внутрішня молитва душі, зверненої до Бога. У зв'язку з цим значний інтерес викликають відомості про наявність у генезі жанру ноктюрну церковних коренів. У книзі Е. Уілсона-Діксона «Історія християнської музики» читаємо про структуру християнського богослужіння: «Утренняя найчастіше побудована на співі дев'яти псалмів. Ці псалми об'єднані в три 'ноктюрни' ('нічні варти') і чергуються з читаннями ... » [95, с.50].

Таким чином, розквіт «флейтових фортепіано» і фільдівського творчого відкриття тримається на відвертій релігійно-політичній платформі Реставрації, яка була покликана відновити порушені революцією цінності творчого аристократизму і одухотвореного *віртуозного* Служіння.

Видатною особистістю епохи «флейтових фортепіано» була також композиторка і виконавиця М. Шимановська, яка склала здобуток Польщі й Росії, оскільки саме в Петербурзі розгорнулася основна сторона її творчого виробництва.

Однак повнота досягнень «легких» фортепіано нерозривна з діяльністю Ф. Шопена-піаніста, сумарні уявлення про «романтизм» якого спрощують і відверто збіднюють обсяг величного внеску слов'янського митця, який, будучи в еміграції і зближуючись з антиросійськи настроєними діячами, будучи за батьком французом, все ж не міняв свого творчого служіння Польщі як осередку слов'янства і для слов'янського світу завжди залишався творчою зіркою безперечного значення (і загадковим видається збереження композитором-піаністом російського паспорта до кінця життя, тобто громадянство Шопеном не мінялося).

Про піанізм Ф. Шопена написані численні роботи, які ще від 1960-х років (напр., робота З. Хехліньської [106, с. 281-297]), які підкреслюють «позанотний» характер виразних показників гри Шопена і які все більше залучають увагу дослідників до себе. Вищезгадана авторка відмічала, що

«інтерпретаційні» чинники (агогіка, динаміка, педалізація, артикуляція, фразування), на відміну від «структуральних-незмінних» (мелодика, гармонія, ритміка, формальна будова твору), утворюють «змінні» якості виконавського стилю [там само, с.281-282]. І провідним моментом в цій реалізації *виконавської* стилістики Шопена-піаніста певні дослідники називають *педалізацію*, надзвичайно скупу, розраховану на надзвичайно високі темпові вимірювання [там само, с. 283-293].

Відмітимо особливо *темповий* аспект виразності гри, який не виділяла З. Хехліньська, але який став суттєвою стороною розробок інших авторів (див. матеріали Й. Гуделя, напр. [110, с.511 та ін.] в зв'язку з відмінностями системи звуковидобуття на різних фортепіано. Так один з дослідників відзначав:

«... Вибір для виконання старовинної музики на старовинних інструментах є в певній мірі вдалим і в музичному сенсі більш обґрунтованим (автор цитованої статті Й. Гудель назвав 'абсурдними' спроби С. Ріхтера грати на сучасних традиційних фортепіано так, як грали на 'легких' інструментах – Л. Цз.). Додатковою проблемою стає сьогодні пропозиція темпів. В етюдах Шопена оригінальні темпи були дуже жвакими. І за доцільне на сьогодні є уповільнення темпу тих творів, з виразом, проте, шкоди щодо виразності етюдів. На фортепіано того часу не тільки клавіатура була більш вузькою, але і сама клавіша натискалася не так глибоко, як сьогодні .... » [110, с. 511]

В даному випадку мова йшла про гру на «легких» фортепіано, на яких «діамантова-перлова» пальцева рухливість була головною перевагою і специфікою вираження. На сучасних фортепіано такого роду «іскристість» звучання недосяжна: глибокий натиск клавіші, не кажучи про манеру гри «щільним» звуком, гальмує політ звучання, спонукає виконавців знижувати шопенівські темпи. Названий дослідник особливо підкреслює *педалізацію* Шопена, яка при високому темпі гри, що народжує так звану вторинну кантилену, швидко змінюючих один одного звуків, показана надзвичайно

скупо і часто без «захоплень» басових гармонійно опорних нот (див. матеріали П. Бадура-Шкоди [111, з . 275-283]).

Відповідно динаміка Шопена виявляється принципово *камерною*, при тому що сучасники відзначали можливість досить-таки потужного звуку з його боку: уникнення динамічних демонстративних контрастів, тобто відхід від *театральності-оркестральності* трактування фортепіано, було позицією, якою автор дорожив як індивідуально-стилістичною гідністю звучання (див. у І. Подобас [81, с.68]).

Ясно, що діяльність Ф. Шопена склалася на етапі поствіденської піаністики, але сама концепція «легких» фортепіано формувалася на тлі бетховенського виконавства і склала реальний контекст його творчого росту, що з різних міркувань було прийнято ігнорувати і захищати «позасалонні» застави мислення великого композитора.

Підводячи підсумки характеристиці органологічного оточення Л. Бетховена, відмічаємо такі ознаки реалій фортепіанного мистецького буття:

- формування від кінця XVIII сторіччя школи *піанізму* як здатності «легкої» гри на фортепіано «флейтового», «жіночого» типу, в яких фортепіанні базові показники оркестральності сполучалися із клавірними ознаками динаміки і техніки звуковидобування;
- організованість потужної, з двома центрами в Лондоні та Відні (див. дисертацію Л. Степанової [96]), школа європейського піанізму, що була принципово прив'язана до салонного мистецтва, будучи дітищем контрреволюції і політичної опозиції революційній Франції з боку як Англії, так і Австрії, що стали союзниками Росії в антинаполеонівській епопеї;
- лідерство піаністичного світу, в оточенні якого знаходився Л. Бетховен, забезпечуване М. Клементі, Дж. Фільдом, Й. Гуммелем, салонні одухотворені достоїнства гри яких формували піаністичну ауру, на яку реально міг

розраховувати Л. Бетховен і яка складала творче оточення виступів великого Майстра;

- піаністика Л. Бетховена концентрувала піаністичний артистичний вжиток його оточення, неминуче формуючи певну лінію і його композиторської творчості, яку слід не протиставляти виконавству, але співставляти з ним.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Формування сонатного інструменталізму у XVIII сторіччі склалося у розвиток ансамблевої гри, а також клавірної заміни ансамблевих сполучень багатоголосними побудовами клавірів. Тріо-соната, з її церковною символікою і багажем, стала витокком сонатного мислення другої половини XVIII сторіччя, коли історичні умови визначили народження першої в історії музики концепції *театралізованого* інструменталізму Віденської школи.

Остання склалася у структурі так званого Йозефінівського класицизму, який був, з однієї сторони, трансплантацією французького класицизму в умовах Австрійської монархії, а з іншого, це було внесення в театральну-публічну культуру класицизму камерно-салонного надбання рококо. У сукупності утворювався «галльський симбіоз» культурно-мистецьких впливів на німецький світ, але з тою суттєвою різницею, що це було позарелігійне і надконфесійне мистецтво, яке задовольняло потреби «клаптевої» у національно-етнічному вираженні імперії Габсбургів і численних інших німецьких держав і які склалися з різних національно-етнічних частин.

Для творів Л. Бетховена 1790-х років, які зосередилися на жанрах сонати й концерту, показовою була зверненість до клавірно-фортепіанного озвучування, зумовлена зв'язком із Йозефінівським класицизмом як особливого роду сполукою класицизму і рококо, тобто французького різновиду бароко, відчого фортепіанно-оркестральна якість вираження

сконцентрувалася у *концертній* продукції, яка випереджала оркестрально-симфонічний потік бетховенського інструменталізму.

Саме фортепіанні концерти стали для Бетховена сполучною ланкою його сонатних здобутків і народжуваного симфонізму. В Першому і Другому фортепіанних концертах Бетховена, найкрупніших і художньо найбільш значущих творах 1790-х, поряд з його ж фортепіанними Сонатами, продемонстровані сукупні моменти віденського класицизму як інструментальної проекції засад французького класицизму і рококо. І при цьому Перший концерт зосередив специфічну для творчості Бетховена в цілому лінію *кантовості* у тематизмі, тоді як Другий намітив драматичний нахил класики *патетичної* спадщини композитора.

Фортепіанний принцип творення Бетховена-композитора, націленого на головну ідею і його творчих установок, і Віденської школи у цілому, базується на оркестральних тенденціях мислення в фортепіано, які не відразу у цього автора, а через посередництво концертного жанру (і це має аналогії до маловивчених реалій творчого шляху й В. Моцарта), вийшли на оркестрально-симфонічні засади сукупного мислення творця. При цьому різні автори віддають належне впливам як Й. Гайдна, так і В. Моцарта, хоча специфіка прооркестрального мислення явно виділена у першого, тоді як клавирна збереженість у фортепіанних композиціях другого також суттєво надихала Л. Бетховена.

Віденський класицизм, який будувався у можливостях Йозефівського класицизму, явив новий виток втілення «німецької культурної ідеї», в якій співвіднесеність німецької-італійської та чеської складових масивно висунули французькі стильові принципи і в ряду яких мелізматична мелодійність рококо і театральний драматичний підхід контрастних зіставлень класицизму утворили надрелігійно і надконфесійно діючу структуру, що породила художньо-самодостатнє мистецтво.

У фортепіанному визначенні названа *театралізація музичного мислення* і відхід від генетично закладеного надособистісного ліризму

проявилися у динамічній перебудові інструмента, який віддзеркалив новий динамічно-просторовий ефект «оркестрового крещендо», відмовившись від терасності динамічних переваг усіх без винятку клавирів, обумовлених сакральними вимірами динамічних зіставлень. Диференційована фактура фортепіанної динаміки склала модель гомофонно-гармонічного мислення, яке відсторонило контрастно-поліфонічний принцип традиційного музичного фактурного втілення.

Сонатний жанр в умовах віденського класицизму стає універсальним типологічним показником інструментальної культури, при цьому виділяючи на перший план симфонізм-оркестральність, що був різновидом сонати, але згодом спочатку концерт, потім симфонія посіли превалююче положення по відношенню до породжуючої їх сонатності. І саме бетховенський винахід сонати як «симфонії для фортепіано» склав одну з альтернативних ліній сонатно-інструментальної продукції, тоді як остання зберігала свою генетичну доцільність ліризму і виявила у самого Бетховена самозначучу виразну й жанрово-типологічно самостійну лінію.

Втіленням цієї альтернативної театральньо-драматичному принципу сонатності, яка вивела на «симфонії для фортепіано», були ті ознаки проклавирного, так званого «легкого» піанізму, який не прийнято було помічати, тим більше у творчості самого Л. Бетховена. Але саме за життя Бетховена-піаніста 1790-х років склалася концепція лондонського і віденського піанізму, що у якості салонного мистецтва культивував контактність з рококо і зумовив розвиток самостійної фортепіанної школи, згодом опонуючи театральньо-драматичній концепції сонатності, що склалася.

Ідеологічні перешкоди визнання школи *піанізму* як салонної «легкої» гри на високих швидкостях і з установкою на вторинну кантилену прудко змінюючих один одного звуків та ігноруючих «масивну», з широко застосованою педалізацією, «провокальну» кантилену, – базувалися на діяльності центрів у Лондоні і Відні, тобто території країн, Англії і Австрії, які знаходилися в послідовній опозиції революційній Франції і спиралися на

авторитет Росії, яка стала головним політичним і релігійним супротивником Наполеона. Тільки в останні десятиріччя здійснилися розробки щодо «скупой» педалізації самого Ф. Шопена, який грав у швидкостях, сьогодні неможливих на сучасних «тугих» інструментах.

Піанізм Л. Бетховена сформувався на перетині протилежних тенденцій фортепіанної гри, в якій новою і знов заявленою цінністю стала оркестральна налаштованість фортепіанного звуковидобування і впливаюча з цього багата палітра драматико-патетичних контрастів, гідних театрального мислення Віденської школи. Але альтернативною і генетично невіддільною стороною того піаністичного мислення стало втягування клавірної салонної палітри рококо у нові умови фортепіанного вираження – у вигляді «легких» фортепіано, які існували в діяльності його сучасника Й. Гуммеля, нарешті його відданого учня К. Черні, який повністю проігнорував театральнодраматизований піанізм, заявлений «Патетичною» сонатою Вчителя.

Йозефінівський класицизм віденського стилю підняв на щит виразні альтернативи, які і закладали філармонічно-публічні засади піаністичного «фортепіанного симфонізму», і одночасно відводили в сторону клавірного розуміння фортепіанних принципів згідно з символічно-духовними засадами європейського інструментального мислення.

## РОЗДІЛ 2. СОНАТИ Л. БЕТХОВЕНА У ВИЯВЛЕННІ ФРАНЦУЗЬКИХ СТИМУЛІВ ВІДЕНСЬКОГО СТИЛЮ

### 2.1.Рококо у формуванні стилю композиції та виконання ранніх Сонат Бетховена

Сакральні витоки клавірної, згодом фортепіанної сонати складають той «генетичний код», без урахування якого немислиме адекватне тлумачення виразності бетховенської спадщини. Затребувана епохою революційного перелому в Новій історії на грані XVIII і XIX століть потреба вибудови художньосамодостатньої, *театралізованої* за сутністю її виразності музики в напрямі відсторонення від церковної генези такого мистецтва, - народила особливого роду стильову симультанність музичного вираження. Останнє охоплювало як сукупність мистецьких здобутків у цілому (розмаїття напрямів класицизму, сентименталізму, бароко-рококо, народжуваних бідермаєра, романтизму, протосимволізму тощо), так і артистичний статус окремого митця.

В даному разі йдеться про творче вираження Л. Бетховена, який виділився у 1790-ті роки віртуозною грою на фортепіано і композиторськими здобутками, в яких суміщалися різноспрямовані стильові вектори його творчої продукції. У фортепіанних Сонатах Бетховена 1790-х маємо значне стилістичне розмаїття, в якому знаходимо і «штюрмерський», «наденергійний» драматизм (а це Перша ор. 2, П'ята ор. 10, кульмінаційно Восьма «Патетична» ор. 13), і також об'єктивованій лірико-епічний план (Друга, Третя ор. 2, Четверта ор. 7, Шоста, Сьома ор. 10, Десята ор. 14, Одинадцята і Дванадцята ор. 22 і 26). Як бачимо останні навіть чисельно перевершують «театралізовані» композиції, хоча Друга і Третя сонати відзначені «проривами драматизму» на тлі домінуючої лірики споглядання.

У числі вказаних здобутків виділяються Сонати №№ 9 і 10, а з них остання, Десята Ор. 14 № 2, позначена самим композитором у пояснення «двох принципів», що символізували філософське кантіанство, прийняте

бетховенським генієм в якості генеральної ідеї творчості [64, с. 295]. Нищівна критика «розмовних зошитів», записаних А. Шиндлером, що склалася в музикологічних колах НДР і підхоплена була у європейській музичній спільноті, приведена Л. Кирилліною в її книзі [36, с. 21-22], ставить під сумнів різні моменти біографічних описів, заявлених в тих зошитах.

Але разом з «фантазіями» автора записів все ж приведені показники, що допускають зіставлення, які підтверджують приведені міркування. До останніх відносимо описи підтримки Бетховеном ідеї «двох принципів», які композитор, згідно тим записам, знаходив у своїй музиці. Вважаючи на реальну взаємодію у творах композитора нової для його часу лінії Віденської школи на художньо-самодостатнє мистецтво та традиційної довіри до історичної релігійної генези музики, знаходимо у шиндлерівських «розмовних зашитах» змогли паралель до звукових реалій, зафіксованих у фортепіанних Сонатах Майстра.

Здобутки в сонатному жанрі склали вищі показники досягнень композитора в цьому типі творення і одночасно безпосередньо спиралися на фортепіанно-виконавські досягнення автора, що згодом опинилися нереалізованими в артистичному безпосередньому прояві.

Піанізм Л. Бетховена склався в руслі салонної клавірної традиції, що наслідувала «галломанію» Віденської школи, німецький дух якої, як зазначено вище, був немислимий без посилання на французький класицизм і рококо. В роботі польського дослідника стосовно фортепіанної гри в епоху Шопена зроблені множинні посилання на виконавство Бетховена, який користувався об'єктивно інструментами, на яких неможливо давати ті «громові» наростання, які, з подачі Ф. Ліста, стали усвідомлюватися в істоті бетховенського фортепіанного стилю [105, с. 507]. Звичайно, Бетховен був виразником пізнього, в тому числі революційного класицизму, а той апелював до мистецтва площі і ораторських виступів, які так барвисто і захоплено описував Б. Асаф'єв (див. [6, с. 278]).

Але то був аспект бетховенської творчості, що спрямовувався до драми життя, віддзеркалюваного у театральній драмі. І цей *драматичний* ракурс революційного класицизму Бетховена Б. Асаф'єв виділяв через відчутність *ритмічних борінь* – «дво- і тривимірності» в музиці, що «вступають в постійну контрастну взаємодію не як протиставлення метрів – дводольового і тридольового, а як ритмо-інтонації-образи» [6, с. 279]. І цей запас бетховенської виразності пов'язувався із втіленням «волі мас» в революційних акціях і діях. Тим самим Асаф'єв протиставив маршевість I частини Дев'ятої симфонії і *кантовість* фіналу - скерцозному напору II частини, що надає певний несподіваний відтінок в сприйнятті виразності знаменитої Симфонії: адже є очевидним «відсторонюючий» характер фіналу Радості відносно драматизму I-III частин циклу.

Як бачимо, в палітрі бетховенського мислення має місце також *безконфліктна лірика* - Першого та Четвертого фортепіанних концертів, де переважає *зворушливо-захоплена* радістність, значення якої можна пізнати як віденську пролонгацію рококо у відображенні *преціозних* ліній смислу. Як показав аналіз, для Першого концерту абсолютно неприйнятна система полюсів дво- і тридольності (навіть скерцозно вирішений фінал поданий у дводольовому розмірі).

Дослідження типу фортепіано, на якому грав Бетховен від 1790-х до 1820-х років, зроблене І. Гуделем, вказує на інструменти Штрайхера. Тобто йдеться щодо й часу написання Фортепіанних концертів, в яких вперше була введена залізна рама для більшого натягу струн. Останні при виступах Ф. Ліста майже всі міняли на закінчення концерту - виступи Бетховена такої потреби ніколи не викликали [111, с. 507]. Інструмент Графа користувався особовим визнанням у Бетховена (доречі, як і у Шуберта, Шопена), будучи достойним зразком салонного («бідермаєрівського» за часом використання) типу, на якому досягалось особливо гарне *piano* [111, с. 509].

І якщо саме в контакті з інструментами Графа писалися останні Сонати, в яких найбільш помітні «позаклавесинні» тенденції фортепіаністики

Бетховена, то тим більш органічним був «помірний піанізм» Бетховена в його грі на інструментах іншої будови. У 1818 р. композитор отримав фортепіано Бродвуда, яке було предметом його бажань, але, як показали розвідки І. Гудея, скористатися можливостями цього інструмента він з різних причин не зміг [111, с.509].

Матеріали цього типу досліджень вказують на те, що виток піаністичної гри Бетховена мав *салонно-моцартівський* нахил: звук клавесина і фортепіано істотно не відрізнялися [111, с. 507]). І той тип гри не залишав композитора на протязі усього його творчого шляху, створюючи певний стилістичний континуум, далеко не завжди домінуючий, але завжди так або інакше виражений в художній палітрі бетховенського мистецтва.

Вже тільки вказане співвідношення «Бетховена драматичного», Бетховена як виразника пафосу революційного класицизму, і Бетховена ліричного-кантового звучання, виразника «дитячого» рококо (почасти й рококо Ж. Грьоза!), – засвідчує про перепади стильових переваг, що сукупно організували композиторський-піаністичний статус Майстра. Однак зазначеними альтернативами, як неодноразово відмічалось, не вичерпується стильовий вибір Бетховена – композитора і піаніста. Хрестоматійною стала теза про «передромантизм», а то й романтичні доданки бетховенської спадщини, прояв яких асоціюється з новаційною вольовою установкою на з'єднання *традиційно непоєднаних* образів-смишлів.

Таке новаційне спрямування чутно не тільки в останніх Сонатах, в яких прямі запозичення з багаточастинних (або двочастинних) сонат-сюїт бароко з'єднані з романсовим *індивідуалізованим* ліризмом. У приведеному вище аналізі Першого фортепіанного концерту знаходимо чудовий зразок романтизації (або «передромантизації») виразу – в Largo As-dur II частини. І це на тлі того, що відзвучало в Allegro con brio, яке виділило хорально-хорову, кантово-мелодійну лінію. Вона ж проходить в перших тактах Largo на кантовій ритмічній схемі половинна – дві чверті, з акордово-хоральним комплексом, а це до певної міри відмежовує її від *ноктюрнової арії без слів*,

що подається у верхньому голосі. Від т. 15 з ремаркою *cantabile* і з фактурою інструментального ноктюрна виділяється тема оркестру, що згодом отримує розвиток у фортепіанній партії. Останнє співвідносне з відповідними ноктюрновими побудовами Ф. Шопена, - адже фактура «фортепіанних фігуритур» Дж. Фільда і М. Шимановської більш стримана.

І подібний же стильовий «романтичний-бідермаєрівський прорив» можна почути у фіналі Першої сонати - епізод *As-dur* являє типову «пісню без слів» на фоні сонатної моторики фінального руху. При цьому відсутня зміна темпу (як це робили романтики в *Allegro* своїх Сонат), але очевидним є відчутне перекладення опорної метричної пульсації з восьмої у триольних ритмогрупах на чверть як одиницю руху. Шопенівська протосимволістська ідея проступає у Тріо *Minore* з III частини Четвертої сонати - адже за фактурою і загальним характером то порівняне з етюдною триольною моторикою фіналу з Другої сонати Шопена (зазначеного роботами З. Лісси у передуванні символізму [112, с. 342-348]).

Романтично-символістський аспект образу Роздуму відчутний у контрастах-антиноміх *Largo appassionato* з Другої сонати, що й відзначив І. Бунін своїм посиленням на цю музику в оповіданні «Гранатовый браслет».

Виділеною у багатьох дослідженнях барокова складова відкриттів Бетховена, як композитора і виконавця. І завжди цей стильовий зріз звернений до його *бахіанства*, минаючи рококо як французький варіант бароко, невідривний і від пошуків Лейпцігського кантора. Тільки німецький та італійський варіанти бароко представлені монументальним мистецтвом, тоді як рококо відрізняється *салонністю* і «мінімалізмом» виявлення, а така «дематеріалізація» у контексті наукового захоплення ньютонівським фізичним матеріалізмом виводила на критерій «легковажності» й «несерйозності», відсторонюючи церковну ідею «політного ширяння» душі у вираженні вищої досконалості вираження.

Бахіанство Бетховена у ранніх Сонатах чітко проступає з фіналом Сонати № 5, в якому представлена унісонно викладена тема за контуром

Хреста і з проведенням в порядку виписування вступів теми й відповіді, тобто з наслідуванням типу експозиції фуги. І такий же бахівський знак присутній у фіналі Шостої сонати, поліфонізована фактура наявною є у других частинах Сьомої, Восьмої сонат. А завершує той «парад бахіанства» завершальна Тридцятьд друга соната ор. 111.

Відмічаємо відразу ту обставину, що бароковий, пробахіанський нахил творчості Л. Бетховена охопив як театралізовано-драматичні композиції (П'ята, Восьма сонати), так і Сонати з вираженим кантовим ліризмом в поданні тем, що згодом констатується у засобах виразності «малих» Сонат центрального періоду. І в цьому плані воістину підсумковуючою виступає Тридцятьд друга соната, величне бахіанство якої розкрито як до театральності, так і до одухотвореної лірики кантового типу – останнє складає предмет дослідження даної роботи.

Наявною виступає *стильова симультанність* творчого почерку мистецтва Бетховена, з охопленням композиторського надбання і стилістики його ж піаністичної виконавської діяльності. І якщо усталеним стало усвідомлення «передчуття романтизму» Бетховеном, при тому що істиною є і звертання його до основ класицизму, революційного у тому числі, до бахіанськи охоплюваного бароко, то до цього ряду стильових вимірів долучним є додання пробідермаєрівських виходів Бетховена і звертання, на що вже неодноразово вказувалося, до засад мистецтва рококо, - безпосередньо і у вигляді щирого моцартіанства.

Відносно пробідермаєрівського комплексу Бетховена, то його засвідчує реальність ряду фортепіанних мініатюр типу Багателів, «пісенний вінок» прошубертівського циклу «До далекої коханої». А щодо зв'язку з класикою шубертівського бідермаєра – то найкращий аргумент то пісня «До радості» на текст Ф. Шіллера автора «Прекрасної мельнички» для соліста й хора Ф. Шуберта. І це – типовий кантовий спів, простий і одночасно з риторикою прихованої поліфонії в мелодії, із вираженою ритмікою ходи (Шуберт, як і інші композитори, у тому числі віденські класики, писав спеціально канти).

Звертає на себе увагу вираженість педального  $h$  у звучанні сольного заспіву суспіль в гармонії тоніки (домінанта з'являється тільки у хоровому підхопленні), а приспів дає чергування тоніки і шостого ступеню. Такий опис представлений для підкреслення саме бідермаєрівського споріднення простоти фактури і гармонічних засобів із прийомами контрастної, церковної старовинної поліфонії, що дає ефект «високого посилення» у простоті прояву, показового для того типу мистецької виразності.

Ця пісня Ф. Шуберта написана у 1815 році на той же текст, що надихнув згодом Л. Бетховена, на тій же кантовій основі, тільки у відверто монументалізованому варіанті посткласицистського мислення.

Симультанність стильового підходу Бетховена-композитора повинна доповнюватися прикладами рококо, з яких посилення на моцартіанство, невіддільного від галліцизмів рококо, складає вагомий внесок. Моцартіанство Л. Бетховена, як вже відзначалося вище, спеціально висувала Л. Кирилліна у своїй книжці про даного композитора й піаніста (третій розділ книги [36, с. 104] фіксує у назві увагу на найменуванні Бетховена як «Другого Моцарта», що і лестило самолюбству композитора, і сприяло пошуку «свого», відмінного від Моцарта). Звідси – особливе ставлення в даній книзі до Четвертого фортепіанного концерту Моцарта, в якому авторка вбачає безпосереднє «запозичення» від кумира молодого Бетховена.

Вказуючи на сентименталістський нахил і тонку делікатність вираження, співвідносного із мелізматичним «шарінням» рококо, авторка названої книги про життя і творчість Л. Бетховена підкреслює: «...моцартіанська нота звучить в цій музиці настільки сильно, що примушує говорити про наслідування...» [36, с. 117]. Можливо, то є відвертою гіперболою: адже названий Концерт починається темою соліста, що не практикував Моцарт у своїх Концертах, але ввели у творчий звичай романтики (бетховенське «передчуття романтизму!»). Однак виділення теми соліста в концерті – це дійсно здобуток Моцарта, на який звернув увагу Бетховен вже в перших своїх композиціях концертного типу.

В нашому дослідженні цінним є посилання на авторитетність моцартівської стилістики для Бетховена, значить, і невіддільного від Моцарта рококо. Адже салонне виховання цього композитора було блискучим, перебування в атмосфері інтелектуального артистизму і вишуканої математичності мислення салону складало основу життєвих і творчих орієнтирів автора «Чарівної флейти». Л. Бетховен не зміг отримати тої блискучої освіти, яку організував своєму синові Л. Моцарт, прекрасний музикант і доктор філософії за дипломом [8]. Але читання на різних мовах, знання законів галантності надали Бетховену почесного ореолу «покорителя сердець», що зовсім не співпадало із люто-похмурим його виглядом на портретах, розповсюджених в довідковій і учбовій літературі.

Фортепіанна техніка Л. Бетховена, як вже зазначено, базувалася на «промоцартіанській» грі, що виключала силовий форсаж у звуковиявленні і тетральні динамічні гіперболи, які від постромантичної доби, у другій половині XIX сторіччя, стали визуальною ознакою «бетховенського стилю» вираження. Л. Кирилліна, на книгу якої вже неодноразово зроблені посилання, вказувала на Францію 1880-х років, що пережила ганьбу поразки у Франко-пруській війні, катастрофу Паризької комуни, в її потребі національного самоствердження, що й підняло на щит авторитет революції 1789 р., яку стали називати Великою французькою революцією. А звідси – і пошуки суто у французькому революціонізмі висот національного самовираження, що підхоплене було в Росії та Україні в музикознавчому переломленні [36, с. 37].

Вже відмічалася вище пієтична настанова Б. Асаф'єва в його бетховеніані на зв'язок композитора з ідеями і музичним вираженням революції. І це справедливо щодо драматично-театральних творів типу Патетичної № 8 сонати і до неї подібних зразків названого типологічного ряду. Саме в названій Сонаті композитор демонструє щільно фортепіанні фактурні показники «перехрестя рук», неможливі у «витриманому

голосоведенні» клавирності дофортепіанного зразка, яке наслідувало витриманість голосових партій у хоровому-ансамблевому співі.

В тій же Сонаті знаходимо диференціацію функцій правої і лівої руки, протилежну клавирній-органній техніці (у органіста і ноги уподібнюються до технології пальцево-ручного звуковидобуття). А це все принципово відмінне від візантійської традиції «аккламаційного» звукоподання (його характер відображує відома російська ідіома «в органи бити»), що принципово відрізняється від *cantus planus* Західних церков, уведеного, на хвилі «німецької культурної ідеї» у Католицизм і Лютеранство після подій 1648 р., що відмежовувало від візантійської органної спадщини.

У драматичних Сонатах Бетховена спостерігаємо провокальну кантиленну насиченість мелодійного оснащення фактури, що відрізняється від моторики «вторинної кантилени» клавесину в його уподібненні до генетично сакральної «щипковості» звуковедення (і що свідомо підтримував Г. Нейгауз у своїх вихованців, наполягаючи на пальцевих рухах, яке він юмористично називав «хапандо», фіксуючи «щипковий» принцип звуковидобуття на фортепіано *просалонного* типу гри).

Для Бетховена вказана «діалогіка рук» у фортепіанній грі пов'язувалася із загальними установками філософського мислення, що йшли від двоїстості «протилежностей» І. Канта. Але якщо Восьма соната демонструвала знаменитий кантівський імператив в інтонаційних моделях тем, то названа в розмовних зошитах Десята Соната ор.14 № 2 вказаною імперативністю не відрізняється [64, с. 300]. І та «не-імперативна двоїстість», що сполучна із змістом церковних антиномій – співіснуючого різного, але не філософських альтернатив на єдиній логічній платформі – має широке застосування в Сонатах різних періодів бетховенського життя і творчості.

В нашому дослідженні констатуємо спеціальну значущість *двоїстості фортепіанного вираження*, що відрізняла позицію композитора-піаніста, здобутком якого стали як розробки театралізованого драматизму у фортепіанній палітрі, що виходили у нього на специфічно бетховенські

«симфонії для фортепіано», так і втілення кантово-духовного, преціозного нахилу, природного для клавесинноподібного за звучанням фортепіано, на якому композитор грав і для якого, у цілому, писав усі свої Сонати.

Повинен бути відзначеним *парціальний* принцип співвідношення виконавської і композиторської стильових позицій Майстра як переважання у першій бароково-бідермаєрівського принципу «легкої», «політної» гри – з відповідною пролонгацією у композиторство тих від рококо похідних ліній вираження. Щодо саме композиторської роботи, то в ній має місце також співвідношення кантово-мелізматичної сонатно-сюїтної «полегшеності» у поданні концепції композиції – і театральної симфонізованості, що не стільки кількісно, скільки якісно превалює у сприйнятті цінностей бетховенського спадку.

Така стильова диференціація композиторської і виконавської продукції отримала розвиток у роботах Д. Андросової [4], Т. Захарчук [31], О. Маркової [60], І. Подобас [81], що спиралися на характеристики композицій і виконавських надбань у творах О. Скребіна, С. Рахманінова, Б. Бартока, Ф. Шопена. Пролонгація того підходу на спадок Л. Бетховена покликана виявити те багатство стильових виходів, які реально відзначали творчість великого Віденця, з акцентуацією бетховенської моцартіани і виразних компонентів культури й мистецтва рококо.

Подальший аналіз Сонат Л. Бетховена спрямований на опис тих з них, які минули асоціацій із «симфоніями для фортепіано», але не в меншій мірі представляють геній автора, дотичного до салонної одухотвореності і камерної вишуканості рококо і моцартіанських ліній останнього.

**Дев'ята соната op. 14 № 1, E-dur**, має спеціальну позицію в композиторській спадщині, оскільки її тональність є тональністю Увертюри «Леонора № 3», однойменний e-moll відзначив тональність Другого (№ 8) з Російських квартетів, E-dur/emoll відзначає також тональність Двадцятьсьомої й Тридцятої сонат, охоплюючи усі творчі періоди

самовираження митця. За ладовим колоритом - E-dur - Дев'ята соната складає аналогію до Тридцятої, визнаної у статусі однієї із самих «романтичних» у п'ятьох останніх, які усі вважаються причетними до романтичного «передчуття» їх автора.

У зв'язку зі сказаним відмічаємо у якості «передромантичного» здобутку Восьмий квартет, який посідає «серединне» місце серед Російських квартетів №№ 7, 8, 9 і здобув визнання для своєї «ліричної монологічності» у функції «середньої частини» вказаного квартетного циклу. Тональність E/e від часів Піфагора асоціювалася із «сферою матеріального» (як і F/f), тоді як рівні A/a, B/b, C/c, D/d вказували на сфери ідеального-небесного (A/a, B/b, C/c) та серединного-«медіа» (D/d) [22, с. 239]. При цьому «матеріальність» музичного вираження ніколи не повинна була торкатися «грубої матерії» предметного людського оточення й тілесності, але вказувала на «стихії», тобто на «розріджену матерію» води–вогню–повітря [22, с. 239].

Від Й.С. Баха йшла традиція тлумачення тональності E/e у різновиді «пасторальності» (аналогічно F/f), що для епохи Просвіщення у руссоїстському мисленні приймало пантеїстично-піднесений сенс. А для романтиків E-dur/e-moll утворили «тональність ідеального стану», надихаючи майстрів писати гімни й ідеальних героїв (героїнь) в названій тональній колористиці (згадаємо Гімн Травню в дуеті Зігфріда й Зіглінди з I дії «Валькірії», посилаємося на вищеприведену пісню Ф. Шуберта «До Радості» на вірші Ф. Шіллера і т.п.). Інший зміст то набуває у XX ст., солідаризуючись із похмурим «колом гріха» Середньовіччя *miseria-fames-miseria*, e-f-e - «злидні-голод-злидні» [46, с. 167-168]).

Як бачимо, Л. Бетховен був налагоджений виділяти E-dur/e-moll у проромантичній символіці, розмістивши в цій тональності увертюру «Леонора», що стверджує жіночу героїку й подружню вірність. Доречі, таке бачення жіночої моральної досконалості відповідало скоріш аристократично-рококовим ідеалізаціям жіночості, тоді як революційний Конвент позбавив громадянських прав жінок при виборах владних осіб.

Дев'ята соната вражає своєю кантовою «співучістю», але в межах того надіндивідуального ліризму, який не торкається романтичного егоцентризму у вираженні. Від Піфагора, як відмічалось вище, походить виразна зближеність смислу висотностей тональних показників E/e і F/f . Щодо техніки співу, то обидва названих висотних рівня засвідчують у всіх людей межу між природним, тобто того що відповідає висотності мовлення і «штучним» фальш-регістром. Та семантична спорідненість E/e і F/f спонукала, скоріше за все, Бетховена до вироблення транскрипції Дев'ятої фортепіанної сонати для струнного Квартету (1801); явно кантова «співочість» Сонати сприяла слуханню її композиції у мелодично-струнному виконанні. Цей акт коментується «більшою зручністю» тональності F для струнних [13], але суттєвою тут, на наш погляд, є семантична спорідненість вказаних тональних висотностей.

Як то справедливо пише Л. Шевченко, «...У структурному плані Дев'ята соната дивно збігається з Тридцятою: три частини, в центрі жанрово-моторна музика, крайні частини вирішені у співучому поданні тем в досить енергійному темпі, але з опорою в мелодійних побудовах на великі (і відносно великі) тривалості типу половинних і чвертей».

І далі, розвиваючи свою думку, дослідниця відмічає: «Сонатна розробковість скупо представлена в швидких частинах обох циклів, відчого висувається на перший план звучання первинність строфічних, генетично пісенних, структур. Музика Сонати рясніє 'діалогізмами' регістрів (з ефектним перекиданням рук - специфічно віденський прийом, неможливий у 'витриманому' голосоведенні італійської клавірності), котрі відзначені в 'Розмовних зошитах' як одна з реалізацій 'двох принципів'» [101, с.234].

Пам'ятаємо, що для Бетховена названі «два принципи» втілюють не тільки філософську абстракцію «боротьби протилежностей», але також тут є «діалог чоловічого й жіночого, коханого й коханої», що виключає конфліктність і драматично напружене висловлення. Театральність музики

Віденської школи спирається на контрасти, але останні зовсім не завжди доростають до конфлікту й драматичних відносин.

Детальний аналіз цієї Сонати маємо у вищезгаданій роботі Л. Шевченко [101, с. 235-237], на яку посилаємося, коментуючи певні її положення в руслі прийнятих позицій не тільки у плані розрізнення драматизму-театральності й прорококового-кантового надособистісного ліризму, але й особливо гнучкої їх взаємодії і взаємопроникнення складових кожної з означених стильових виразних ліній.

Перш за все відмічаємо різнонаціональні джерела виразності кожної з частин Сонати: італо-німецький колорит звучання у крайніх частинах і «менуєтоподібна» скерцозність центральної п'єси циклу. В результаті темпово-фактурний вигляд твору виводить на *французьку* – *почасти моцартіанську* в її галліцизованому переломленні – концепцію циклу: моторика з ознаками танцювальної пластики, що відповідає сакрально-піднесеним принципам виразності інструменталізму у французькому мистецтві.

Те, що Бетховен усвідомлював вказаний високий початок виразності Сонати, засвідчує спирання тематизму на кантово-ліричний тонус подання мелодійних тем: це «пом'якшувало» танцювальність у німецькому національному сприйнятті і насичувало одухотвореним строем звучання тем-образів.

У вищеназваній роботі Л. Шевченко відмічено, що вже в перші 8 тактів дають *тричі* зміни фактури (див.тт. 1-4, 5-6, 7-8), насичуючи головну партію оркестровою змінністю реєстрів. Звертаємо увагу на квартові мотиви цієї теми, які за риторичними засадами вираження орієнтувалися на виразність символіки Основ у церковній музиці. Тому закономірним стає проникнення цієї квартовості у теми Allegro – і наступних частин Сонати. Названа церковна символіка відповідає духовності кантового колориту мелодики теми, тим більш наспівно-кантовій фактурі побічної партії (див. нижче).

Вказана квартовість мотивів головної партії і наявність їх у темах сонатного циклу вказує на елементи *протосерійної* організації будови композиції, закономірні в їх похідності від варіантно побудованих сонат-сюїт французьких клавесиністів (див. *Ordre* Ф. Куперена та ін.).

Відмічаємо також налаштованість вихідної і від неї похідних інших тем I частини на висхідну послідовність *anabasis*, риторичний символ, надзвичайно показовий для мелодійних образів XVIII століття (навпаки, у XIX столітті, у добу романтизму найбільш знамениті мелодії Дж. Верді, П. Чайковського, Р. Вагнера, Ж. Бізе та інших видатних митців схилилися до послідовності *catabasis*).

У зв'язуючій партії (першій побічній, H-dur - cis-moll) знаходимо «сольний вихід» інструментального «голосу». Побічна ж партія як така видає повноту фактури триголосного канту (H-dur, т. 39), більше того, дослідниця відмічає ознаки англійського різновиду канту – гімель – у фактурних вибудовах названої партії [101, с. 235-236].

В експозиції цієї Сонати маємо не тільки моцартіанське акцентування сфери зв'язуючої, що своєю тональною відмежованістю конкурує з побічною (виділення в експозиції побічної – це відмітний моцартівський композиційний знак). Бетховен організував «по-гайднівськи» виділення ритмічними-динамічними засобами енергійність заключної партії (від т. 46, H-dur).

Початок розробки проведенням головної партії в основній тональності вказує на рональні принципи композиції п'єси, а сукупно – на ознаки будови рондо-сонати, органічної для не-конфліктного контрастування реєстрово-фактурно різних тем.

Перехід від експозиційного до розробкового розділів закладений модуляційним поворотом від *E-dur* до *a-moll*. І в цій субдомінантовій тональності (у вигляді мінорної субдомінанти стосовно головного *E-dur*) з'являється нова тема, формально тема епізоду, що заміщає розробковий процес тематичних зіставлень. Більше того, мотивні елементи нисхідного

типу споріднюють ту тему епізоду із зв'язуючою, тим самим підкреслюючи «моцартіанську» значущість теми в експозиції. Модуляційний план показу теми епізоду, охоплюючи рівні *a, F, C, e*, тобто розгортаючи в медіантових гармоніях субдомінантову сферу *a-moll'*, спрямовує музичний потік до виявлення початкової теми головної партії як предикта репризи.

Реприза повертає звучання в основний *E-dur*, але це варійоване подання теми, оздобленої пасажними «штрихами», за яким йде послідовність усіх тем експозиції в основній тональності. А от завершальне, на рівні коди, проведення вихідної теми, головної партії у сонатних відносинах і рефрену рондальної побудови цілого, подається досить розгорнуто і в тональності *A-dur*, тобто однойменної до субдомінантової проекції теми епізоду, що замістив розробку.

Так зазначається структура рондо-сонатного наповнення, але з особливого роду «накладенням» на неї строфічності з двох фаз вираження: це експозиційний ряд і розробка із субдомінантовим розгорненням теми епізоду, а згодом йде реприза, за якою наступає кода із розвитком у субдомінантовій же сфері вихідної теми.

В результаті знаходимо риси будови, що зафіксовані в наступній схемі, в якій зазначені тематично-архітектонічні, тональні відносини і обсяги розгортання компонентів цілого:

A	b	c	A <sup>1</sup>	D	E	G	A <sup>2</sup> /A <sup>3</sup>	F	A <sup>4</sup>	A <sup>5</sup>	b <sup>1</sup>	c <sup>1</sup>	A <sup>15</sup>	D <sup>1</sup>	E <sup>1</sup>	G <sup>16</sup>
<i>E</i>	<i>H/cis/H H</i>			<i>E E/a a-F-C-e e</i>				<i>E</i>	<i>C</i>		<i>E/fis/E</i>		<i>E A-E</i>			
Г. п.	Зв. (1 п.) п.п. зак. Г. л.			епізод				Г. п.	Г. п.		Зв. (1 п.) п.		Зак. Г.п.			

Експозиція				Розробка		Реприза			Кода	
Реф.еп1р.		епіз.2		рефр. епіз.3		рефр. епіз.1'	реф.	Епіз.2'	рефр.	
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
I	II		III	IV	V		VI		VII	

Ця схема свідчить про особливого роду з'єднання структур сонатної і рондальної форм, при тому що друга є переважаючою (що пов'язує з традицією французьких сонат-сюїт, причому, як і у французькому інструменталізмі, де цей тип рондальності ближче до так званого *старовинного*, тобто багаточастинного рондо на варіаційно-строфічній основі).

Такі результати аналізу, в цілому, збігаються з тим, що приводиться в сучасних характеристиках аналізованої композиції:

«Перша частина Сонати Allegro, *E-dur*, протікає в стриманості і плавному характері, в експозиції проявляються відтінки з різними елементами емоційного забарвлення, в розробці контрастно розвивається лірична тема, в репризі повторюються теми експозиції ...» [13].

Тільки прокоментуємо той смисловий опис Allegro тим, що слова «емоційне забарвлення» стосовно тільки теми епізоду неточні: емоційний тонус вираження – освітлено-спокійний, стримано-радісний, іншого не дано, а це і відповідає змістовному тону духовної музики, наявність компонентів якої засвідчена всеприсутністю кантової мелодійності й фактури.

Друга частина Сонати, Allegretto, тональність *e-moll*, розмір  $\frac{3}{4}$ . А це складає аналогії як до ритміки менуету, так і до класики скерцо. Тричастинність будови типу da Capo відзначена наявністю середнього розділу в *C-dur*. Так тональний план Allegretto *e - C - e* втілює висотно-гармонічні відносини, зазначені початковою акордовою послідовністю як I - VI ступенів. А в коді показане також тональне співвідношення тих висотних орієнтирів (знов елементи серійної проекції мотивного утворення на композиційний висотний принцип).

Загальна будова II частини має такий вигляд:

A	B	A	b
<i>E</i>	<i>C</i>	<i>E</i>	<i>C/e</i>
I	II	III	Coda

Згідно описам будови Сонати, в ній особливо виділяється відсутність повільної частини, але при цьому знаходимо посилення на висловлення А.Рубінштейна щодо цього Allegretto, за ритмічно-фактурними показниками менуету-скерцо, про «похмурість» його музики [13]. Але таке сприйняття, на наш погляд, живиться суто театральним розумінням контрастів мажору – мінору, тоді як від Старожитності йде несуттєвість ладових переключень у єдності умилюючого відношення до «стихії шаріння».

Фінал Сонати - Rondo, Allegro, *E-dur*; його започатковує тема, фактура якої «продовжує» мотиви-фігури репризи I частини і коди II. I початкова тема Rondo, тема-рефрен, як і вихідна тема першого Allegro, відзначена кантовими зворотами з їх співучістю і «кроковими» ритмічно-жанровими показниками виразу (в основі її ритмічна – славільна – кантова ритмічна фігура в послідовності половинної і двох чвертей).

Рондальність будови виводить на послідовність епізодів, з яких перший, в *H-dur*, невеликий за розмірами і не складає виражених відмінностей від рефрену, тоді як другий, в *e-moll*, є розгорнутим, мелодично самостійним, але з ритмічними показниками кантової славільності. Повторення при репризному проведенні рефрену теми першого епізоду у субдомінантовому *A* вносить сонатні відносини у рондальні побудови фінального Allegro, тим самим уподібнюючи структуру фіналу до архітектонічної будови першого Allegro.

В цілому будова III частини Сонати отримує риси поєднання рондо і сонати, а також певної двофазовості, яка відмічалася і в структурі I Allegro:

A	b	A	C	A	b <sup>1</sup>	A <sup>1</sup>
<i>E gis/H E</i>	<i>e-a-h-G-e...E</i>	<i>fis/A</i>	<i>E</i>			
Рефр.еп.1	Рефр. еп.2	Рефр. еп.3/1	Рефр.зм.			
I	II	III	IV	V	VI	VII
Г. п. поб.	Г. п. епіз.			Г. п. поб.	Г. п. зм.	
Експоз.	Разр./епіз.	Реприза	кода			

Приводимо резюме аналізу фіналу, сформульоване у роботі Л. Шевченко:

«Як бачимо, будова фіналу дещо спрощує, однак, в цілому, відтворює ‘накладення’ сонатности і рондальности, як це було представлено в I частині, причому, з ще більш виділеним рондальним принципом» [101, с. 238].

Вище спеціально відзначався зв'язок зі структурами французької клавірної сонати-сюїти, рондальний принцип якої визначився у якості базового для крайніх частин саме в тричастинному викладі циклу – однак це і італійський концертний структурний показник: скрипкові Концерти А. Вівальді саме в такому ракурсі рондальної побудови в I і III частинах вирішувалися з чіткою установкою на сакральність троїчної архітектоніки (статус священика А. Вівальді зобов'язував). Тільки у Вівальді середня частина становить інструментальну *арію*, а у Бетховена *усі три частини вирішені в моториці Allegro та Allegretto*, це безпосередньо співвідносить цикл Бетховена з моторикою *французької* інструментальної традиції, для якої органічне сакральне тлумачення танцювальності.

Французький знак у музичному вираженні підтримується жанровим принципом побудови *Allegretto* як менуету, а це, як зазначалося неодноразово вище, складає основу віденського сонатного стилю як

породження Йозефінівського класицизму, тобто відміченого принциповим вбиранням французького досвіду в межах історично утвореного зв'язку італійське – німецьке. І, в цілому, при тому, що I і III частини показані в темпі Allegro, а II Allegretto, вираженість руху виступає найбільшою мірою в середній частині, навпаки, мелодійні фігури домінують в крайніх частинах, представлені в великих або відносно великих довгостях у характері помірної кантової кроковості.

Загальний план циклу Сонати № 9 має такий вигляд:

I част.	II част.	III част.
<i>E</i>	<i>A</i>	<i>E</i>
Сонат.ф.	реприз.тричаст.	сонатн.-рондальн.

Так Соната виявляє паралелі не стільки з італійською сонатою-симфонією-увертюрою (зміна темпів як швидко–повільно–швидко), скільки із *французькою* сонатою-сюїтою (помірно–жваво–помірно). Судячи з усього, відмічений темпово-жанровий склад фіналу, що минає темпове «стиснення» у завершенні циклу, визначив ситуацію з третьою частиною Дев'ятої сонати, сформульованою в таких термінах: «багато хто з критиків знаходять не характерною для Бетховена» [13].

Але ці критики щиро не помічають кантового типу проаналізованого та інших творів Бетховена, що спонукає особливе виділення названого показника у поєднанні його з автортетними для композитора у 1790-і роки «піснями співтовариств» Франції революційної доби. Зазначена в розгляді жанрово-темпова співвіднесеність (кантовий характер тем, темпове орієнтування на Allegro moderato) у першій і третій частинах не могла не помічатися в інших розглядах.

Однак трактування цієї уподібненості приймало несподіваний вигляд «Фінал в цілому співзвучний з першою частиною сонати, однак все ж теми першої частини в фіналі дані *більш поверхнево і легко*» (курсив Л.Ц.) [13]

І ще раз звертаємося до висновків Л. Шевченко:

«Безумовно, певне ‘опрощення’ викладу відбулося в Rondo фіналу, оскільки співвідношення сонатності й рондальності в третій частині явно потіснили самозначимістю рондальних відносин з їх відміченою сакральною символікою Круга. Що ж стосується «поверховості», то це надзвичайно вільне трактування тієї ‘політності’, яка зв'язується з ‘легкістю’ дематеріалізуючого руху, зазначеного енергією Вищого. І все ж, композитор, судячи з усього, усвідомлював значущість ним створеної Сонати, поєднуючи її номером опусу з твором (Десята соната), що емблематизував філософську абстракцію ‘двох принципів’ у втіленні цього в реєстрово-фактурних співвіднесеннях» [101, с. 238].

А згадані вище критики, які знаходили «небетховенське» в структурі фіналу ор.14 № 1, констатували: «... Ймовірно, на глибину і різноманітність фіналу вплинуло бажання композитора до завершеності і цілісності твору» [13].

Вказані виразні риси Дев'ятої сонати у відвертому зв'язку з французьким інструменталізмом виділяють також її *театральний* характер, адже сакральна символіка французької музики, що йшли від традицій Галліканської церкви, не цікавила Бетховена. Однак, виходячи з усього, високо цінився одухотворений естетизм мистецтва Франції, освячений для Бетховена дотичністю до нього В. Моцарта як блискучого провідника у Віденській школі *німецької культурної ідеї*.

Із аналізу виходять такі підсумкові позиції:

–Дев'ята соната подає зразок Віденського стилю як Йозефінівського класицизму, в якому впізнавані французькі стимули класицистської театральності і одухотвореності камерного мистецтва рококо, яке привносило у специфічно німецьку еkleктичність італо-німецького інструменталізму пластику жанрової виразності і тонкої емоційної стриманості;

- Дев'ята соната широко реалізує бетховенський музичний філософізм «двох принципів» у вигляді театралізованої діалогічності, що поєднує з орнаментальністю рококо у вигляді «візерунків» *регістрової гри*, особливо помітної в I Allegro, але наявної і в II, і в III частинах, а також у витримуванні делікатно-привітного тону викладення, що природно поєднується із кантовим співочим тематичним виявленням моторно вибудованих тем;
- тональний вибір твору - *E-dur* – виводить на значеннєву виокремленість композиції в її аналогічності до інших творів в подібній тональності, відзначеної стилістичними виходами проромантичного і «необарокового» значення.

Дев'ята соната увійшла в репертуар С. Ріхтера, на рівних із творами, що отримали визнання як вершинні у Л. Бетховена. При цьому пронимецька театральна-оркестральна настанова ріхтерівської гри виводила цього дивного піаніста на «симфонічні укрупнення» показників фактури, як це засвідчено записом 1976 року. Однак С. Ріхтер підкреслено подає позадраматичне зіставлення тем-образів у I і II Allegro, сукупно їх протиставляючи «похмурому» Allegretto. Цим емоційним контрастом Ріхтер явно драматизував середню частину циклу – тут впливають порівняння з драматизованими Менуетами у Сонатах і Симфоніях В. Моцарта.

С. Ріхтер склався як виразник німецького («праворучного») піанізму в російській школі, відміченої довір'ям до постлістівського фортепіанно-оркестрального стилю. Але в його можливостях знаходимо виражений інтерес до іншостильових втілень класичної музики. Йому притаманні високоартистичні ігрові якості, що дозволило йому ігрово-комбінаторно охопити принцип адраматичної Дев'ятої сонати. Виділене в ній контрастне співвідношення I-III і II частин далеко відстоїть від «музики боротьби» типу Восьмої чи Двадцятьтретьої Сонат.

Ця Дев'ята соната привернула увагу і таких різних піаністів як В. Кемпф і Л. Дебарг, що представляють фортепіанні традиції Німеччини й

Франції. Перший долучає слухачів до концепції споглядання, у другого ліричний ігровий компонент превалує. Л. Дебарг обставинами життя став розгорнутим до надбань піаністики російської школи з вираженим салонним нахилом сприйняття класики. Останнє органічно вкладається у стриманий ліризм Дев'ятої сонати Л. Бетховена.

У функції підсумкових позицій виконавського прочитання твору у варіанті трьох названих піаністів виступають певні узагальнення.

По-перше, різнонаціональний принцип подання твору Л. Бетховена представляє різні версії ліризму, невіддільного від змістовності тої позбавленої у повільному темпі зробленої частини. По-друге, ігрово-комбінаторна налаштованість виконання С. Ріхтера виділяє елементи театральності у поданні контрастно-ладово вирішених частин циклу, тоді як салонний монологізм по-різному, але чітко виділяється у грі німецького та французького артистів – тільки це зроблене з опорою на споглядально-сентименталістський принцип у Кемпфа і з привітною ігровою демонстративністю, співвідсною зі грайливістю рококо, у Дебарга.

Китайське «втручання» у інтерпретацію Дев'ятої сонати не зафіксоване грою світововизнаних артистів, що тяжіють до масштабних конструкцій європейської музичної класики, можливо, за логікою артистичної компенсативності щодо деталізованості і ліричного мініатюризму власного національного мистецького надбання і в паралель до монументальної картинності театального запасу рівня цзінцзюй. Але у творчих колах музичних закладів, які представляє і автор даного дослідження, Соната № 9 Л. Бетховена займає почесне місце. Її моторно представлений ліризм і споглядальність імponує естетизму китайського мистецького вибору.

Йозефінівський класицизм розкріпачив у мистецькому світі довіру до різнонаціональних втілень класично-нормативних стильових моделей, що заохочує пошуки інтерпретаційних втілень різноспрямованого стильового характеру.

**Десята соната оп. 14 № 2, G-dur**, стоїть в тому ряді композицій, які зазначив її автор у втіленні важливих для нього методологічно-творчих настанов. Поєднана одним опусом з Дев'ятою, Десята соната як би покликана продовжити знайдений в першій з названих моторно-ліричний тонус вираження, що принципово дотичний до прелюдійної одухотвореності французької клавіристики. Але ця ж Соната порівняна її створювачем з Восьмою Патетичною [61, с. 294-295], визнання якої трималося й тримається на культурі бетховенського театралізованого драматизму у представництві авторського стильового кредо.

Восьма Патетична соната складає повноту втілення кантівської імперативної діалектики, яка надихала Бетховена актуальною новизною пізнання внутрішньої дисгармонії сущого. Але уся сукупність культурного досвіду, охопленого ним на висоті установлень шанування вселенського Розуму у Просвіщенні, вказувала на гармонійні складові світобудови, що породили духовне мистецтво.

В роботі Л. Шевченко у функції установочної позиції аналізу твору висувається така теза:

«Перше, що вражає при співвіднесенні музики Десятої сонати з ідеями І. Канта - то це повна *відсутність імперативності*, яка так показова для уявлень про бетховенський геній і, безумовно, зосереджена в Патетичній сонаті. Однак Десята соната - це протилежності не як їх діалогічна персоніфікація, але більш пов'язана єдністю відмінність» [101, с. 228].

І у розвиток висловленої думки дослідниця відмічає:

«... 'два принципи' в *Десятій* сонаті - це все ж «діалог», тільки аж ніяк не антитетичного значення, але пов'язаного тяжінням любові, а, значить, це 'монологізуюча діалогічність', відповідно, не рівність протистояння, але *доповнюваність* прояву початків, від начала нерівних і до цього не прагнучих» [101, с. 228-229].

Вказана авторка ретельно прослідковує будову вихідної теми, яка, за авторською «підказкою», асоційована із звучанням жіночого й чоловічого

голосів у відповідних регістрових втіленнях. Причому, за логікою спадкоємності від салонності рококо, «жіноче» звучання подається більш фактурно різноманітно, з вираженими «кільцевими» (тобто Богопоминальними) фігурами оспівування, тобто лірично-піднесеного подання образу.

Вказана вище дослідниця порівнює це з ліризованою моторикою Ф. Шопена, з чим погоджуємося, але додаємо, що виток для неї і у Шопена, і у Бетховена в цьому творі є мелодійно-моторно подавані образи французьких композиторів-клавіристів. Якщо порівняти цю вихідну тему Десятої сонати з «Les Papillons» або «La Couperin» з Ordre Ф. Куперена, то ми переконуємося, що бетховенський мелодичний образ натхнений саме сонатами-прелюдіями-сюїтами генія французького клавірного стилю рококо. Однак гомофонно-гармонічно подавана акордова вертикаль у Бетховена вказує на німецьку-віденську «прописку».

Моторно подавана лірика вихідної і наступних тем відмічена ходами на широкі інтервали, що надають контурам «ламаного» характеру і вказують на присутність схованої поліфонії, знака вченості й церковності у мелодичному вираженні.

В цій Сонаті знаходимо етапи виходу тем експозиції сонатного Allegro в порядку, що явно «передчуває» експозиційний сонатний тип бідермаєрівської-романтичної Сонати, з жанрово неконтрастними, але фактурно диференційованими темами. Мелодійна активність верхнього голосу («жіночого») охоплює практично увесь цей перший, експозиційний, етап сонатної форми.

Не складає принципового контрасту розробка, в якій також домінує «праворучна» мелодика, хоча від т. 82 активізується басова мелодична лінія з агогічними змінами кантиленного й стаккатного подання, що ритмічно-фактурно контрапунктує з ритмічно-«дрібними» арпеджіато гри правої руки. Розробка розділяється риторичною паузою (т.98), за якою маємо другу фазу цього розвиваючого розділу. І знову випереджає у викладенні музичного

тексту мелодизм верхнього голосу, на цей раз в Es-dur (однотерційового до e-moll). Тоді як із вступом басового «співу» (т.107) на змінених мотивах побічної знову і вже з більшою інтенсивністю піднімається патетика вираження у «накладенні» мелодійних реплік нижнього голосу і патетичної пасажності верхнього (образ «сперечання»? ). І все це знову в g-moll, як і початок розробки, і на фоні домінантової педалі (вироджений варіант фактури дисканту), що закінчується діалогічністю «перекидання рук» (тт. 115-122) і «потокотом синкоп» (тт. 122-124) «жіночого голосу».

Реприза (від. т. 125) зберігає усі теми експозиції, показуючи їх в основній тональності, але розширюючи сферу басового звучання у заключній партії (тт. 174-186) з наповненням останнього лагідною поблажливістю. І при такому спрямуванні на злагодження тематичних подань маємо коду (від т.187), в якій ще раз і в основному виді проходить перша тема. В результаті – виражені *рондальні* ознаки будови, що відсторонюють сонатні відносини на користь уподібненості строфічно-варіантним структурам, народжених пісенно-танцювальними діями.

В цілому схема будови Allegro I частини Сонати № 10 має такі ознаки:

І т.	2 т.	І т. 2т.	І т.	І т.	2 т.	Ел.І т.
G	D	g - B	Es...	G	G	G
Гол. п.	поб.	Гол.–поб.гол.	гол. п.	поб.п.	ел.гол.	п.
_____		_____		_____		_____
Експозиція		розробка		реприза		кода
I		II		III		
_____		_____		_____		_____
Реф.	І еп.	реф. 2 епіз.		Реф. 3(=1) еп.		реф.скор.
I	II	III	IV	V	VI	VII

II частина Сонати – Andante, C-dur, La prima parte senza replica, фактично, являє собою варіації на тему – «репліку жіночого голосу», з якою злагоджено контрапунктує лінія баса («чоловічий» початок виразності у мелодизмі цієї Сонати). Дещо несподіваним виступає спрямування розвитку цієї повільної за темпом частини циклу на оркестральне наповнення фактури. Активність нижнього голосу, що стає помітною від другої варіації (т. 21), досягає апогею в ласкавій кантилені тт. 68-87, що виступає результуючим образом Andante.

Але на закінчення II частини Сонати виходить тема в «жіночому» регістровому поданні (від т. 88), вводячи у варіаційну послідовність розвитку теми рондальні риси: основний вигляд теми споріднений із делікатним стаккатно-«щипковим» звуковидобуттям, яке проходить між басовими, переважно кантиленними звучаннями.

На закінчення п'єси маємо показ символу Хреста – висотності  $f^1 - e^2 - d^1 - c^3$  у тт. 91-93.

#### Схема будови Andante Сонати № 10:

тем.	Т.роз.	т.	розв. т.	тема	т.роз.зм.рег.	тема.рег.реп.	т.рег.реп.	тема
С	F - С С	С-F-d...	С	С	F	С	F	С
Тема	вар.1	вар.2	вар.3	вар.4	вар. 5	вар. 6	тема скор.	
Реф.	епізод 1		рефр.	Епізод 2		рефр.		

Як бачимо, варіаційна будова сполучена із рондальністю, демонструючи, як і в I частині, «дуєт злагодження різного».

Фінал Scherzo, Allegro assai, G-dur, знов демонструє ініціативність верхнього регістру в представленні основної теми, що виступає у ролі рефрену рондальної структури. І безумовно домінуючим образом є музика верхнього мелодичного голосу («жіночого»). Виділяється ритмомотив «ігрової» [107]

фігури (дві шістнадцятих і восьма), що складає зменшений і обернений варіант плавильної кантової ритміки з половинної і двох чвертей)

Фінальне Allegro, відмічене жанровим уточненням Scherzo, демонструє певну непропорційну рондальність, в якій пізнавані «контури» органічної для скерцо трифазовості. Адже перший епізод цього рондо вкрай короткий, хоча фактурно і тонально-ладово виділений (e-moll, тт. 24-40). «генеральна пауза» т. 41 відділяє той перший етап викладення від наступного, в якому з'являється епізод 2, із самостійною темою в C-dur (тт. 73-137). Наступне проведення рефрену від т. 139 «ускладнене» розвиваючим фрагментом тт. 174-189.

Виділяємо спеціально квартові устої теми-рефрена фіналу ( $h - e^1 - a^1$ ), що у своєму роді підсумковує квартові мотиви як базисного утворення тем попередніх частин циклу. Символіка Основ квартовості надає веселощам стрімкого фіналу-скерцо певного піднесеного, одухотвореного змісту. І ця квартовість тематичних утворень демонстративно споріднює Десяту сонату із Дев'ятою, вказуючи на спільність не тільки номера опусу, але і смислових рядів сонатних циклів.

У фіналі Десятої сонати від т.190 виписаний 3 епізод в основній тональності, триольний «біг» якого наповнює і завершальне проведення рефрену (від т. 238). Це включення в основну тональність нової теми, фактурно пов'язану із заключним проведенням рефрену, видає алюзії жо сонатності старовинного зразка. Оскільки маємо як би подвійну експозицію, а згодом розвиваючий і репризний розділи, які за обсягом «зрівноважують» розкиданість експозиційних проведенень.

Загалом схема побудови фіналу демонструє співвідношення сонатності і рондальності, які знаходили і у вище проаналізованих творах:

1 т.	2 т.	1 т.	3 т.	1 т.	4 т.	1 т.
G	e	G	C...	C- G	...F... G	G/ел.4т.

---

Рефр.	1 еп.	Реф.	2 еп.	Рефрен	3 еп.	Реф./ел.3еп.
-------	-------	------	-------	--------	-------	--------------

---

Quasi-сонатна експозиція	quasi-розроб. реприза
--------------------------	-----------------------

I

II

Панівне положення «праворучного» мелодизму у фіналі засвідчує те «відчуття рококо», яке пов'язане з феміністичним спрямуванням культурних принципів – від законів світського контактування у салоні, сформованих жінками, до предмету мистецького втілення. Очевидним є домінування рондальності, з її сакральною підосною спираючись на обрядово-ритуальне дійство і символіку Круга-кільця як Богопоминального акту [68, с. 102]

Цикл з 3-х частин має такий вигляд:

I част. II част. III част.

G C G

Наведений опис демонструє впевнене звернення до фактурних ознак оркестральних, *специфічно фортепіанних*, тобто генетично оркестрових відкриттів чеських майстрів Мангейму (див. спеціально [59, с. 59]), що створювали «невитримане голосоведення» всупереч італійському церковному інструменталізму «витриманих голосів» в інструментальному ансамблево-оркестровому викладенні. Відзначаємо спеціально поліфонізованість фактури розгляненої композиції, що стверджує також її сутнісність у представленні смислів-образів її автора.

Виконання даної Сонати китайськими митцями надає відвертого торкання її позицій культури рококо, які виділені для моєї країни як своїм покоряючим естетизмом, так і зверненістю до високих регістрів,

культивування яких і в співі, і в інструменталізмі спирається на етику вічливості і доброзичливості, які з часів Конфуція і до сьогоденності направляють поведінкові і мислительні переваги китайців.

Таким чином:

- Десята соната являє чистоту залучень з мелодики клавірних творів рококо і панівності жіночого початку у вираженні, виділяючи регістрові привілеї високих звучань у фактурі твору;
- наявність поліфонічної символіки в будові тем (прихована поліфонія) і у налаштуванні фактури (риси контрастної поліфонії), проведення у якості наскрізного сполучення квартових опірностей в темах циклу, що народжена церковним шануванням Основ духовного світосприйняття, засвідчує піднесене значення образу Сонати, яке співвідносне за висотою ідеї з патетичним втіленням «боротьби протилежностей» у Восьмій сонаті;
- фактурні виміри «рваного голосоведіння», показового для оркестральних основ фортепіанного мислення, з парадоксальним виходом на відверту туттійну оркестральність у II частині циклу, вказують на специфіку Віденської школи з її рівнянням на Йозефінівський класицизм як мистецьке включення різнонаціональних здобутків і французького культурного надбання перш за все у німецький артистично-творчий світ як принципово новий принцип подання художньо-самостійної якості музичного вираження.

**Соната № 11, оп. 22, B-dur**, має чотири частини з Менуетом в якості III частини циклу, тобто містить план останнього, що співвідноситься із симфонічними композиціями Бетховена, і в цьому ж типі вирішена масштабність побудов Сонати. Однак в академічних виданнях досліджень А. Альшванга [2], польського науковця С. Лобачевської [113] даному твору не приділено спеціальної уваги в аналізі. За нашими спостереженнями, причина в тому, що від романтизму традиційно склалася тенденція гіпертрофувати бетховенський драматизм - і недооцінювати епіко-ліричний

дар композитора, його здатність *гімнотворчості*, що так виключно яскраво виявилось в фіналі Дев'ятої симфонії. Причому, драматичні колізії прийнято розглядати на основі ... мінорних творів композитора.

Так, в літературі ставляться на п'єдестал симфонічного зльоту в фортепіанній творчості дві великі Сонати композитора: «Аврора» № 21 і «Аппассіоната» № 23. Однак в аналізах-описах першої завжди приділяється рівно втричі менше музикознавчого тексту [пор. за книгою Альшванга, 2, с. 207-209 і 209-215]. «Безконфліктність» Сонати № 21 стає «незручною» в аналізі, розрахованому на театральну контрастність-діалогічність образів. Однак бетховенська двоїчність у виборі стильових чинників виразу охоплює не тільки антитетично-діалогічні побудови, але й ті, в яких на першому плані - монологічність, а діалогічні моменти підпорядковані першій.

Сонаті № 11 присвячена лаконічна, але ємна характеристика в статті з колективної монографії "Музика Французької революції XVIII століття. Бетховен". Зокрема, в цій роботі сказано:

«Велика чотиричастинна В-dur'на соната op. 22 (1800) подібно до сонати op. 10, D-dur, примітна різноманітністю характеру частин, їх контрастами. Цикл сонати складають: героїчне блискуче Allegro ..., Adagio, повне томління і мрійливої поезії, традиційний менует і моцартівське витончене рондо з гнучкою ласкавою темою. Особливо сильною є антитеза перших двох частин - пружного, войовничого Allegro, побічна партія якого звучить як масова пісня-марш (див. такти 30-38), і Adagio - свого роду ноктюру ... »[71, с. 283].

Далі автор підкреслює «інтимність» і «чаруючу легкість» музики II частини [71, с. 284]. З даного викладу помітна "романтична натяжка" розуміння концепції Сонати op. 22: адже і "ноктюрновість" сама по собі містить зв'язок з надіндивідуальною суб'єктивністю лірики християнської нічної церковної служби, як це зазначається в книзі Е. Уілсона-Діксона [95, с. 50]. Але цінним є усвідомлення принципової симфонічної контрастності частин сонатного циклу, що від початку виділялося в сонатних опусах

віденських класиків (див. матеріали роботи Н. Ломоносової за ранніми Сонатами Й. Гайдна [54]).

Соната написана в тональності В-dur, яка освячена єднанням з тональними засадами Дев'ятої симфонії композитора, в піфагорійській шкалі трактується, поряд з тональними рівнями  $a$  і  $C$  в якості «діапазону духу» [див. книгу Ф. Гудмана, 22, с. 239]. Початковий мотив, що відкриває Сонату, містить фігуру "кільця-кола" ( $b-a-f-d^1-b$ ), що в риторичній символізації відповідає позначенню Всього, Бога [22, с. 27]. У вигляді предикту до основної теми частини, до головної партії сонатного Allegro con brio I частини, вибудована висхідна послідовність мотивів, що риторично позначає anabasis - Сходження, звернення до неба.

Виклад головної партії, що йде від т. 4, збудований в тій специфічно бетховенській фактурі, яка добре відома за пізнішими опусам і яка полягає в регістровій «розставленості» граючих правої і лівої рук піаніста, відтворюючих майже туттійну оркестрову масштабність звучання фортепіано. Як бачимо, мотивами-стрижнями виступають послідовності типу «групето», які оспівують вихідний  $b^2$  – і поступневого руху, в даном разі нисхідного (див. риторичний catabasis), тобто Спокутного, протилежного за спрямованістю Сходженню .

Н. Ніколаєва трактує цю виразність як «героїчну», хоча, з огляду на вищеназану духовну символіку, варто було б говорити про образ духовного Подвигу (що співвідносно з героїкою, але містить надособистісне «подолання себе»). Так викладення починається показом в темах високих знаків-смислів натхненного виразу, далекого від індивідуалізовано-душевних поривань «передромантичних» творів на кшталт Чотирнадцятої, Сімнадцятої й ін. Сонат. Симфонічна міць, створена ідеями пізнього класицизму, визначалася базою надособистісних образів-символів в ієрархії художніх цінностей.

Порівняння структур головної партії і основних тем інших частин циклу показує, що в основі їх основних побудов є фігури оспівування і

поступневого руху: тема Adagio - тема Menuetto - тема Rondo. Представлене дозволяє говорити про *монотематичний* характер тематичних розкладів аналізованої Сонати, тобто про домінування над контрастами тонально і жанрово різноманітних частин циклу ідеї Космічної досконалості. Образ Шаріння в висях явно втілений в музиці головної партії. Побічна партія утворює похідний контраст по відношенню до головної, оскільки характерні для неї секстові ходи  $a^1 - f^2$ ,  $c^2 - a^2$  ... виділяють секстові ж упори мелодійної лінії головної (див.  $b^2-d^2$ ).

Цитована вище Н. Ніколаєва вказала на ознаки «масової пісні-маршу» в побічній. Але не забуваємо, що секстовий діапазон визначав висотний обсяг так званої "досконалої теми", втілюваній в послідовності *ut-re-mi-fa-sol-la*, високу абстракцію Богохваління. Секстовий хід закладений і темою вступу (див. секстовий хід  $f-d^1$ ). а також в фігурації в обсязі  $g-es^1$  у предикті репризи на протязі 12 тактів (тт.104-115). А цього роду консонуюча інтерваліка мало відповідає образу «героїчної боротьби», яка могла б стимулюватися «масовою пісенністю» теми побічної. В цілому I частина демонструє причетність її образів до вищих цінностей Духа.

У другій частині Adagio con molta espressione задіяні показники «арії для інструмента», тобто пов'язана з духовними піснями (і «ноктюрновість», почута Н. Ніколаєвою, що не суперечить зазначеній характеристиці). Тональна опозиція Adagio I частини в наявності (B-dur - Es-dur), що відзначає специфіку сонатного циклу німецьких майстрів, тоді як сонатна структура цієї другої частини виявляє спадкоємність по відношенню до італійської сонати, якій властивою є будова типу «варіацій на структуру», тобто збереження у всіх частинах однакової форми.

Побічна партія другої частини (B-dur, від т. 19) містить секстовий упор і регістрову «розведеність» голосів, що ріднять її з першим Allegro. Розробка побудована на розвитку переважно головної партії з виходом на «тиху кульмінацію» (тт. 40-46), вишикувану на делікатних «коливаннях» оспівуючих мотивів в безупинності моторного просування і тонких

контрапунктах до нього таких же мотивів, але ритмічно укрупнених. Після ніжного мерехтіння «тихої кульмінації» реприза підкреслює риторичну «розписаність» мелодики головної та побічної. Остання теситурно піднята, створюючи ряд підкреслено «ширяючих» звучань.

Зауважимо, умовність сонатних показників в повільному русі все ж створює *процесуальну* установку в слуханні частини, тим більше, що виявляється досить розвиненим розробковий розділ. Однак в цілому контраст першого Allegro і Adagio утворює аналогію до жанрових перетворень тем в італійській клавірній сонаті Саммартіні-Мартіні, старших сучасників Бетховена. А ось поява менуету в III частині виводить на «німецьку еклектику», що спочатку відзначала як німецьку сюїту, так і німецьку клавірну сонату.

Menuetto III частини Сонати створює контраст не тільки жанровий і національно характеристичний в послідовності складових цілого, але і структурний: чітка репризна трьохчастинність. Виділяється і тональна «складеність» менуету: B-dur - g-moll (більш прийнятою була однойменна тональність в середньому розділі Minore). Вищевідзначена спадкоємність тематизму менуету від головної партії і інших тем Allegro I частини підкріплена секстовими паралелізмами тт.14-16, виділених теситурно і формоутворюючими засобами (предикт репризи тричастинної форми крайніх розділів).

В цілому танцювальна специфіка менуету вельми відсторонена у викладі: ефекти тремоло, фактурно-динамічні контрасти, особливо ж контрапунктування фактури середнього розділу Minore, - все це вказує на збірно інструментальний характер музики, яка претендує на кульмінаційну зону циклу (в «точці золотого перетину»).

Rondo-Allegretto фіналу справедливо названо Н. Ніколаєвою «моцартівським», оскільки основна тема-рефрен містить показові для автора «Весілля Фігаро» хроматичні неприготовлені затримання і оспівування на сильному часі, а також властиву цьому композитору «звуженість»

фактурного захоплення регістрів клавіру. Як це часто бувало у віденських класиків, фінальне рондо структурно тут вирішено як рондо-соната: тема першого епізоду виконує функції побічної партії, оскільки з'являється в репрізі в основній тональності.

Схематично це виглядає наступним чином, демонструючи принципове проникнення рондальності старовинного типу (стереотип структур рококо) у сонатно-строфічні побудови:

1 тема	2 т.(от т.32)	1 т.	3 т.+розв.	1 т.	2 т.	1 т. + кода
B-dur	F-dur	B-dur	f-moll...	B-dur	B-dur	B-dur
Рефрен	1-й епізод	рефрен	2-й епізод	рефрен	1-й еп.	Рефрен
Гол. парт.	поб. парт.	гол. п.	епіз.+розроб.	Гол. парт.	Поб. п.	гол. парт.

Як впливає з наведеної схеми, загальна конструкція надзвичайно сприяє реалізації *тонічності* мислення композитора, оскільки відхилення в тональність доміанти (у тому числі мінорної - у другому епізоді) утворюють стереотип, який долався ще попередниками Бетховена.

Контраст тем Rondo відносний, всі вони покликані передати «лики Радості» - в тому числі в розділі f-moll, «токатне» звучання якого колористичне, відтіняючи ладовою «світлотінню» світлу енергію експозиції й репрізи. При цьому репріза - динамізована *фактурним укрупненням* звучання, вертаючись до експозиційних фактурних меж в заключному проведенні рефрену.

Схема будови циклу Сонати № 11:

I част.	II част.	III част.	IV част.
B	Es	B – g	B

Пророблений аналіз тексту нотного запису Одинадцятої сонати Бетховена виявляє протиспрямовані стилістичні тенденції, в яких

передромантичні і ті що йдуть від бароко-рококо лінії перемишуються з характерно класицистськими афектами. Зазначена Н. Ніколаєвою «романтична ноктюрновість» другої частини може бути так почута, хоча є і традиційна - від бахівської «інструментальної арії» - концепція *Adagio*.

Симфонічна міць будови циклу, народжена класицизмом, і узагальнюючий сенс фіналу з'єднані зі стилістичної автономією кожної з частин, що нагадує сонату-сюїту бароко-рококо. Будова цілого відзначено двоспрямованістю розташування кульмінації циклу: епічна масивність I і IV частин як кульмінацій "високого" і "низького" - початку і кінця твору, але також це і менует як місце розташування "точки золотого перетину".

Причому, акцентування вищого напруження відносин в сонатному циклі в менуеті - це таке ж відкриття віденських класиків (див. Ранні Сонати Гайдна), як і вироблена лютеранською традицією духовних кантат укрупнена подача початку й кінця композиції. Вибір інтерпретації згідно з наміченими стилістичним альтернативам робить виконавець Сонати.

Виконавські концепції у визначенні художньої цілісності звучання Сонати Бетховена, - істотні. Цілісність звучання твору здійснюється виконавцем - за рахунок «генералізуючих» інтонацій, об'єктивно присутніх в нотному тексті в тій чи іншій мірі, але належних семантично «укрупнюватися» власне виконавськими засобами - динамічними-тембральними-агогічними. У разі виконання даної Сонати представниками російської-української піаністичної школи, в особі М. Грінберг, очевидно робиться акцент на ліричному, на «передромантичній» якості виразності даного твору, що, в цілому, відштовхується від концепції А. Шнабеля.

Зауважимо, що прийняті в Україні в педагогічній практиці редакції Гольденвейзера (1958) і Шнабеля (1970) містять дещо відрізняючі виконавські трактування ремарки. Збігаються позначення в I і III частинах, тоді II і IV представлені смислово по-різному. У першій з названих поставлені терміни: *Adagio con molta espressione*.

У другій - *Adagio con molta dolce*. Ясно, що спрямованість провідної виконавської інтонації ("експресивної" - і "ніжної") в грі за однієї чи іншою редакційною версією буде *різна*. Аналогічно розрізняються ремарки в фінальному рондо: *Allegretto* - у Гольденвейзера, *Allegretto piacevole* (тобто приємно, привабливо) - у Шнабеля. Ця остання прийняла сенс «академічно-загальноприйнятого», що і визначило акцент на виконанні А. Шнабеля в нашому аналізі.

У статті Г. Когана підкреслюється, що видатний австрійський піаніст і педагог, будучи учнем Т. Лешетицького, представляв «шубертівську-брамсівську» лінію [102, с. 356]. М. Грінберг, будучи ученицею К. Ігумнова, долучена була до російської школи, солідаризованої з «атлетичним» стилем Ф. Ліста.

Героїчний тонус першої частини зберігається у виконанні А. Шнабеля - тільки «пом'якшені» масивні фактурні кульмінаційні "накопичення" бетховенського тексту. Дещо коливається темп - більш "дрібно"-стиснено у ритмічному відношенні звучить головна партія, тоді як побічна показана не тільки *riantissimo*-віддалено, але і з полегшеним звуковеденням. Безумовно, по-шубертівськи «ніжно» показана II частина, в якій максимально «відсунуті» драматичні акценти. У менуеті очевидні оркестрові ефекти перегуку регістрів і груп представлені - але не випнуті (це частково у М. Грінберг).

Безумовно, вирішальний смисловий момент виявився винесеним - у фінал, що йде швидше *Andantino*, ніж *Allegretto*, з вираженими чутливими ферматом в звучанні рефрену.

Зроблені спостереження дозволяють вказати на «генералізуючий» тип інтонацій - «ігрових-спільнуючих», які тяжіють до подання віденського класицизму в цілому, без підкреслення «штюрмерського шаленства» Бетховена. Контакти останнього з Гете, причому, із засудженням поведінкових компромісів поета-дипломата, свідчать про принципову

обізнаність Бетховена про радикалізм представників "Sturm und Drang" і втілення його у творчості.

Однак Бетховен - класик Віденської школи - об'єктивно дотримувався і того "йозефінівського класицизму", який визначив оригінальність німецького внеску в напрямок, народжений і виплеканий у Франції. М. Грінберг набагато суворіше і оркестральніше грає II і IV частини, тим самим зберігаючи спадкоємність по відношенню до героїчної інтонації I частини Allegro con brio. Тим самим "генералізуючими" інтонаціями в її виконанні стали ораторські-рішучі, ті, які народжені демонстративним "штюрмерством" Бетховена і його турботою про прояв *філософської діалектики* в музиці.

Звертаємо увагу на деяку артистичну парадоксальність тяжіння тендітної жіночної в побуті М. Грінберг до чіткої силової манери гри, тоді як масивна тілесність зовнішнього вигляду Шнабеля чудово переломлювалася якщо не на протилежне, то в щось значною мірою набагато вишуканіше, ніж спостерігалось в буттєвому спілкуванні. Це - прояви «парціальної» психології, акцентованою в працях М. Блінової [17] і розвинених в роботах Ю. Некрасова, О. Маркової (див. [75, с. 62-73]). Згідно з принципами «парціальності» в художній діяльності, остання має *компенсативну* спрямованість, тобто реалізації в мистецькій сфері того, чого бракує в побуті.

Для китайських виконавців редакція А. Шнабеля і його манера виконання зрозумілі і принадані, оскільки мова йде про виражену *ліричну* концепцію прочитання сонатного циклу, тобто в спрямованості від Бетховена - до Шуберта. Ліричний склад мислення утворює національне стилістичне багатство китайської культури, концентруючи в мистецтві ті ідеальні естетичні уявлення, які суттєво доповнюють непросту буттєвість великої китайської нації.

Підсумком проведених виконавських аналізів виступають наступні положення:

1) «генералізуючі» інтонації виконання і А. Шнабеля, і М. Грінберг визначені смисловими елементами, закладеними в нотний композиторський текст, де

знаходимо різноспрямовані стильові вираження, автономізуючі театральність класицизму і одухотворенну камерність рококо;

2) «генералізація» інтонацій, що "обіймають" єдиним смисловим полем багатотемну-поліструктурну композицію бетховенських Сонат, здійснюється на рівні ритмо-динамічних засобів, підсумковані в редакторських ремарках (як це зроблено в виданні під редакцією А. Шнабеля);

3) заявлені наскрізні виконавські інтонації в разі гри А. Шнабеля спрямовані від I частини як від «вершини-джерела» до наступних частин, тоді як у М. Грінберг підкреслена епічна «двокульмінаційна» структура із симфонічним виділенням I та IV частин;

4) китайська виконавська традиція цінує дотик до світу лірики, яка представлена у "прошубертіанській" лінії Віденської класики і зконцентрована у виконанні А. Шнабеля.

Виконавський аналіз як науково-музикознавчий підхід визначений працями, в яких інтонаційне слухання музики поєднується з уявленнями про риторичні основи музично-художньої виразності. Усвідомлення в образах-поняттях смислових побудов виконавця вимагає художнього самоусвідомлення своєї національно-стилістичної якості та ідей представленої ним школи, втілення цих всіх показників в грі. Непорушним є уявлення про підкресленість національно-історичної якості стилю виконуваного твору і авторства композитора, що створив його. Тим більше, коли мова йде про такого Майстра як Л. Бетховен і його епоха.

Зазначені поєднання стилістично ніяк не тих, що збігаються, ознак можуть бути реалізовані на основі риторичних законів *тропу-метафори*, коли смислово і структурно різні властивості з'єднані за допомогою спільного смислового елемента як змістовного, так і формального порядку. Звідси першим етапом аналізу твору, що є предметом виконавського прочитання, виявляється з'ясування установок композитора й усталених же інтерпретацій як носіїв сутнісних складових образу композиції.

Другим етапом, апробованим аналізом, виявляється розгляд смислових полярностей стилю композиції, що в тій чи іншій мірі розвиваються у виконавських інтерпретаціях. Власне розгляд виконавських версій утворює конкретику втілення тенденцій, закладених в композиторський текст.

У виконану аналізі Сонати В-dur виділені лінії виразності, які визначаються романтичним критерієм оцінки новаторства Бетховена, і з опорою на символічні значення тем-образів і композиційних схем, зумовлених риторикою і актуалізованих неокласичними-необароковими стильовими показниками останніх десятиліть. Так, визначені смислові узагальненості жанрових індексів першої та другої частин відмічають зв'язок з бахівських духовними знаками, які до моменту виходу в світ монографії про Й.С. Баха І. Форкеля в 1801 році (розглянута Соната створена в 1800) були надзвичайно оціненими в мистецьких колах Німеччини-Австрії.

Аналіз апробував висунуте припущення про розширення смислової ємності значень нотного тексту за рахунок з'єднання властивої останньому різноманітності - з континуумністю виконавського «звуковедення». В останньому «генералізуючими» інтонаціями стають проводжувані піаністами наскрізні лінії-сенси, намічені, але не здійснювані послідовно в нотному тексті. З вищесказаного про суть висновків з аналізу представлених у студіях Сонат в прийнятому ракурсі їх вивчення виходить, що виконавське їх рішення звернено до альтернатив класики віденського стилю, з одного боку, і його ж нахил в сторону аklасичних тенденцій, з іншого.

Узагальнюючим фактором аналізів Сонат №№ 9, 10, 11 виступає така позиція.

Ці Сонати в пору шанування бетховенського драматизму як абсолютизуючого театральний принцип його мислення в дусі Патетичної, Appassionata і т.п. не викликали особливої уваги. З відродженням значущості рококо в поставангардний період кінця ХХ - початку ХХІ століття, що має, за О.Марковою [63, с. 99-134], виражений *неосимволістський* стилістичний

характер, зазначені *акласичні* стильові лінії можуть посилюватися, в тому числі з поглибленням одухотвореної *замилуваності* образу, що йде від вишуканого - *преціозного* - естетизму французького рококо. Даний аспект надзвичайно цінується китайськими виконавцями, оскільки саме культура рококо чутлива була до китайських мистецьких здобутків.

Отже, ранні Сонати Бетховена демонструють:

- 1) вписаність їх в повній мірі в Йозефінівський віденський класицизм, який визначається традиційною «зрощеністю» італійсько-німецького інструменталізму, враз знайденої від Мангейма оркестральності ( «рваної») фактури чеських майстрів, підкресленого запозичення з арсеналу французького рококо в різних вимірах, в тому числі в вигляді вичленування риторичної теми як стрижньового утворення в варіантних співвідношеннях тем частин циклу; це у сукупності являє якість *німецької еkleктики* як відмітної властивості національного втілення *єдності класицизму і рококо*;
- 2) поєднаність вищевказаного йозефінівського («еклектичного») класицизму з показниками *бахіанства*, яке відповідає різноманітності поліфонічних фактурних втілень (а з них імітаційно-поліфонічний утворює часткову і не завжди демонстраційну ознаку, поступаючись місцем контрастно-поліфонічним побудовам, особливо прихованій поліфонії мелодійних конструкцій), - закладаючи особливий *бетховенський* підхід у втілення «двох принципів», які об'єктивно став обов'язковою ознакою авторського стилю мислення;
- 3) множинність розуміння і втілення «двох принципів» Бетховена, усвідомлюваних ним і як філософськи-категоріальна якість, і як театралізована «діалогічність», зконцентрована в антитезах такого роду «двоспрямованістю», з яких друга ( «театралізована діалогізація» на рівні філософської антитетичності) органічно-повнісінько втілилася у Восьмій Патетичній сонаті ор. 13, тоді як друга ( «діалогізованість» викладу ліричної єдності вираження) заявлена композитором в Десятій сонаті ор. 14 № 2;

4) аналогічність вимірів притаманна Сонатам Л. Бетховена Дев'ятій, Десятій, Одинадцятій, адраматичні ознаки вираження яких, в контексті прийняття заповітів рококо, стали оцінюватися у виконанні як відповідні не тільки запитам генія Бетховена-композитора, однак і Бетховена-піаніста, який в практиці фортепіанних виступів, і це показали дослідження, ніколи не відривався від «промоцартівської» клавірності у фортепіанній грі.

Така «дволикість» величного музиканта, який, в силу обставин виявлення свого часу і двоспрямованості творчого ствердження через виконавство і композицію, тим особистісним чином реагував на стильово «симультанні» показники епохи, - достойна осмислення і урахування в роботі аналітиків-музикознавців. Щодо спадщини цього дивного своїм розмахом у творенні Майстра органічною постає думка про істотну амбівалентність сприйняття тих чи інших сторін геніального надбання, здатного висвічуватися актуальними смислами в різні епохи і в різних вимірах мистецької комунікації.

## **2.2. Сонати Л. Бетховена (№ 19, 20, 22, 24, 25) центрального періоду в представництві зв'язків із Йозефівським класицизмом**

Найзначніші Сонати композитора, складені між віхами Одинадцятій і Вісімнадцятій, якщо і коментувалися як ті, що поступаються драматичній виразності Чотирнадцятій, Сімнадцятій, Двадцять першої і т.д. композицій, то їх загальна фактурна масивність, співвідносність з певними симфонічними структурно-жанровими відкриттями (Траурний Марш у Дванадцятій, *una fantasia* в Тринадцятій і т.ін.), не дозволяла їх ігнорувати як вищеназвані ранні твори.

Але в ряду тих явно просимфонічних Сонат спеціальне місце посіли «малі» композиції, які склали певний «дисонанс» щодо симфонічного мислення класика, як його розуміли у вимірах матеріального гігантизму

постньютонівської епохи. Але це все твори, які відзначені активністю композитора, яка зовсім не показувала «вичерпаності» мислення автора, але критерії їх пізнання явно потребують оновлення.

Звернення у дослідженні до двочастинних Сонат Л. Бетховена заохочено тим, що потребують теоретичного осмислення ряд творів композитора, які вважалися Вільгельмом Ленцом і деякими іншими дослідниками «негідними» композитора (в тому числі виділені в даному дослідженні Сонати №№ 19, 20, 22, 24), тоді як видатні виконавці, а в їх ряду А. Шнабель, С. Ріхтер та ін., включали до свого репертуару.

Крім того, зазначені Сонати Л. Бетховена демонструють ті особливі риси віденського стилю, які пов'язані з рококо як істотним компонентом, і це вже неодноразово відмічалось, йозефінівського класицизму, який з ідеологічних і інших причин традиційно відмежовувався від причетності до високого мистецтва. Відповідно, в багатотомній музикознавчій бетховеніані, що виділяла великі форми у Бетховена і театральні-драматичні образи типу *Патетичної* і *Appassionata*, зазначені твори не отримали адекватного їх художньо-історичній цінності освітлення, що і утворило ракурс цього дослідження.

**Сонати №№ 19, 20, 22, 24** Л. Бетховена мають дещо спільне в будові і вираженні, тому що:

- 1) всі вони двочастинні;
- 2) лаконічні за способом подання форми;
- 3) позбавлені спеціальних театральних-драматичних акцентуацій в образному розкладі музичного викладення;
- 4) тонально співставні однойменно-однотерцієвим принципом і містять тонально-жанрові «посилання» на масштабні твори №№ 21, 23, які вони явно «обрамляють» в історико-хронологічному прояві .

Для пояснення останнього пункту вказуємо на співвідношення тональностей g-moll і G-dur стосовно №№ 19 і 20, обидві представляють

ор.49, причому, з виявленням *G-dur* у другій частині № 19, що надає сукупного провідного пласту їх ладово-тональному забарвленню в явному тонально-функціональному співвідношенні з *C-dur L'Aurore*, тим більше, що вихідна тема в її третьому такті дає відхилення в *G-dur*. Тональність *Appassionata f-mol* і Сонати № 24 *Fis-dur* складають однотерцієво-одноіменне утворення, обидві присвячені Т. Брунсвік і т.п.

Ласкава музика **Сонати № 19, *Andante, g-moll***, ор. 49 № 1, неодноразово провокувала роздуми про «дитячий» виток ідеї твору, що й само по собі співвідносне з інфантилізмами культури рококо як втілення природного й «простого» у вираженні. І перша, і друга частини Сонати проникнені тими паралелізмами мелодичного викладення, які від начал живилися кантовою *надособистісною* лірикою, за якою завжди стоїть лагідність дружнього спілкування й *повчальності*. Паралелізми мелодичних голосів терцієвими «стрічками», виділення інтервалу «досконалості» сексти у вигляді мотивного зачину вихідної теми Сонати, а у другому мотиві (тт. 3-4) виставлення того секстового символу у ритмічно виділену вертикаль, - надають викладенню тої «спільнотної» відкритості лірики, яка складає одну із привабливіших сторін мелодійного дару Бетховена.

Наступний тематичний крок – пісенно-аріозне виявлення теми 2 (т.16, *B-dur*), в якій співвідношення квінт (зменшеної і «чистої») фіксує милування красою інструментального відтворення «клавірної вокальності» з її вторинною кантиленою прудко змінюючих один одного звуків, а неприготовлені затримання і позаакордові на сильному часі ноти надають аналогій до знаменитих «моцартівських інтонацій».

Наступний етап розвитку тем – синтез інтонацій вищеназваних двох тематичних побудов в унісонному поданні від т.34.: квінтовий і секстовий символи сполучені унісонним, тобто дотичним до церковної фактури способом. А далі – свобідні варіанти мотивів теми 2, аж поки вона не

проходить в *Es* (від т. 47), модулюючи в *c*, а далі в *g* (тт. 50, 57), а потім плавно переходячи в передиктову побудову перед репризою (тт. 60-63).

Від т. 64 починається реприза теми 1, згодом теми 2 (т. 80), обидві показані в *g*, тільки з'являється новий тематичний поворот – на матеріалі теми 2 з підкресленими широкими інтервальними ходами синкопами (тт. 91-95), тобто на кінець репризи сонатної схеми висувається новий розвиваючий фрагмент. Він стає передиктом до коди – від т. 97 у контрастно-поліфонічному викладенні розміщується у басі тема 2, тоді як у верхніх голосах показана акордова пульсація на хоральноподібній вертикалі, що «розчиняється» у фігуративних утвореннях верхніх голосів, а тема 2 баса від т. 103 «подовжується» педаллю на тоніці *G*.

Тим самим сонатна трифазова структура «обважнюється» розвиваючим фрагментом і кодою, що надає допоміжних сонатних відносин загальній побудові *взаємодоповнюючих одна одну тем.* Хоча відзначені вище високі церковні знаки, у тому числі у вигляді «жорсткостей» синкоп і фактурних «згущень», надають поважної значущості тим простим темам, з яких почалося викладення *Andante*. Все закінчується в *G-dur*, хоча не без ладової вишуканості: від т. 101 проступає відхилення в *c-moll*, що надає повороту в *G-dur* відтінку «домінантового ладу від *c*», тобто кінцевий акорд позбавлений вираженої тонічності – і «занурений» у глибокий басовий регістр.

Схема побудови I частини, *Andante*, Сонати № 19 віддзеркалює архітектонічні й тонально-тематичні зіставлення шарів вираження у композиції:

1т.	2 т.	2т.зм.	1т.	2т.	2т.зм.	
<i>g</i>	<i>B</i>	<i>B-Es...g</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>g-c</i>	<i>G</i>
_____			_____			_____
Г.п. поб.	Поб.		Г.п.	поб.	Поб.	
Експозиція Розробка			Реприза		Розвив.фр. Кода	

Друга частина Сонати № 19, *Rondo, Allegro, G-dur*, як і I, починається у «спокійному» середньому регістрі, відзначена підкресленою простотою викладення – і тими показаними в *Andante* паралелізмами у поданні мелодії, які засвідчують кантовий ліризм у представлені цієї явно інструментальної, але проникненої овокаленими зворотами музики.

Секстові мотиви «тримають» мелодичні «кроки» теми, тоді як компактні ходи за тризвуком і вертикальне подання останніх втілюють квінтові установлення тем I частини.

I у фінальній частині тема 2, *g-moll*, відзначена моделюванням аріозного вокалу – тільки у «щебечущому», як би «пташиному» регістрі (традиційний фактурний прийом клавірного втілення аріозності на «альбертієвих басах»).

Згідно зі структурними показниками *Rondo*, тема 1, як личить рефрену названої структури, показана знов в основній тональності (тт. 33-38), поки не здійснюється відхилення в *C-c-B* (тт. 39-57), а далі у розвиваючому режимі тема-рефрен не завершується унісонним ходом, що її відзначив і при першому викладенні (ор. тт. 17-20 і 66-69). Тема 2 у *g-moll* і в тому ж фактурному вигляді проходить у тт. 69-79. Також показана тема у експозиційному поданні від т. 82.

А от від т. 103 впізнаємо тему 2, тільки у «спрощеному» фактурному виявленні, хоча торкання високого регістрового «польоту» (тт. 111-118) споріднює її з «пташинними» регістрами показів в *g-moll*, - оскільки описуване явлення теми 2 представлене в *G-dur*. Так появляється «натяк» на допоміжні сонатні відносини у рондальній побудові фіналу, які в даному варіанті абсолютної доповнюваності тематичних утворень відсторонює драматичні елементи, відносячи на поверхню «почуття добрі» як самозначущість.

Проведення рефрену у тт. 136-148 переходить в коду, яка, як і в структурі I частини, займає чинне місце: це варіант теми 1, але принципово

зближеної з темою 2. Але, головне, підлягає фактурному викресленню послідовності *anabasis* – із захопленням обсягу різних реєстрів і висвітленням в останніх тактах світіння дзвінких високих нот.

Тим самим кода II частини «зрівноважує» басове «занурення» у кінці I частини, що явно знаменувало сакральне зосередження у викладенні кантово-співочої музики. Кода другої частини внесла піднесену ноту у викладення *Rondo*, що здійснило свою місію високого зосередження вираження, підкреслену вказаними фактурними символами.

Схема побудови II частини, *Rondo*, Сонати № 19 містить вказані архітектонічні суміщення, що констатують зовсім не простий склад цієї як би «дитячої» Сонати:

1т.	2т.	1т.	2т.	1т.зм.
G	g...В... g	G	g G	.... G
Г.п.	поб.	Г.п.	поб.	Гол.п. поб. Гол.
Експозиція		Реприза		кода
Реф. 1 еп.		Реф. повт.1 еп. 2еп.		Реф.зм.

З приведених описів і схем маємо такі висновки:

- Соната № 19 складає принципово самостійну конструкцію, в якій образи кантової ліричної лагідності, подані безпосередньо в *Andante* і в опосередкованості інструменталізованим викладенням в *Rondo*, займають самозначуще місце;
- дана Соната являє собою найбільш наближену до ранньобарокової сонатності структуру, оскільки I частина відтворює кантовий спів як такий, тоді як II частина демонструє моторно-інструментальне пожвавлення подання вихідної кантовості;

- вказана конструкція двочастинності Сонати № 19 не має прямих аналогів у структурі віденських авторів у цілому й одночасно це відмежована від італійських конструкцій старших сучасників Бетховена, для яких вказана двочастинність нехарактерна;
- судячи з усіх даних, Соната № 19 показує бетховенське самостійне «припадання до витоків», які усвідомлювалися в розумінні сутності першобарокових проб і підносили до сакрально-ігрових здобутків віденського рококо, в якому простота конструкцій тем і фактури невідривна була від одухотвореної натхненності осягання Високого.

**Соната № 20**, *Allegro ma non troppo, G-dur*, op. 49 № 2, складає один із найпопулярніших творів Л. Бетховена, хоча її підкреслена простота і короткість складає невідгідну для останньої, за традиційним підходом від «симфонічної масштабності бетховенських Сонат», концепцію виразних взаємодій.

Перший ритмомотив т.1 демонструє «фігурований» варіант кантового-шансонного – славильного! – звороту (адже в основі послідовностей половинна і дві чверті), кільцевий, Богопоминальний ( $g^1 \dots d^2 \dots -g^1$ , т.1,  $g^1$ -fis<sup>1</sup>- $g^1$ , т.2) зміст складає точку відліку у виразних мереживах мелодичних побудов. Наступний мелодичний елемент теми (тт. 2-4) демонструє орієнтир на *anabasis* (верхній голос), тоді як нижній дає контрапункт (тт. 2-4).

Друге речення першої теми (а це очевидно головна партія у сонатних відносинах, зафіксованих у трифазовому нотному записі *Allegro ma non troppo*) другий мотив теми на *anabasis* подається вже у прихованому триголоссі, після чого (від т.9) проходить компенсативна лінія *catabasis*, виводячи на складно розцвічений у темі контур Кільця (від  $g^1$  т.1 до  $g^1$  т.12 і 14). І тут вступає нова тема (від т. 15), яка варіює послідовність *catabasis* – на тлі педалі від  $d$ , що зазначила новий тональний рівень подання теми: *D-dur* (з відхиленнями у основний *G*).

Сполучно-зв'язуючий зміст цієї другої теми не має сумніву – ритмічно-композиційно ця тема «відсікає» виводимість наступного з першої теми: її наскрізний триольний «біг» подає принципово інший ритмічний вимір у порівнянні із ритмічною гнучкістю початкового тематичного утворення.

Після демонстративної паузи у всіх голосах (т. 20) вступає тема (третя) в D-dur, що починається зворушливою псалмодійною фігурою на  $a^1$  ( $a^1$ -  $a^1$ -  $a^1$ , т. 20), за якою виступає ліризований хроматичними оспівуваннями варіант другого мотиву першої теми, причому, у фактурі другого речення першої теми (пор. тт. 6-8 і тт. 21-24). Псалмодуючий початковий зворот третьої теми (а це явно побічна партія у сонатних відносинах) гарно вписується у послідовність *catabasis* тт. 24-28, підводячи до другого речення періоду повторного типу, у якому подана побічна.

Дещо «вибуховим» ефектом, співвідносним тому, що заявила зв'язуюча від т. 15, вводиться ще одна, четверта, тема, що підсумковує виклад експозиційного розділу сонатної форми: див. тт. 36-52. Ця тема триольним «бігом» нагадує зв'язуючу, більше того, у завершальних тактах цієї заключної партії (тт.49-51) безпосередньо цитуються мотиви зв'язуючої (пор.тт. 15-17 і 49-51).

Загальний контур заключної партії, в якій послідовності *catabasis* – *anabasis* «стиснені» до виразності мотивів-тірат, демонструє «симетрію обертання» типу кільцевої послідовності (хоча буквально це не виписано). Ніжна псалмодична фігура побічної в даній темі виступає у дещо імперативному звучанні (пор. мотиви тт. 20, 22 і тт. 37, 39, 41 і т.п.).

У якості первинного узагальнення виділяємо експозиційне зіставлення тем (першої, третьої) лірично-кантового складу із моторно-рухливими темами (друга, четверта), що закладають певні смислові антитези у фактурному вираженні. Налаштованість цього «очікування антитетичності» усвідомлюємо з появою розробкового розділу (від т.53), який демонструє свободний варіант першої теми, тобто головної партії в d-moll (т. 53), що обертається домінантовим ладом від  $A$  (тт. 54-56) і показом в ньому першої

теми (тт. 56-58). А згодом у кантовій триголосоїй фактурі проходить оспівувана послідовність *catabasis* з третьої теми (пор. тт. 25-28 і 69-64) – у тональності *e-moll*. І владним поворотом, взятим з третьої ж теми (тт. 65-66) викладення переходить у репризне подання першої теми, тобто головної партії сонатних відносин (від т. 67)

Реприза, окрім очікуваних тональних перестановок на ствердження основного *G*, демонструє також перестановки послідовності тем експозиції, вводячи після першої теми четверту, тобто заключну (тт. 74-84), спорідненість якої із другою темою (зв'язуючою) дозволяє показати і її мотиви як такі (тт. 84-86). Вказане «втручання» заключної партії на місце зв'язуючої в репризі супроводжується відхиленням у субдомінантову сферу *C* (тт. 74-78), згодом *a/A* (тт. 79-80), насичуючи повернення основного *G-dur* (від т. 81) – «явленням» третьої теми, побічної, в цій основній тональності (тт. 87-100).

Патетичною заявою, як і в експозиції, відзначене явлення заключної партії (від т.101). знов з «малими відхиленнями» в *C-a* (тт. 106-107). Підсумковою стає фігура Кільця в мелодії (див. тт.113-119), тоді як завершальні акорди тт. 119-120 показують хід *anabasis*, з якого почалося викладення тематизму *Allegro ma non troppo*.

Схема побудови I частини *Allegro ma non troppo* Сонати № 20 має наступний вигляд:

1т.	2т.	3т.	4т.	1т.зм.	3т.	1т.	4т.зм.	3т.	4т.
G	G-D	D	D	d –Адом.	e	G	G-C-a-	G G	G
Гол.	Зв'яз.	Поб.	Закл.	Гол.	поб.	Гол.	Зак-зв.	поб.	зак.

---

Експозиція

Розр.

Реприза

I

II

III

Як бачимо, сонатна схема показана з елементами динамізації репризи, перша частина Сонати містить контрасти, патетичні «вспихування», але її кантово-лірична лагідність підкреслюється зіставленнями з моторикою. І все це – у руслі церковної символіки контурів тем із загальною налаштованістю на подання трьох базисних символів музичної духовності: Кільце як Богопоминальний знак, *anabasis – catabasis* як «дихання душі» у Сходженнях і Спокутних «скромностях» вираження.

Друга частина Сонати - *Tempo di Menuetto, G-dur*, демонструє жанрово-моторне перетворення кантової співучості I частини, що, як і в Сонаті № 19, складає «спомин про першосонатні структури» арія – моторна варіація на неї.

Перше, що кидається у слух – кільцеві послідовності в мелодії II частини Сонати, причому, у висотностях, що комбінаторно показують мотиви першої теми *Allegro ma non troppo*: пор. мотив тт. 2-3  $g^1-fis^1-g^1$  останньої із зворотом  $g^1-fis^1-fis^1 – fis^1-g^1-g^1$  d *Tempo di Menuetto*, а також «торкання тризвуку» G в т. 1 I частини і в тт. 2-3 II частини Сонати.

Кантовий наспів чути і в цій жанровій частині циклу – оновлюючим виступає пунктирний ритмічний елемент, маскулітний показник, який ніяк не виділявся у ритмічних конструкціях I частини. Як і в першій частині Сонати, маємо послідовність тем, де із зміною першої наспівної «механікою руху» у другій (тт. 21-26) і відновленням мелодійної енергії в третій темі (від т. 28), *D-dur*, через виявлення механіки «тіратоподібних» даностей ходів типу *anabasis/catabasis* в четвертій темі (від т. 36), - подається в нових ритмічно-жанрових умовах сонатно-експозиційного викладення.

Але подальший показ тем міняє «інерцію сонатності» («сонатинності»). Розробковий розділ не появляється, репризне проведення першої теми (від т. 48) змінюється появою – епізоду в *C* (тт. 68-79), а нова зв'язуюча побудова (тт. 80-87) приводять до знов репризного показу першої теми (від т. 88). Але тематичні перетворення цим не завершуються: від т. 108 в тональності *C-a* проходить тема, яка тонко сполучає звороти першої і третьої тем, а останнє

реалізується у тт. 114-119, в яких показані ритмічні квартолі третьої і четвертої тем експозиційного розділу.

В результаті отримуємо «допоміжні сонатні відносини», в яких завершальне проведення третьої теми, побічної партії в експозиційному поданні, надає репризному комплексу ознак *динамізованої* репризи, причому, із субдомінантовим відхиленням, яке так помітно й ніжно відтінило проведення тем у першій частині циклу.

Схема побудови II частини Tempo di Menuetto Сонати № 20:

1т.	2т.	3т.	4т.	1т.зм.	5т.	1т.
G	G-D	D		G	C	G
_____		_____		_____	_____	_____
Рефр.	1 епіз.		Рефр.	2 епіз.	Рефр.	

Зі сказаного впливають такі позиції узагальнень, складаючи висновки аналізу твору:

- надзвичайно *вишукано-винахідливо* подані засвоєні Віденською школою архітектонічні ознаки, їх авторська «печатка» не дозволяє говорити про «спрощення мислення» в цій «легкій» Сонаті;
- Соната № 20 демонструє «пам'ять про першосонатні» здобутки, подаючи кантову співучість в I частині і підкреслюючи танцювальні звороти в тематизмі II, при тому що очевидна наслідуваність і тематичного наповнення кожної з частин циклу, і архітектонічного оформлення структур, тобто вписуючись у «варіацію на структуру» ранньосонатних побудов – і одночасно, «по-йозефінівськи», відділяючи саме сонатну вибудованість I частини і рондальність II;
- високі церковні знаки в тематичних побудовах розглянутої Сонати засвідчують дотичність її смислу до інтелектуально-духовних висот мистецтва, що усвідомлює свою похідність від релігійних засад мислення, а це у сукупності подає характерну салонну, тобто духовно освячену

принадність вираження, унікаючого театральних контрастів чи даючи їх у тому «стертому» вигляді, які ми маємо на границях 1-2 тем, 3-4 тем I частин 1-2 тем II частини циклу.

**Соната № 22**, F-dur, op. 54, являє музику в однойменній тональності до тонально-ладових засад *Appassionata*, тоді як Соната № 24 Fis-dur утворює однотерцієво-однойменний комплекс до f-moll другого з названих творів, який показовий для традиції гармонії бароко і шанованого Бетховеном Й.С. Баха, що згодом було широко підхоплене романтиками.

Зазначені співвіднесеності підкреслюють не протиставлення даних творів епіко-драматичній масштабності №№ 21 і 23, але певну стильову спільну «етапність» їх прояву. І при цьому звертає на себе увагу підкресленість «віденських знаків» посилянй на менует (див. II частину Сонати № 20 і I частину Сонати № 22), що становить обов'язковий показник «німецької еkleктики» Віденської школи в її з'єднанні з італо-чесько-німецькими національними індексами французької емблематики менуету.

Останній не був у XVIII ст. затребуваним танцем, але цінувався за представництво національної французької символіки - див. обов'язковість частини типу Менуету в перших 10 Сонатах Й. Гайдна, в яких вперше реалізувалася ідея Йозефінівського класицизму в клавірному сонатному переломленні.

І якщо загальний симфонічний тонус Сонат №№ 21 і 23 відповідав строю надзвичайно цінованого Бетховеном Л. Керубіні, представника революційного Конвенту від музики в дусі революційного класицизму Ж.-Л. Давида, то Сонати №№ 19-20, 22, 24 стверджували істотність французького аристократизму у світобаченні композитора. Зауважимо, що і Соната № 23, і № 24 присвячені Т. Брунsvік, високий артистичний склад натури якої був невіддільний від салонного аристократичного ж тонуsu принципів її спілкування і вираження.

У цілому Соната № 22 виділяється своїм підкресленим тональним улаштуванням на *пасторальний* колорит, за яким стоїть довіра до *різноликості* природного явлення, в якому ідилічна замиленість подання змінюється грізними потрясіннями, покликаними поновити-очистити співвідношення сил та виявлень. Можливо, саме Соната № 22, що хронологічно доторкана як до L'Aurore, так і до Appassionata, філософічно-споглядално й наочно подає ці «лики Досконалості», зіставляючи теми-образи різні, але ніяк не конфліктуючі в силу *компенсативності* їх настанов і, можливо, це й є головне, ті, що представляють *надособистісний* початок світоустрою.

I частина Сонати № 22 відзначена ремаркою автора In Tempo d'un Menuetto, тим самим відсилаючи до позанаціонального, а, значить, позаособистісного суб'єкта вираження. Фактурно чергуванням мотивів від т.1 до т. 3 представлена лінія anabasis, тобто Сходження душі до Вищого. Майже увесь виклад теми 1 проникнутий пунктирними (маскулінними!) позначеннями, що у жвавому танцювальному темпі приймає зміст «політності». А у другому реченні теми (від т. 9) з'являється виразний ладовий поворот до мінорної субдомінанти (сіс як енгармонічно рівне des), який відтінює у чистоті F-dur моменти зв'язку зі старовинними ладовими утвореннями гармонічного нахилу. Однак завершальне речення викладення теми 1 (тт. 21-24) показує відхилення в В із ввіднотоновим оспівуванням з сіс, що дає «натяк» на «соприсутність» d.

Тема 2 (від т. 25) гранично віддалена за фактурним поданням від теми 1: «ліс октав» другої теми не складає антитези, незважаючи на фактурне протиставлення: обидві теми відзначені канонічно-імітаційними зачинами (знак належності до вченої церковності), фактурно виписаний anabasis теми 1 комбінаторно доповнюється переважаючим напрямом catabasis в d теми 2. Терцієво «підсвічений» квартовий мотив теми 1 (знак Основ) співвіднесений із октавним зачином теми 2, початковий хід якої (c-c<sup>1</sup>-h-c<sup>1</sup>) вказує на Богопоминальний зворот Кільця [22, с. 25].

Спрямованість на укрупнення теми 2 в сонатному викладенні (а очевидними є «торкання» сонатних відносин в структурі I частини) складає «моцартівський слід» в мисленні Л. Бетховена, від якого, як вже зазначалося вище, особливо на рівні виступів зі грою, ніколи композитор не відказувався. Проведення теми 2 на рівні тональностей с/С в тт. 25-38 змінюється показом того ж тематично-образного утворення на рівні es/Es, з подальшим відхиленням в b (тт. 46-48), As (тт. 49-54), Des (тт. 56-58), знов в b (тт. 59-60), в c (тт. 63-69).

Тим самим заявляється якщо не розробкова, то розвиваюча побудова, що йде після експозиційного показу тем. А від т. 70 – маємо тему 1 в основній F, з варіаційно поданим другим реченням (тт. 86-93), згодом – тему 2, що починається, як і в експозиції, в с/С (т. 94), але модулює в основний F (тт. 98-102), досягаючи торжествуючої псалмодичної, акордами даваної, фігури (тт. 102-103, 104-105). Так вимальовується скорочена реприза сонатного викладення.

Але від т. 106 йде знов репризний показ теми 1 в основній тональності («подвійна реприза», передуючи подібним конструкціям пісенної сонатності Ф. Шуберта), тільки даної в моторному варіюванні, як це намічене було у першій репризі – і склало відзнаку викладення *другої* репризи теми 1. Відзначене вище відхилення завершального речення теми 1 в B/d зайняло в цьому проведенні в репризі 2 надзвичайно самостійне місце (див. тт. 118-134), оскільки мелодійне «колорювання» ввело псалмодійні звороти в обриси теми 1, а їх «тгохкання» у високому регістрі (явно пташинні асоціації, органічні для образів рококо) надає нової значущості раніше показаним темам-образам: ідеальної Піднесеності викладення.

Фактично вималювалася тема 3, похідність якої від теми 1 наочна, хоча фактурно-виражальні ознаки «пташства» закладають самостійний семантичний доданок, що має висвітитися у завершальних тактах композиції.

А підсумковує той «політ Вгору» фактурно даний *anabasis* – на трелях, оспівуваннях (тт. 132-133), що змінюється каденційно оформленою

мелодійною руладою (тт. 135-136) – у ролі предикту до завершальної «репризи 3» теми 1, в якій очевидними є «вкраплення» з тематичних утворень попереднього подання тем. Так, в цьому остаточно-завершальному показі теми 1 маємо «поглинання» квартового ходу – секстовим, секстові паралелізми у вертикалі (тт. 137-138) вкладають відверто кантові фактурні ознаки у обсяг теми 1.

Це *кантове перетворення* теми 1 у завершальному показі цікаве ще й тим, що педальне утворення у басі кожного такту (див. тт. 137, 138, 139 і т.д.) починається октавним зачином, що в тому ж триольному ритмі викладення «лісу октав» звучить зворот, який дозволяє упізнати спорідненість цього скромного педального контрапункту до основної мелодії теми 1 – до теми 2. Тим самим репризне-завершуюче проведення теми 1 відзначене рисами *контрастно-поліфонічного накладення* ознак теми 1 і певного мотивно-ритмічного виміру теми 2.

Так реалізується поліфонічно-імітаційний потенціал побудови і теми 1, і теми 2, оскільки третя завершальна реприза теми 1 має ознаки поліфонічного ж синтезу із темою 2, надаючи композиції *In Tempo d'un Menuetto* риси *подвійної фуги*, передуючи таким побудовам в увертюрі до «Майстерзінгерів» Р. Вагнера і т.п.

Але є ще один тематичний поворот, який вийшов на перший план в завершуючи тактах: псалмодуюча фігура на акордах. Вперше це зазначилося на закінчення скороченої репризи теми 2 (тт. 102-103, 104-105), надалі «пташинний щебет» перетвореної теми 1 у тт. 118-127 вивів цей тематичний зворот (псалмодуюча фігура – священна, саме такою фігурою починається «L'Aurore», наявність псалмодуючої послідовності дає основу для іншого, ніж це прийнято, прочитання «теми долі» з П'ятої симфонії і т.п.) на самозначуще у тематичному розвороті місце.

Нарешті, псалмодуючою-торжествуючою фігурою закінчується вся частина *In Tempo d'un Menuetto*, залишаючи тільки 4 такти (тт. 151-154) для підсумкового подання фактурними засобами *catabasis*: спокутувальна ідея

склала преображення неодноразово даних знаків anabasis. А в інтервальному наповненні тих заключних акордів вражає терцієва опірність (  $c^2$ - $a^1$ ,  $c^1$ - $a$  у тт. 151-154) – квартова жорсткість Основ відсторонена.

Сказане демонструє таку вишуканість і винахідливість у вибудові I частини Сонати, що минає усі міркування щодо її «легкості» у побутовому тлумаченні і зайвий раз підкреслює геніальне відчуття С. Ріхтера, для якого дана Соната стала суттєвою складовою репертуару. Її «безконфліктність», наявність гіпертрофованої експозиційності викладення (у передбачення «подвійних-потрійних реприз» романтиків), нарешті скромне і змістовно значуще завершення синтезом основних тем, - це одне з найвищих відкриттів генія Бетховена, яке достойно стоїть в упередженні знаменитої «Appassionata».

Загальний план будови I частини In Tempo d'un Menuetto містить позначення вищеописаних віх тематичного розгортання:

1т.	2т.	2т.	1т.	1т.зм.	2т.зм.-ск.	3т.е.	1т.зм.	3тем.ел.	1т./ел.	2т.	3т.ел.
F...b/B	c/C	es/Es...	F...	F...B/d	c/C-C	F	F	F-B/d	F		
Гол.	Поб.	Розв.П.	Гол.		поб.		Гол.	(епіз.)	Гол./поб.		
Експозиц.		Розр.		Реприза варійована			Реприза 2		Репр.-синтез		
I		II		III			IV		V		
Рефр.		Еп. 1		рефр.зм.		еп.2		рефр.зм.		реф.-синтез	
I		II		III		IV		V		VI	

Як бачимо, будова частини In Tempo d'un Menuetto сполучає ознаки сонатності з подвійною(-потрійною) репризою і рондальні показники, причому, останнє наближене до старовинного рондо, в якому контрасти

рефрена і епізодів відносні, - мислення закономірностями форми рококо наявне.

II частина Сонати, Allegretto, F-dur, гіпертрофує моторно-узагальнений рух, що становив суттєву складову, у вигляді теми 2, першої частини циклу. «Ламані сексти» («ліс секст» на зміну виходу «лісу октав» в I частині?) із завершальним терцієвим зворотом a-f, т. 3 (пор. із завершальними у I частині c<sup>2</sup>-a<sup>1</sup>, c<sup>1</sup>-a), показують фактурно подану лінію anabasis, як це було і на початку I частини. І це все звучить як «повітряна вібрація», як одушевлений простір, ліричні ноти подання якого спираються на гімнічний тонус звучання: образ Захоплення, Пошани. Вказаний терцієвий зворот т. 3 перетворюється в процесі подання теми 1 на октавний хід (пор. із значущості октавного зачину у темі 2 I частини).

Названа тема 1 від т. 24 проходить на рівні d, а на цьому тлі у тт. 37-42 показаний у «жорсткому» варіанті *хроматично дана мелодична послідовність catabasis у басі*: образ Спокути, що був намічений у завершенні частини In Tempo d'un Menuetto. Виявлення даного самостійного і відмінного від теми 1 образу – тема 2 - підкріплене послідовностями зменшених септакордів у фігураціях – виводить на перший план сприйняття грізний обрис Природи, споріднений з усвідомленням недосконалості людського єства. Надалі маємо показ теми 1 в G (від т. 47), яке завершується хроматичним «згущенням» при показі цієї ж теми у сфері C-c (тт. 59-66), з подальшою модуляцією в As (тт. 68-75).

На фоні проведення мотивів теми 1 в As з'являється нова тематична побудова з виразними мелодичними ходами у нижньому голосі, які «вбирають» октавний зворот на закінчення першого показу теми I і наслідують октавний зачин теми 2 з I частини Сонати. Цей третій тематичний елемент – у тт. 80-85, обриси мотивів цієї теми 3 проступають в подальших фігураціях тт. 88-98.

Появляється ще одна самостійна тематична побудова: у тт. 99-104, на фоні проведення теми 1 в C, показана *псалмодуюча* фігура – та що явно

продовжує патетичне славлення на псалмодуючій же акордовості у кінці I частини.

Реприза теми 1 в основній тональності настроює на виявлення сонатних відносин, оскільки, будучи підготовленим романтизованою фактурою тт. 127-129 (b-Des), проходить у «згорнутому» поданні тема-catabasis – тт. 130-133. Надалі – виявлення теми 1 в C/c (тт. 136-137), в B (тт. 138-140), в As (від т. 142). Подальший розвиток фігуративних сплетінь теми 1 виводить – на синтез тем 3 і 4 на рівні C (тт. 152-159). І, нарешті, завершальне проведення теми 1 в F-dur (від т. 163) демонструє насичення цієї теми фактурними елементами «лісу октав» з теми 2 першої частини циклу. І більше того, у завершуючих тактах 182-190 виходить на перший план сприйняття псалмодуюча фігура теми 4, яка завершувала I частину, підсумовуючою вона стає і у фінальній побудові.

Образ Уславлення став результуючою ідеєю тематичних зіставлень, які, замітимо, у тругій частині циклу не виходять на ліричні мелодичні побудови, зосереджуючись на темах-символах ученого-церковного значення.

У цілому будова II частини Сонати № 22 має такий вигляд:

1т.	1т./2т.	1т.зм.	1т.зм./3т.	1т./4т.	1т.	1т./2т.зм.	3/4тт.зм.	1т.зм.	1т.зм./4т.
F	d...c...	G...	As ...	C...	F	c-F...	c/f-F	F	F
Гол.	Поб.	Гол.	епіз.1	епіз.2	Гол.	поб.	Тт.епіз.	Гол.	Синт.Г./еп.
Експозиція		розвив.розділ (в.о.розр.)			реприза		реприза доп.сон.відн.і циклу		
I		II			III		IV		
Рефр. Епіз.1		Реф.зм.		епіз.2		рефр. Еп.1		еп.2 рефр.зм./синт .	

Як бачимо, Бетховен свідомо, повторюючи знайдений для I частини прийом, продемонстрував «дифузцію» сонатних і рондальних відносин, при тому що тематичні побудови і першої, і другої частин Сонати відмічені

особливого роду *узагальненістю* виразу, який у проромантичному традиційному музикознавчому тлумаченні виступав хіба що «недоліком» мислення, яке успішно «додалося» Віденцями. Вишукана, логічно підігнана архітектоніка обох частин Сонат, їх відверто *пасторальний* склад, за цілим рядом показників співвідносний із Захопленим Славлінням «L'Augore», демонструє позатеатральні, саме салонні показники одухотвореності викладу на символічно-сакральні виражених *узагальнено значущих* тематичних утвореннях.

Підводячи підсумки аналізу Сонати № 22 спеціально відмічаємо такі риси:

- вписаність тематики – Пасторальність – у найзначніші у сприйнятті Бетховена образні конструкції, що становили постійне джерело його натхнення;
- особлива виділеність французьких показників рококо, що підкреслене і жанрово-темповим зазначенням I частини «у ритмі менуета», і відвертим нахилом до узагальнено-виразного принципу тематичного подання, із явною схильністю до «стертих» сонатних відносин і старовинної рондальності;
- виділеність кантового ліризму у I частині і «покриття» останнього одухотворенною символічною моторикою «вторинної кантилени» клавірного звучання засвідчує ще один зразок звернення до ранньосонатної композиції;
- барокова основа відзначеної ранньосонатної схеми у будові твору, що вже в котрий раз засвідчує постійне, не тільки у пізній період, «підживлення» Бетховена за рахунок досвіду довіденського інструменталізму барокової доби.

**Соната № 24**, Fis-dur, op. 78, знаменита своєю тональністю, досить рідкісною у сонатній продукції Віденців, з одної сторони, а з другої, тим, що Сонат присвячена, як і «Appassionata», Т. Брунвік, особі високоартистичній і тій, з якою Бетховена пов'язувало взаєморозуміння у питаннях фортепіанної творчості. Нагадуємо, що f-moll «Appassionata»

складає однойменно-однотерцієвий тональний рівень по відношенню до Fis-dur № 24, демонструючи, за вимірами ладово-тонального мислення бароко, що згодом підхоплять романтики й імпресіоністи, різновид однойменних тональних відносин.

Соната № 24, як і Сонати №№ 19, 20, 22, складається з двох частин, з яких I частина, що йде у більш повільному русі по відношенню до II, явно моделює ранньобароковий сенс сонати як втілення духовного співу арії з наступним варіюванням її ж.

Відкривається Соната темою Вступу, *Adagio cantabile*, що вибудована у послідовності мелодичного руху по висхідній поступневості *anabasis* (тт. 1-4) – паралельними секст- і кварт-секстакордами, тобто у різновиді кантової «стрічковості» верхніх голосів (пор.з англійським гімелем). Ту кантову налаштованість фактури підтримує педальне оформлення басового Fis, в кінцевому підсумку подаючи модель духовного піснеспіву.

Завершальна для всієї Сонати побудова останніх 10 тт. (тт. 174-183 у послідовності тактового рахування II частини циклу) показує спочатку псалмодичну мелодійну фігуру  $cis^2-dis^2$  (тт. 174-175), а потім – дві хвили пасажного сходження від великої октави до  $eis^3$  (т. 177), а потім від звучання малої октави до  $fis^3$ . Тим самим завершальна побудова фінальної частини твору, як і початкова для всього циклу фігура, видає хід *anabasis*, тобто Сходження душі до Висі. І якщо вихідним мотивом для вказаного завершального Сходження виступає псалмодуючий мелодичний зворот  $cis^2-dis^2$  (тт. 174-175), то завершуючим мелодичний підйом перших чотирьох тактів Сонати виступають ті ж висотності у послідовності  $dis^2 - cis^2$  (див. т.4 початку I частини циклу).

Сказане демонструє особливу увагу композитора до певної «обрамленості» музики Сонати Fis-dur op. 78, а також зосередженість автора на образах високодуховних і пов'язаних із кантовою надособистісною лірикою, яка так багато значила у спадщині Майстра від перших його творчих кроків до кінця життя.

Відмічена вище вступна тема I частини стає витокком для наступних тематичних утворень і, перш за все, для вихідної теми, теми 2 у загальному підрахунку тематичних побудов Allegro, *ma non troppo*.

Вказана тема Allegro складає «розспівану» через приховану поліфонію висхідну ж послідовність типу *anabasis*, що заявлена у перших чотирьох тактах композиції. І в тій темі 2 кантові «стрічковості» стають відмітними показниками фактури – але тільки у першому реченні вказаної теми, відверто претендуючої на положення головної партії сонатної побудови Allegro. Вже друге речення, від т. 10, показує зіставлення моторно вирішених пасажних побудов, в яких квартолі шістнадцятими (тт. 10-11), послідовність *anabasis*, змінюється триольним «спуском», т.12.

Невелика, на 6 т. зв'язуюча побудова (виконує в експозиції функцію зв'язуючої – тільки для партії це недостатньо) ще раз підкреслює мотиви *anabasis*, які такою кількісною перевагою закріплюються у значущості вихідного образу усієї композиції.

Моторика з показом прихованої поліфонії складових мелодичної лінії відзначає тему 3, об'єктивно, побічну партію сонатних відносин, *dis-moll*. Пасажне «кружляння» верхнього голосу стає «мереживним» фоном – для кантових паралелізмів нижніх голосів, в яких позначені комбінаторно залежні від висхідних поступневостей тем втсупу і головної партії нисхідні мотиви (тт. 20-21) з наступним псалмодуванням на *dis*<sup>1</sup> (тт. 21-25), потім на *cis*<sup>1</sup> (тт. 25-26). Побічна виступає як новий етап виявлення кантової співучості у інструментальному переломленні.

Проступає і виражена тема 4, заключна партія, *Cis*, сонатної структури, мотивний склад якої показує явне наслідування другого речення головної партії, причому, вже у послідовності «обернення», тобто спочатку триольного, а потім квартольного шістнадцятими руху (див. тт. 29-32, 33-41, пор.з тт. 10-13).

Наступне проведення головної партії – у *fis-moll*, від т. 42, що явно відкриває розробковий розділ форми. Варійованими проведеннями

відзначений показ тої ж головної партії у gis, т. 47, матеріал другого речення в dis (т.47), cis (т. 52), H-Fis (тт. 54-57). Тобто розробковість не виділена композитором, легкі штрихи розвиваючого характеру відносять до контактності із ранньосонатним стилем побудови.

Репризне виявлення тематизму, Fis-dur, від т. 59, показує певні зміни у викладенні тем. Особливо це стосується моторного другого речення головної партії, яке підкреслено спорідненим стало з музикою зв'язуючої побудови, тут поданої (тт. 68-77) з певним патетичним наповненням. Але прихована поліфонія акордових зіставлень в цьому фрагменті не дає театральності контрастного розгортання фактури, складаючи «натяк» на театральність, а не явлення як такої – за законами салонного одухотвореного «бігу від прози життя і драм останнього».

Побічна партія (тт. 80-90), gis-Fis, змінюється заключною, що виставляє пасажні енергійні можливості музики другого речення головної партії.

Схема побудови Allegro, ma non troppo I частини сонатного циклу має такі обриси:

1т.	2т.	3т.	4т.	1т.зм.	2т., 2т.зм.	3 т.	4т.
Fis	Fis	dis	Cis	fis...	Fis E-fis...	gis	Fis
Т.Вст.	Гол.	поб.	Закл.	Гол.	Гол.	поб.	Закл.

---

Експозиція	розв.розд.	реприза
I	II	III

Як видно зі схеми, I частина Сонати відмічена такими рисами:

- всі теми є похідними в тій чи іншій мірі від теми Вступу, що втілює образ Сходження anabasis;
- фактурні змінності, досить деталізовані, три етапи змінностей в реченнях головної партії, такий ж план фактурної комбінаторики у заключній, не

мають драматичного наповнення, ознаки поліфонічного співвіднесення звучущих голосів допускає «натяк на контраст», уникаючи контрасту як такого;

- фортепіанне наповнення фактури *Allegro*, *ma non troppo* не дає сумнівів щодо саме фортепіанних «в голосоведенні невитриманих побудов» вирішена Соната, але при цьому спеціально оркестральні ефекти вуалюються, домінує кантова надособистісна лірика і «вторинна кантилена» клавірної моторики звучання;

- домінуючою виразною якістю музики виступає ідея Захоплення, поклоніння гармонії Спокою, що виступає всеохоплюючою якістю в ряду різновидів змінних рухів і мотивних інтонаційних спрямувань.

II частина *Allegretto vivace* вражає комбінаторним поданням тих образів, що знайшли своє втілення в I частині, але подаваних в несподіваних оберненнях і преображеннях, що роблять честь орнаментально-мелодичному мисленню Л. Бетховена.

Тема 1 *Allegretto*, як і тема Вступу, і головної партії першого *Allegro*, показана у кантовій фактурі – тільки на цей раз з переважанням мотивів *catabasis*, тобто ідеї *Спокути*. Ця тема 1 *Allegretto* наслідує розподіл на речення від теми 2, головної теми першого *Allegro*: друге речення (від т. 12) також демонструє моторику із мелодичними побудовами типу *suspiratio* («зїтхання»), але «почуттєвість» яких відсторонена фактурою прихованої поліфонії.

У сонатних відношеннях побудови *Allegretto* вказана тема 1 виконує функцію головної партії. І якщо перше речення вказаної теми безпосередньо відтворює фактуру кантового співу, то у другому реченні той же фактурний принцип показаний в інструментальному «розцвічуванні».

Той же тип інтонацій, який відмічено щодо другого речення головної партії, відзначає звучання теми 2, побічної партії – тільки як би в «розрідженому» поданні і з підкресленням високорегістрового розташування матеріалу теми. У цілому тема 2 показана у висхідному фактурному

виявленні, тобто в націленості на принцип *anabasis*, що так виділяється у фактурно-мелодичних побудовах Сонати.

Далі маємо репризне проведення обох тем, у *Fis* і *Ais* (від т. 51), а згодом показаний *розвиваючий* пласт викладення, тема 1 проходить в *Dis* (т. 57), а тема 2 в *h* (від т. 75), що у цілому надає вказаному репризному поданню тем 1 і 2 характер «несправжньої» репризи, тобто заміщаючого останню розвиваючого *quasi*-розробкового розділу.

А від т. 89 вибудовується саме репризне проведення обох тем в основній тональності, тільки з відхиленням у *Fis-E-H* для теми 1 (тт. 91-104) і на рівні *Cis-Fis* (від т. 110) в темі 2. В цьому репризному поданні розташований також розвиваючий фрагмент тт. 115-149, в якому, як це у розробково-розвиваючому показі тт. 51-88, представлені в змінностях висування інтонаційно близькі друге речення теми 1 і тема 2 як така.

Наявною є також реприза-кода тт. 150-183, де виділені вихідні звороти теми 1 у вигляді остінатних показів початкового мотиву. І музикою другого речення теми 1 закінчується вся Соната – плюс відмічене вище цитування опірних показників вступної теми I частини твору.

В результаті маємо ознаки «переплетіння» композиційних принципів рондальності й сонатності, а також їх «ігрових» ускладнень, що укладається у таку схему будови *Allegretto*:

1т.	2т.	1-2 тт. зм.	1т.	2 т.	1-2 тт. зм.	Ел.1т.Ічаст.	1т.зм.
<i>Fis</i>	<i>Cis</i>	<i>Ais-Dis-h...</i>	<i>Fis-E</i>	<i>Cis-Fis</i>	<i>Fis...</i>	<i>Fis</i>	
Гол. Поб.	Гол.-поб.		Гол.	Поб.	Гол.-поб.	Гол.	
Експозиція-розробка			Реприза-розробка			Реприза-кода	
I			II			(III)	
Реф.	епіз.	Реф./епіз.	Реф.	епіз.	Реф./епіз.	Реф.зм.синтез.	
I	II	III	IV	VI	VII	VIII	

Наведений розподіл за темами й тонально-ладовими їх поданнями засвідчує і відмічену від початку сонатну конструкцію, і, як це вже показує схематичне зображення послідовностей, рондальні риси будови. Останнє, ясно, виступає у вигляді «старовинного» рондо, тобто рондо, що принципово містить контрастні зіставлення, демонструючи взаємопроникнення музики рефрена і так званих епізодів, тобто це є протилежним явищем по відношенню до того, що прийнято виділяти як «рондо віденських класиків».

Риси старовинного рондо, як того що склалося на сакральній основі і танцювальність якого не заваджувала виявленню тої сакральності, склали органічну рису французького салонного, також італійського інструменталізму, і Л. Бетховен, судячи з усього, свідомо висував на перший план сприйняття ці музичні «галліцизми».

Сонатні виявлення також в даному разі показані у «стертому», тобто старовинно-сонатному поданні, показуючи, як і в варіанті старовинно-рондального вибудовування, тло вокально-строфічних структур, з їх узагальнено-ліричним тонуванням.

Результуючими ознаками музики *Allegretto* виступають:

- спирає на кантовий фактурно-мелодичний принцип подання тем, даний безпосередньо в модульованні характерного триголосного розкладу чи у «колорованому» варіанті інструментальних фігурацій, насиченість яких прихованою поліфонією вказує на духовно-кантові витoki того типу фактури;
- фінальне *Allegretto* демонструє більшу концентрацію інструментального звучання, ніж це маємо в I частині композиції, тобто працює настановою на першосонатні двохчастинні конструкції, що є відтворенням аріозного, духовно-узагальнюючого співу – і наступного більш свobodного інструментального втілення; і останнє зроблене без контрасту розмірів, хоч останнє відіграло немало роль у ранньобарокових сонатах;
- завершальна реприза-кода *Allegretto* містить елементи тематизму початку

Сонати, що в аналізі неодноразово підкреслювалося, яке відображує надбання театралізованого мислення Віденської школи, в чому можна помітити і посередництво поемного «обрамлення» музично-поетичного викладення.

На рівні узагальнень відомостей щодо всіх розглянутих двочастинних Сонат №№ 19-24 відзначаємо спеціально певні спільні чинники, а в них особливо виділяємо установку в тематизмі на переважання *ритмічної моделі сполучення пунктирних і триольних мотивів*.

Остання заявляється в чотиричастинній Сонаті № 18 Es-dur і котра цим протистоїть налаштованості до величального кантоново-шансонного ритмічного малюнку, показаного в побічній партії *L'Aurore* і «тримає» виразні якості Сонат № 17, 30, 31 та ін. Зазначена ритмомодель з'єднання пунктиру і триолі має чітку маскулінну виразну опору (пунктир - чоловічий ритмічний знак) і звернена до найрадикальніших ритмосхем тематичних побудов XIX століття - від Ф. Шопена до О. Скрябіна.

І ще одна ознака смислово-структурної спільності «малих» Сонат і полотен *L'Aurore* та *Appassionata*, що засвідчує принципову *вписаність*, хронологічну і фактичну, даних «легких» творів у творчу путь вибудови «симфоній для фортепіано» рівня «L'Aurore» і «Appassionata».

Спільною ознакою, як показав порівняльний аналіз Сонат №№ 19-20, 22, 24, є особлива значимість для будови тем *секстовості*, апогеєм якої виступає II частина Allegretto Сонати № 22, але яка «розлита» в мотивному складі тем всіх зазначених шести Сонат №№ 19-24. Причому, для *L'Aurore* і *Appassionata* відмічений секстовий хід виділений в повільних частинах *Introdizione* № 21 і *Andante con moto* № 23 (за вертикаллю), а також в побічній партії I частини *Appassionata*.

Однак сакральна символіка цього інтервального показчика, освячена образом Ходи на Голгофу № 1 з *Пасіона від Матфея* Й.С. Баха, для Л. Бетховена була самозначуща - і аж ніяк не тільки в «слізному»

бахівському варіанті (частково це в *Andante con moto* № 23), але також і в кантовому зворушливо-позитивному прочитанні, який настільки впевнено виставлений у II частині *Allegretto* Сонати № 22.

По відношенню до Сонат №№ 19 і 20 є версія, що Л. Бетховен не хотів їх публікувати, склавши їх в суто «педагогічних цілях» [92; 93]. Але їх певна технічна нескладність не відвела від виконання їх Святославом Ріхтером, зробленому в граничній зосередженості на містично-серйозному світінні їх образів в частинах з повільним рухом і одухотворенною політністю у швидких.

Зазначена вище секстова інтонація в мелодійному звороті згадується в явному зв'язку із символікою Досконалої як інтервальної межі Досконалої теми старовинних церковних ладів – і явно проєкується на секстові упори у вертикалі (див. такти 12-14 та ін.). Мінорний лад *g-moll* явно підхоплює пасторальний принцип виразності цієї тональності у Й.С. Баха, що знаходимо в смисловому продовженні в Сонаті № 20.

Нагадуємо, що виклад тем та їх тональне подання у Сонаті № 20 вказують на втілення ознак мініатюрно даної неконфліктної тематичності в сонатній формі - з експозицією в тактах 1-33, розробкою (такти 34-64) і репризою (такти 64-110). І настільки ж «стисло» і рельєфно-неконфліктно цього типу форма показана в I частині *Allegro ma non troppo* Сонати № 20, - намічаючи як би настільки ж неконфліктне співвідношення тем в I частині Сонати № 21.

Рондо в триольному русі II частини (в *G -dur!*) Сонати № 19 отримує деяку проєкцію в триольні ж ритмічні пласти і частини Сонати № 20 - і в знамените фінальне Рондо *L'Aurore*. Виділений своєю автономізованістю у виконавському поданні Менует з II частини № 20 являє на основі вкладеного в нього мотиву-символу Кільця ідею Бога [22, с. 25], а також значимість малосекундової інтонації *fis-g* і терцієвого ходу *h-g*. І ці ж «мінімальні» мелодійні мотиви складають опірні «точки» фразової побудови вихідної теми Сонати № 21.

Так позначається, судячи з усього, лаконічно представлена пасторальність Сонат №№ 19 і 20 в якості аналога картинно-ліричному втіленню Гармонії природи в Сонаті № 21.

Однак в «лісі октав» Сонати № 22 (який, до речі, займає лише 40 тактів із загального обсягу частини в 154 т.) явно уловлюються ознаки природної Грандіозності, які якщо і лякають ніжну людську душу, то анітрохи не спрямовані проти її істоти і, головне, освячені присутністю Вищого в цьому «нагромадженні». Як вже відзначалося, октави представлені в канонічній імітації (гра їх стаккато становить явно редакторське втручання в нотний текст), тобто зі знаком церковної риторики, що відзначає Високе в звучанні.

Зауважимо, імітаційні фігури пронизують яскраво мелодично окреслену першу тему (рефрен в жанровості I частини, написаної *In Tempo d'un Menuetto*). I октавна тема виявляється першим і другим епізодами рондо, аж ніяк неконфліктно показаних після скромної об'єктивованої лірики головної партії: це різні іпостасі природного позитиву – олюдненого надсуб'єктивною душевністю і даного в жорсткій стрункості високого надлюдського прояву.

Надіндивідуально-лірично цей образ досконалого Порядку світу представлений у II частині Сонати, де початкова тема (тема-рефрен рондальної структури) вибудована на мелодично даній прихованій поліфонії секстових ходів («ліс секст»?), які, як зазначено вище, органічно вписуються в образ досконалості, представленої, правда, зовсім не в іпостасі душевно-суб'єктивованого вираження, що стали асоціювати з ліризмом в цілому в епоху романтиків.

Виділяється висока присутність церковних символів у вигляді ліній *anabasis - catabasis* в темах, особливо це проведення останнього у вигляді *passus duriscuelus* хроматичного ряду, звертає на себе увагу і псалмодійна мелодична фігура. І це все - надіндивідуально, оскільки відокремлено від мовних мелодійних аналогій, однак дане виключно в символіці Досконалості і Належного надособистісного сенсу.

Загальна композиційна схема в розглянутих Сонатах - знову рондальність, причому, в наближенні до старовинного рондо, що виріс з ритуально-обрядового дійства, в якому варіювання рефрену в епізодах створювало явну генетичну зумовленість цієї структури варіаційністю, що виростала з літургійної-обрядової монологічності. А в цілому рондо, за слухним спостереженням В. Шуранова, вказує на сакральну символіку Кільця, тобто вказівка на Божествену присутність у вираженні [68, с. 102]. Так, співвідношення жанрового узагальнення подачі людського суб'єкта в I частині змінюється у II надлюдською цінністю Закону-Повинності, що не протистоїть першому, але компенсує грандіозними проявами ламку слабкості людського прагнення до Висі.

Як знаємо, Соната № 24 займає в спадщині Л. Бетховена особливе місце: її високо цінував сам композитор (вище зазначалося, що її присвятив, як і № 23, Т. Брунвік) [95], хоча спочатку популярність цієї композиції категорично поступалася незадовго до цього написаній «Appassionata». Вищезгаданий В. Ленц називав даний твір «нікчемним», «негідним композитора», хоча є свідчення О. Яна щодо визнання К. Черні того, що твір не поступається, а то й перевищує, на думку Л. Бетховена, значимість «Місячної» [95].

Ніжність музики цієї Сонати відзначали неодноразово різні автори - і дійсно, досить незвична для початку XIX століття тональність Fis-dur своєю дієзною ключовою природою ставить виконавця, навіть граючого на «рояльному» інструменті, в *позицію гри «на другій клавіатурі»*, з піднятою рукою, що виключає силові натиски «всієї руки» на клавіші.

Як вже відзначалося, вихідна тема - мелодично виконана за контуром *anabasis* (як образ Піднесення душі), тоді як фактурне ціле нагадує практику староцерковного співу на ісоні з паралелізмами секстахордов (такти 1-4). Мелодія головної партії (I частина у цілому написана в сонатній формі) містить приховану поліфонію разнорегістрових ліній, співвіднесених секстовим оспівуванням (cis<sup>2</sup>-eis<sup>1</sup>) квінти cis<sup>2</sup>- fis<sup>1</sup> (символу Космосу,

простору і краси). В цьому плані головна партія становить розвиток теми вступу.

В Сонаті № 24, як показав аналіз, реприза приймає на себе розроблювальні функції, то коди - репризи як такої, тільки в надзвичайно стислому прояві. В результаті сонатная структура (з вираженою ліричною темою головної і об'єктивованою ліричною псалмодією в побічній) «обростає» варійованою строфічністю і рондальністю, що склали генетичний пласт сонатної форми, що оголюються в разі прояву останньої в стриманому русі *Allegro non troppo*. М'яко спочатку, а потім захоплено подавана гімнічність поступово розгортається за законами екстатичності, просуваючись із середнього в верхній регістр, тим самим фактурно-висотно реалізуючи в будові *Allegro non troppo* в цілому ідею *anabasis*, подану спочатку в темі вступу.

Аналіз демонструє зосередженість композитора на показі образів високої символіки і творчо-вільному перетворенні структурних закономірностей сонатної форми - і в цьому плані цілком «гідної» автора *Appassionata*. А те, що ця Соната позбавлена театралізованих-симфонізованих контрастів знаменитих «симфоній для фортепіано», то це не є недоліком концепції твору - не дарма згодом К. Дебюссі підкреслював своє неприйняття Сонат Бетховена через те, що вони йому здавалися «перекладанням з оркестру» [64, с. 142].

Фінал Сонати № 24 відтворює контури будови I частини, але з посиленням моторно-пасажної фактури, що створює асоціації зі скерцо (на 2/4!), але аж ніяк не драматичного, швидше патетично-славильного, у відтворення як би патетики акламацій староцерковної традиції - і в передбачення поза-драматичної скерцозності Ф. Шуберта і О. Скрябіна. Оригінальність творчого результату в даній Сонаті Бетховена очевидна, також як і піднесеність мислительно-тематичного наповнення композиції - в дусі салонної культури рококо і формованого у 1800-і роки бідермаєра, що натхненно відтворював у малих формах заповіді бароко і класицизму.

У підсумку аналізу «малих» Сонат №№ 19, 20, 22 і 24 констатуємо:

- 1) органічний зв'язок з крупними формами симфонізованих композицій *L'Aurore* і «*Appassionata*»;
- 2) наповненість тематизму зазначених опусів високими церковними символами, у відповідності з підйомом інтересу до духовної сфери у Бетховена з 1804 р .;
- 3) об'єктивну спрямованість на зв'язок з бароко в опорі на «малу» форму двочастинного циклу, що співвідносно з естетикою рококо і передбачало відкриття бідермаєра і романтичного просимволістського мистецтва;
- 4) особливого роду фактурно-тематична вишуканість вибудов цілого і частин Сонат, в яких деталізованість зіставлень мотивних утворень, фактурні змінності в плинні загального ліричного тону викладення засвідчують високий, істинно бетховенський, рівень подання сонатної типології.

**Соната № 25, G-dur, Presto alla tedesca, op. 79** Л. Бетховена не має формального зіткнення з вищерозгляненими двочастинними творами №№ 19-20, 22 і 24: вона складається з трьох частин, досить розгорнута у викладенні. Але її виразність і певні демонстративні салонно-камерні позначки споріднюють з вищеназваними двочастинними, а також ріднить з ними і категоричне відкинення значення цієї Сонати поряд з грандіозними «фортепіанними симфонізаціями» №№ 21, 23, а згодом 28-32.

Вказана Соната № 25 має наочний «дотик» до рококо та бідермайєра, оскільки вказана самим композитором як Сонатіна, тобто автор відверто наголошував на камерності цього твору, більше того, виникає гіпотеза щодо видання цього раннього за часом написання твору на етапі центрального періоду творчості. Проте коментар редактора видання завертає тлумачення на написання Сонати саме у 1800-х роках, оскільки «деякі стильові ознаки... характерні для пізнього Бетховена» [12, с. 234].

Нагадуємо, що сам тональний рівень G-dur відповідає пасторальним розумінням смислу виразності, як це склалося в творчості Й.С. Баха,

співвідношення із тональними ознаками №№ 19 і 20 надає певної наслідуваності рококо-барокової установки двочастинних композицій центрального періоду.

Три частини Сонати в темпово-композиційному та частково фактурному рішенні наближені до Сонат В. Моцарта, хоча авторська ремарка до I частини *Presto alla tedesca* - *Presto* у німецькому характері – непоказова для автора «*Così fan tutte*» у жанрі клавірної творчості [2, с.234]. Вказується на аналогії до «старовинного німецького вальсу» і попереджається, що виконавцю не варто буквально дотримуватися зазначеного темпу, незважаючи на вальсові показники звучання.

Відповідно, піаністам доречно прислухатися до етнологічно неточної авторської рекомендації, хоча саме в цьому поєднанні «надшвидкого» темпу та вальсовості криється специфіка подання композитором «німецького характеру»: то був час патріотичних настроїв Бетховена, і подання вальсовості в маестозі захоплення виявлення національної ідеї органічним є для автора композиції у 1800-ті роки.

В цілому I частина Сонати представляє сонатне *allegro* адрамаатичного типу, близьке до пісенно-танцювальної строфічної генези цієї форми. І якщо функція головної партії задана ошатністю першої теми (тт. 1-12), то роль зв'язуючої – побудова тт. 12-23, побічної – тт. 24-45, заключної тт. 46-51. Одночасно маємо виражені ознаки рондальності в будові, оскільки проведення першої теми в основній і побічній тональностях і завершальний показ в репрізі-кодї у кінці *Presto* надає їй ознак рефрену вказаного типу структури.

Причому, це рондальність старовинного французького зразка, оскільки друга тема (тт. 24-45), «в.о.» побічної партії, розвиває пасажні «розчерки» головної та зв'язуючої партій, а розділ розробки (тт. 54-124) замінений епізодом з «перекиданнями» мелодії в лівій руці з регістру в регістр, знову-таки, того, що представляє варіант початкового мотиву головної партії (терцієвий зворот).

Рондальність підкреслена композитором повторенням центрального quasi-розробного розділу та репризи форми (що вкрай рідко має місце в Сонатах Бетховена) з виходом на коду (тт. 183-208), в якій тема головної партії набуває ознак регістрових «перекидів», що мали місце в епізоді, який замінив розробку. Цей епізод цікавий своєю тональною динамікою, показовою для пізніх Сонат композитора: проведення теми з форшлагами і «моцартовими співами» (тт. 191-192, 195-196), що безпосередньо вводить в стильове цитування моцартівського рококо.

Загалом будова I частини має такий вигляд, повтори розділів, зазначені у нотному тексті, в даному разі не виділені, оскільки їх повторення сприяє підтримці експозиційного тематичного подання, яке досить підкреслено проступає і в контурах архітекτονіки у цілому:

1т.	2т.	3т.	4т.	1т.	5т.	2т.	5т.	1т.	2т.	3т.	4т.	1т.зм.
G	D	A-D	D	E	E-C	C	c-Es-B-G	G	G-D	D-G	G	G
Гол.	Зв.	Поб.	Зак.	Гол.	т.епіз.	Зв.	Т.епіз.	Гол.	зв.	Поб.	Зак.	Гол.

Експозиція	Розробка	Реприза	кода
I	II	III	
Рефр.	Епіз.1	Рефр.	Епіз.2
I	II	III	IV
		Рефр.	Епіз.3
		V	VI
			Реф.
			VII

В результаті виникають такі узагальнення щодо музики I частини Сонати № 25:

- «віденська німецькість» музики *Presto alla tedesca* має відверто славільний тонус подання, уся мелодія 1 теми підпорядкована контуру Кільця (див.початковий рівень  $g^1$  т.1 і завершальну точку  $g^1$  у т. 8), тобто

Богопоминальній ідеї, фігуративні мелодичні «візерунки» побічної доповнюють святковість викладення музики Сонати;

- введення епізоду з «перекиданням» лівої руки, в свій час апробоване успіхом Патетичної сонати, засвідчує спеціально фортепіанну настанову фактури Сонати № 25, але тлумачену не у оркестрально-симфонічній гіпертрофованості, але у межах загальної *клавірної піаністики*, сформованої Віднем і особисто Бетховеном-піаністом;

- відмітимо «прихований пунктир» в ритмічній організації виразності вихідної теми, яка задає моторний стимул усім іншим темам Сонати, а також суттєвість псалмодуючої акордики в прийомах побічної партії, значимість якої підкреслена контрастно-поліфонічним «накладенням» означеної фігури акордово-мелодичних послідовностей на мелодичну фігурацію, показану спочатку пасажами лівої руки (тт. 24-33), а згодом «мереживом» високо регістрових «розспівувань» у правій (тт. 33-46).

II частина, *Andante*, *g-moll*, порівнюється часто з «піснею без слів» романтиків, вказуючи, в тому числі, на тричастинну репризну будову цілого. Але звертаємо увагу на фактуру кантового співу вихідної теми *Andante* – аналог цьому тема Радості з Дев'ятої симфонії Бетховена, на яку Б. Асаф'єв вказував як на повноту втілення кантової специфіки лірики [6, с.286], на яку спирався і Л. Керубіні, композитор Конвенту Французької революції. А ним автор «Фіделіо» щиро захоплювався у 1790-х і написав у жанрі «порятунку» свою єдину вищеназвану оперу.

Кантовість є і в Ф. Мендельсона, але все ж таки романтизм передбачав індивідуалізацію-психологізацію кантовості, чого у Бетховена не виражено: центральний розділ є варіацією на початкову тему, представлену вже з ознаками аріозності. І це протобідермаєрівські риси висловлювання, органічні для Бетховена, який у період 1800-х поступово схилявся до релігійних основ мислення.

Будова II частини *Andante*, *g-moll*, має такий вигляд:

1т.	т.2	1т./ел.2т.
g	Es	g
<hr/>		
I	II	III
Гол.	поб.	Гол./поб.ел.
<hr/>		
Експозиція		репр.скор.
I		II

Як виходить з приведеної схеми, будова *Andante* дозволяє констатувати певні ознаки виразності II частини Сонати:

- безумовність значущості аналогій «пісні без слів», причому, в даному конкретному випадку то «кант без слів», і лірично-духовна підоснова підкріплена «кільцевим» орієнтуванням, тобто Богопоминальність вихідної теми (початок базової фрази на  $g^1$ , т. 1, і закінчення на цій же висотності), і це ж стосується теми 2 з тими ж висотними устоями, тільки в Es;
- опірність репризної тричастинної структури, тільки фактурне наповнення акомпануючими фігураціями теми 2 відтворюється в репризі (тт. 30-32), але без цитування мелодичної лінії, надаючи допоміжних сонатних відносин структурі з темами компенсативного смислу;
- вказана часткова співвіднесеність сонатності II частини із сонатністю ж, також з гіпертрофованою експозиційністю у викладенні I частини, що споріднює перші дві частини Сонати № 25.

Фінал *Vivace* демонструє форму рондо-варіацій, тобто знову виходить на перший план сприйняття рондальності старовинного типу, вироблена салонним духовним мистецтвом французького рококо. І на той зв'язок з естетикою рококо вказують мелодійні контури всіх частин Сонати, в тому числі фіналу: контур Хреста в поєднанні останнього в II і III частинах з ознаками мотиву Круга, тобто Богопоминання. Духовна музика рококо, як і

бідермейєр, виключала втілення драматизму, зосереджуючись на «райській» виразній радості.

Таким чином, не «затишок» між масштабними драматичними полотнами типу Сонат №№ 17, 23, 32 та подібними до них, але розробка самостійних шляхів продовження в ХІХ столітті досягнень культури рококо надихала автора-симфоніста. І це підтверджує біографія К. Черні, вихованця Бетховена-піаніста, який зосередився на пролонгації бетховенських досягнень «неорококо» у вираз «легкого» піанізму, зосередженого на красі та духовному сенсі риторики, закладеної в його знамениті Етюд.

Перша тема фіналу Сонати № 25 відзначена знаменитою «ігровою» ритмічною фігурою, що йде від ритмічних втілень церковної дзвонності (восьма плюс дві шістнадцятих), у басових паралелізмах звучить лінія *catabasis*, яка неодноразово покликана відтінити звучання святкового піднесення фінальної п'єси нагадуванням про невідривність від духовної радості Спокути.

Сама тема 1 має мініатюрну двочастинну форму, складові якої фактурно досить відрізняються одне від одного: варіант кантових паралелізмів в тт. 1-8 змінюється на унісоні тт. 9-12, вертаючи кантовість в тт. 13-16.

Розвиваючий фрагмент тт. 18-35 використовує 1 тему, але з фактурою *conciato*, а згодом вертається тема 1 в основній тональності G (т. 36), але з новим фактурним доданком: контрапунктуюча до верхнього голосу мелодичної лінії басова послідовність подана у вигляді арпеджованих триолей, в яких також лінія *catabasis* виражена.

Новим тематичним надбанням виступає матеріал епізоду тт. 52-67, в якому послідовності *anabasis* використані в святковій простоті виявлення «розбігу» і наступного «розцвічування» сходження. І все це в C-dur, з чергуванням унісонних і «туттієвих» фактурних утворень. Підсумок підводить несправжня реприза теми 1 – в C (т. 68).

Надалі – повна реприза теми 1 в G, причому, з показом варійованого вигляду останньої (тт. 81-88 і 93-95). Завершальна побудова – звучання

першої теми, в якій чергуються послідовності експозиційного і вищевідміченого варійованого типів (тт. 105-110, 111-113, 114-118).

В результаті маємо таку схему будови мініатюрного фіналу Сонати № 25:

1 т.	1т.зм.	1т.вар.	2т.	1т.	1т.	1т.вар. <sup>1</sup>	Іт. /Іт. вар. <sup>1</sup>
G	e	G	C	C	G	G	G
-----							
Рефр.	Епіз.1	Рефр.	Епіз.2	Реф.	Рефр. /рефр.зм.		
I	II	III	IV	V			

Як бачимо, фінал в подає структуру рондо, реалізуючи архітектонічно той початок сакральності, який присутній буквально в кожній темі фінальної і попередніх частин твору. Рондо показане класично-п'ятичастинно, але у відстороненні від контрастних зіставлень, в цьому плані ближче до старовинного – французького – рондо з його сакральними ритуальними джерелами.

Висновки щодо будови «малого» фіналу – «малої» ж Сонати № 25 такі:

- фінал концентрує святковість звучання тем із сакральними відзнаками в мотивних і фактурних утвореннях;
- фортепіанна «невитримана» фактура принципово «стиснена» динамічно-фактурною співвіднесеністю подання тем заради введення салонної одухотвореної стриманості в представленні образно-тематичної єдності завершальної частини циклу;
- підкреслено жвавий темп подання музики III частини композиції невідривний також від кантових показників вираження попередніх і взагалі в цьому жанровому ключі написаних тем – нагадуємо, що справедливо відзначена «ігрова» церковно-дзвонна фігура теми-рефрену (восьма плюс дві шістнадцятих) є похідною від «кантово-шансонної славильної ритмоформули (половинна плюс дві чверті).

У цілому Соната № 25 виділяється серед ряду «малих» Сонат центрального періоду такими ознаками:

- як і всі двочастинні Сонати №№ 19-20, 22, 24, дана композиція заявляє свідомо стримано-салонно представлювані закономірності ранньокласичної-ранньобарокової сонати, її тричастинність, показова для італо-віденського трактування циклу, не виставляє динамічно-жанрових антитез, всі теми тяжіють до зв'язку із кантово-ліричною співочістю, хай подавану в інструменталізованому колоруванні, у тому числі у відміченій «дзвонності» фіналу;
- салонно-славильний тонус подання образів Сонати, у тому числі це і м'яка меланхолійність II частини з підкресленими *кантово*-співочими фактурними індексами, вводить дану Сонату у коло «малих» творів Бетховена, що об'єктивно втілювали наближеність до бідермаєрівського протосимволізму, в якому і мала форма, як у старохристиянському, на той період високо оціненому, вжитку щиро цінувалася поряд з масштабними художніми втіленнями;
- дана Соната, позначена самим композитором як Сонатина, за спостереженням редакторів не має ознак саме раннього твору, вона явно моделює загально-віденські риси мислення, перш за все, фортепіанний, прооркестральний принцип викладення фактури, але при цьому, спираючись на кантову узагальненість ліричного звучання, минає театральну альтернативність «симфоній для фортепіано», які покликані були до недавнього часу вичерпувати уявлення про бетховенський авторський стиль, який насправді мав певну двоспрямованість, відповідну до практично-виконавської майстерності великого композитора.

Підводячи підсумки аналізу усіх п'яти Сонат, №№ 19, 20, 22, 24, 25, які мали тенденцію в традиційно-музикознавчому підході ігноруватися за представництво в них бетховенського авторського надбання, підкреслюємо:

- 1) дотичність всіх без винятку «малих» Сонат до фортепіанно-театралізованої позиції подання фактури, тобто до унікальної, винайденої Віденцями фотеп'яністики, яка, тим не менш, отримала термінологічне зазначення як «піанізм» взагалі і виділяла *промоцартівську* лінію фортепіанних подань у тому числі самого Бетховена-виконавця;
- 2) наявність в композиторській діяльності творця «Appassionata» чітко намічених двоспрямованих ліній трактування сонатної спадщини – «симфоній для фортепіано», які заявлялися як виключно бетховенське фортепіанне надбання, і клавірно орієнтованих Сонат Майстра, зроблених в реаліях «легкого» піанізму віденського стилю першої половини XIX сторіччя і зконцентровано поданих в «легких» або «малих» Сонатах №№ 19, 20, 22, 24, 25;
- 3) неперерваний інтерес видатних піаністів-виконавців до відмічених вище «легких» - «малих» Сонат, в яких геній Бетховена вказав на суттєвість не тільки так званих «протороманичних» ліній, які абсолютизували оркестрову масштабність фортепіанної оркестральності, але також «протобідемаєрівських-протосимволістських» ліній фортепіанного мислення, які підтримували і просували моцартіанське уподібнення фортепіано клавесинній виразності, як то здійснював сам композитор у своїй виконавській творчій практиці;
- 4) виконавське моцартіанство Л. Бетховена дало суттєву складову композиторському методу, живлячи, через метод «двох принципів», двоїчність стильових ліній творчості і жанрових нахилів в Сонатах, що представляли, поряд з «симфоніями для фортепіано» фортепіанно-клавірні подання з підкресленою солідарністю із ранньобароковими лаконічно викладеними «легкими» і двочастинними Сонатами усіх трьох періодів творчого шляху Майстра.

### **2.3. Аналіз двочастинних Сонат №№ 27 і 32 Л. Бетховена в представленні єдності симфонізованої і «клавіризованої» піаністики, закладеної композиторським і виконавським генієм творця**

Загадковість історії останніх Сонат Л. Бетховена розпочинається з розташування їх у часовому вимірі створення до 1822 році включно, в паралель до останньої Дев'ятої симфонії композитора, хоча Бог дав ще не один рік буття автору тих величних здобутків. І волею автора, що їх порорив, ці два жанрових надбання, Соната № 32 і Симфонія № 9, залишилися на віки підсумковими композиціями, які «перекрили» для їх створювача подальший рух у типологічно ним складених вимірах фортепіанної сонати і симфонії.

Відмітимо ту знаменну рису Дев'ятої Бетховена, що вона вся проникнута і вся спрямована на подання у самозначущому фіналі композиції – кантового співу, який накопичувався на всіх ланках вираження бетховенського творчого потенціалу, але у якості самостійної лінії мислення композитора і піаніста не розглядався.

Виняток – Б. Асаф'єв, на якого неодноразово вище були зроблені посилання, але знаменитий музикознавець, пишучи про кантовість Дев'ятої симфонії, вказував на узагальнюючий відносно попередніх надбань її зміст, але спеціально не прослідковував виявлення тої кантовості, тим більш спеціально у фортепіанних Сонатах.

На тлі останніх Сонат Бетховена, починаючи від № 26, маємо розгортання монументального типу сонатної форми, яка по-бароковому минає драматизм у №№ 28, 30 і навіть «великій» (за масштабами – «понадвеликій») № 29, що демонстрували особливого роду переломлення «фортепіанної оркестральності» в епічно-ліричних поданнях.

І серед тих Сонат-«велетнів» розміщені дві двочастинні композиції, які демонструють бетховенську «не-відмову» від структур, що відтворюють ранньосонатний лаконічний цикл і одночасно демонструють повноту

пробарокового-передромантичного світовідчуття, що надихає гіпотезу про свідоме авторське поєднання йозефінівського рококо і напрацювань «симфонізованих» Сонат.

Аналіз Сонати № 27 широко представлений в літературі, також це здобуток роботи Юй Ле, присвяченій спеціально специфіці *останніх* Сонат Л. Бетховена та інших знаменитих митців. Аналітичне прослідковування складу і смислу цієї Сонати № 27 виводить на усталений погляд як «передромантичного» твору, ще й у передбаченні «Незакінченої симфонії» Ф. Шуберта. Узагальнюючи ці проромантичні музикознавчі «прив'язки», дослідник слушно писав:

«При всій привабливості очевидного для нас з історичної дистанції уподібнення розглянутої Сонати Незакінченій симфонії Шуберта (а до ідеї такого трактування циклу Бетховен повернувся в Тридцять другій сонаті, що ставить крапку в ряду творчих відкриттів композитора), - все ж не забуваємо про особливого роду смислово 'барокову тяжкість' цієї другої фінальної частини твору. Поєднання в ній рондальності, варіаційності та сонатності показників структури створюють воістину багатоскладне ціле в порівнянні з повільною сонатною у другій частині названої Симфонії Шуберта. Це останнє - ближче до ранньокласичної італійської сонати Саммартіні-Мартіні, 'помноженої' на міць і темброву гнучкість оркестрового викладу» [103, с. 44].

І надалі автор дослідження пропонує висновок щодо смислу цієї «пізньої» Сонати у її органічному зв'язку із старовинним сонатним надбанням:

«У фактурі Сонати № 27 є два моменти наближення до характерної поліфонічної фактури частин 'церковної' старовинної сонати. Це особливого роду акордова строгість типу поліфонізованої акордики на початку Сонати ..., а також 'приспів' в основній темі другої частини (тт. 9-12), в якому мелодійний хід на характерний інтервал, секвенційно проведений в темі, явно відтворює характерну ознаку мелодики тем фуг Й.С. Баха» [103, с. 44].

Вказане спостереження тим більш доречно, що вихідна тема 1, e-moll, явно проникнена кантовим ліризмом подання і підлягає розгорнутому контуру Кільця, тобто Богопоминальному символу, що показаний збігом початкових і завершальних висотностей, а це  $g^1-(fis^1)-e^1$  у т.1 і  $g^1-e^1$  у т. 15.

І частина Сонати № 27, e-moll, *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*, за ремаркою композитора, розгорнута до діалогізації викладення. Розгорнутість і щільність вертикальних нашарувань міняється у викладенні теми 1 кожні два такти, а в цілому акордові побудови у першому реченні тт. 1-8 змінюються ансамблево «розрідженими» звучаннями у другому у тт. 9-15, - але це все ніяк не торкається драматизації, складаючи той варіант втілення «двох принципів», про які говорив сам Бетховен, посилаючись на Сонату № 10.

Сонатна експозиція містить ряд тем, які розрізняються фактурно-жанровими орієнтирами, але не складають опозицій, доповнюючи одна одну ракурсами звертання до кантовості, представленої у вихідній темі. Так, тема 2, зв'язуюча, тт. 25-44, відзначена зіставленням унісона і пасажного «пробігу», що подає у просторовому розширенні регістрові зіставлення теми 1.

Компесативна діалогічність відзначає і першу побічну, тему 3, тт. 45-54, в якій вперше з'являється репетитивно-псалмодуючий котрапункт до акордових подань у верхньому регістрі. «Сліди діалогізації» помітні і в другій побічній тт. 55-66 (у вигляді широкоінтервального подання мелодичної лінії у верхньому регістрі та інтервально «стисненому» в середньому).

Регістрові зіставлення показові і для теми 5, заключної партії (тт. 77-81), h-moll, причому, в останній відновлюється чергування мелодичних і акордових побудов, що мало місце у темі 1. Як бачимо, ні одна з тем експозиції не минає мелодично-співочі моделі – і це все надособистісна кантова співучість, насичена, як це показано, церковною символікою у контурах мелодичних і фактурних подань.

Новий етап – розвиваючий, формально розробковий розділ, хоч автор не відділяє його знаком повторення експозиції. І починається вказаний розділ в основному e-moll, правда згодом здійснюється модуляція в a-moll (тт. 88-90), нарешті, в Es-dur – es-moll (тт. 92-95) і т.д. У фактурному налаштуванні теми 1 появилися репетиції-пульсації, які відзначили контрапункт до основної теми у побічній (пор.тт. 45-50 і 85-92 і т.д.).

Результуючим ходом того розвиваючого показу початкової теми, тобто головної партії сонатної структури, виступає на дві октави розгорнута послідовність catabasis у «жорсткому» хроматизованому поданні (тт. 100-107) – тема Спокути «вбирає» змістовне різноманіття розвиваючого, «в.о.розробки» розділу. Правда, у вигляді контрапункту-протируху до неї приєднується у тт. 104-107 у басі лінія anabasis, що отримує надалі широкий розвиток у тт. 124-132.

Завершення лінії catabasis-Спокути в т. 107 змінюється новим мелодичним підйомом, що свобідно подає звороти другого речення теми 1 (пор. тт. 9-16 і 108-113), а згодом, від т. 114 розвиток тої мелодичної побудови «накладається» на пасажне «ширяння» музики у верхньому регістрі, аж поки не вимальовується вищевідзначена послідовність anabasis у тт. 124-132. І таке проторове вирівнювання символіки catabasis і anabasis надає відповідності до *кільцевих* контурів, що відмічали вихідну тематичну побудову і неодноразово показувалися у інших темах твору.

Результуючою структурою виступає канонічне проведення у «небесному» високому регістрі поступневої послідовності (тт. 133-143), що готує вступ репризного представлення теми 1 (т. 144). У цілому реприза вміщає показ усіх тем експозиції з відповідними тональними змінами на користь основної тональності (і найближчої до неї a-moll), збережена їх послідовність.

Але виділяється реприза-кода на матеріалі теми 1, тобто головної партії у сонатних відносинах. В результаті терцієвий зворот (мала терція – модель мовленнєвого не-патетичного «скромного» висловлення, що зумовило панівне положення мінорних ладових структур у церковному гімноспіві) g-

fis-e втілив головну ідею Сонати як втілення надособистісної спокутної ніжності вираження.

У цілому побудова I частини Сонати № 27, e-moll, *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*, визначається такими рисами:

1т.	2т.	3т.	4т.	5т.	1т./ел.3т.	1т.зм.	1т.	2т.	3т.	4т.	5т.	1т.зм
Гол.Зв.	Поб.1	Поб.2	Зак.	Гол./ел.пб.	Гол.	Гол.Зв.	Поб.1	Поб.2	Зак.	Гол.		
e	e-C-a-B	h	D	h	e-a-Es/es...	C-F-a...e	e	C-a	e-a...	C-e	e	e
Експозиція				розробка			реприза		р.-кода			
I				II			III					
Рефр.	Епізод 1		рефрен змінен./епіз.2			рефрен	епізод II		рефр.			
I	II		III			IV	V		VI			

З даної схеми виходить, що означені сонатні відносини у будові I частини сполучені із рондальним принципом, причому, вказана рондальність має близькість до «старовинного» рондо, тобто до французьких-італійських витоків цієї форми з її сакральним початком. Проромантично звучаща ремарка Бетховена *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* – жваво і постійно з почуттям і виразно, що так надихала тлумачення цього і поряд з цим написані твори у руслі «проторомантизму» композитора пізнього періоду з явним «необароковим забарвленням» виводила на почуття добрі і делікатно-стримано подавані. І знов їх кантовий ліризм, що відсторонює індивідуалізацію вираження, принципово віддаляє від саме романтичного підходу.

А от бідермаєрівська замилювана екстатичність, що наслідувала аристократизм культури рококо, в I частині Сонати явно представлена. Високі церковні знаки, образ Спокути, який так гарно й тонко виділений у середині розвиваючого-розробкового розділу, сакральність рондальної

будови, що так органічно корегує компенсативно представлені теми-образи сонатних відносин (недарма у нотному запису характерні розділення сонатного викладення композитор ігнорував), - все це наближає Сонату до нового, пробідермаєрівськи зафарбленого витку рококо у виразній палітрі Майстра.

Підсумковуючі узагальнення щодо I частини Сонати № 27 такі:

- розгорнутість викладення, що кількісно значно перевершує обсяги «малих» двочастинних Сонат типу №№ 19, 20, 22, не відсторонена від кантово обумовленого тематизму, який у специфічно фортепіанній фактурі «невитриманого голосоведення» показує рівність і приязно-різноманітно представлену низку виразних змін; тридольовий розмір привносить той елемент «*alla tedesca*», який пов'язаний із ранньовальсовими виявленнями в європейському світі і який невіддільний від над особистісного ліризму вираження епохи бідермаєра;
- суттєвість поліфонічних виявлень у фактурі, причому, з переважанням прийомів староцерковних «стрічкових» паралелізмів, унісонів у тому числі, контрастно-поліфонічних накладень; але суттю сукупного розвитку фактури виділений як вияв «тихої кульмінації» - канонічно-імітаційний характер показу основного мотиву у «небесному» високому регістрі передрепризного подання основної теми, що у сукупності вказує на спирання автора на засади високого мистецтва, невідривного від церковності;
- трансформація вихідної мелодичної послідовності  $g-fis^1-e^1-a^1$  тт. 1-2, що представляє добре проробленої від часу Патетичної лінії так званого «філософського питання», до тетрахордної простоти завершального символу Спокути у вигляді ряду  $a^1-g^1-fis^1-e^1$  на закінчення I частини, тт. 244-245, засвідчує принцип *подолання волюнтаристського світобачення на користь Богошанувальної крутості*.

II частина Сонати № 27, E-dur, Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen – Не надто швидко і вельми співуче, починається з розпівування (в мажорі) тої тетрахордної послідовності, якою закінчилася I частина циклу:

$e^1$ - $fis^1$ - $gis^1$  –  $h^1$ - $a^1$ ... (пор.із завершальним тетракордом закінчення *Mit Lebhaftigkeit*  $a^1$ - $g^1$ - $fis^1$ - $e^1$ ). Відверта мелодійна насиченість музики II частини подана у розмірі дводольному, але «*nicht zu geschwind*» це вельми жвавий темп, в якому автор закликає залишитися на висоті співочого звуковилобуття.

Чистота кантової фактури цієї вихідної теми дещо ускладнена педаллю на  $h$  в прихованому чотирьохголосі викладення теми, показаної у тричастинній репризній формі, в котрій середній розділ (тт. 9-24) демонструє тип фактури сольного заспіву з подальшим ансамблевим підхопленням – на контурі Хреста  $h^1$ - $ais^1$ - $e^2$ - $dis^2$ .

Зв'язуюча побудова тт. 29-32 приводить до нової теми 2, *cis-moll*, в якій зіставлення регістрів привносить приховану поліфонію імітаційних побудов в кантові паралелізми верхніх голосів, надаючи аналогій з тою неконфліктною діалогізацією, яка була показана в темах першої частини Сонати. Модуляція в *H-dur* (від тт.41-45) супроводжується перенесенням звучання у високі ноти ніжного наспівування в терцієвих мотивних межах (і в секстових-терцієвих паралелях у вертикалі), що через посередництво ще одної зв'язуючої побудови (тт. 56-59) приводить до теми 3, *H-dur* (від т. 60). Остання побудована на зіставленні ходу *catabasis* і висхідного мотиву (*anabasis*) секстовим субмотивом (тт. 63-64) на вихідний тон  $fis^2$ , що в результаті подає контур Кільця, Богопоминального символу

Надалі подана реприза теми 1 в основній тональності – в повноті її три частинного розгортання (тт. 70-101). Зв'язуючий хід тт. 102-104 переводить викладення у ладо-тональний колорит *e-moll* (зв'язуючий хід тт. 102-104 в *E-dur* показаний у тт. 106-108 у однойменному мінорі), при цьому терцієві паралелізми, показові для теми 1, виведені у регістровому «розставленні» по відношенню до глибоко-басових фігурацій (тт. 109-113), підводять до проведення теми 3 – в *C-dur* (тт. 114-117), потім в *c-moll* (тт. 118-121), в *cis-moll* (тт. 122-125), в *Cis-fis* (тт. 126-130). Вступають змінені мотиви теми 2

(тт. 130-139), що приводять до репризи в основній тональності теми 1 (від т. 140).

Вказана тема 1 проходить в даному репризному представленні в повноті своєї тричастинної будови, повністю показана й тема 2, що починається, як і в першій експозиції, в *cis-moll* (т. 172), яка модулює на цьому етапі в *E-dur*. В цій основній тональності показана тема 3 (тт. 201-209), вона від т. 210 входить в гармонічний *C*. Але на шляху цих мотивних «візерунків» проступає як би «дитяча простота» вираження: в тт. 213-216 звучить у принципово «розрідженому» фактурному вигляді виявлення «простеньких» канонічних на зворот – типу «філософського питання» десь у «стертому» вималюванні.

За фактурними ознаками імітаційних ходів у загалом явно спрощеній фактурі вказаний фрагмент, який достойно виділити як «видіння дитячості» і який позначимо як тему 4, відтворює «тиху кульмінацію» I частини Сонати (тт. 133-143). Але в I частині композиції імітаційно проведений мотив не складає нового утворення, показуючи як би «інфантилізоване» виявлення вихідної теми Сонати.

Тут, у фінальній II частині фактурно подібний до «інфантилізму» I частини фрагмент має самостійний мотивно-тематичний обрис (зазначили як тему 4), оскільки з'являється в кодї-репризі (тт. 269-273), відтіняючи вихід завершального проведення теми 1.

Вертаючись до послідовного опису музичних подій фінальної частини Сонати, підкреслюємо, що те «явлення дитячості», замітимо, дитячості мудрої і тонкої (досвід рококо!) у тт. 213-222, поданої у гармонічному ладі від *C*, змінюється вільними перетвореннями мотивів теми 2 (тт. 223-230) в основному *E-dur*. І тоді – завершальне проведення теми 1 в основному *E-dur*, в тричастинній розгорнутості, тільки - знов тональне відхилення, на цей раз у *fis* (тт. 265-267).

А за тим, як одкровення – проведення теми 4 з її простенькою імітацією на цей раз в *E-dur* (тт. 269-273), а потім, через «обважнення» кантовою, з

терцієвими паралелізмами фактурою тт. 275-278, проступає остаточно завершальний показ теми 1 (тт.279-284) – скорочено.

Зате – «вспливає» враз секстовий хід з теми 3, але доповнений тонами так, що виписується контур Хреста як фігура, що підкреслюється риторичним акцентом імітаційних проведень: див. послідовність Fis-E-cis-H (т. 286), яка «поширюється у просторі» фактурних переходів, поки не досягає через опірні точки пасажних послідовностей (див.устій cis<sup>2</sup> у т. 289, найнижча нота спуску e<sup>1</sup> у т. 290, виділеність a<sup>4</sup> у т. 291, e<sup>2</sup> як кінцева ноти пасажу і Сонати у цілому), - охоплення значного простору завершальної кадансуючої побудови усієї композиції.

Схема вибудови усієї фінальної II частини Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen ураховує складні тематичні пересічення і тональні зіставлення, і має такий вигляд:

1т.(ава)	2т.	3т.	1т.(ава)	3т.	1т.(ава)	2т.	3т.	4т.	1т.зм.(ав)	4т.	1т.ск.	ел.3т.
E	cis-H	H	E	e-C...	E	cis-E	E	Сгар.	E	E	E	E
Гол.	Зв.	Поб.	Гол.	Поб.	Гол.	Зв.	Поб.	Т.еп.	Гол.	Т.еп.	Гол.	

---

Експозиція

I

Розробка

II

Реприза 1

III

Реприза 2

IV

---

Реф. епіз.1

I

II

Реф. епіз.2

III

IV

Реф. епіз. 3 (1,2+3)

V

VI

Реф. епіз.4(3)

VII

VIII

Приведена схема архітектонічного розподілу фінальної частини Сонати № 27 демонструє поєднання сонатних відносин (з допоміжними сонатними відносинами за рахунок тональних змін подання 4 теми від репризи 1 до репризи 2) з рондальністю. В сонатній схемі, що вималювалася із *подвійною репризою*, причому, обидві справжні, проведення перед розвиваючим-розробковим розділом початкової теми в основній тональності вказує на

вихідне для композитора спирання не на сонатну форму як таку, але на так звану рондо-сонату, тобто спеціальне й усталене поєднання закономірностей сонатної і рондальної форми, що культивували представники Віденської школи і Л. Бетховен особисто.

Бетховен явно гіпертрофував рондальні ознаки будови, і як це він робив в інших «легких» Сонатах, представляв їх у вигляді старовинно-рондальних рис, тобто знов-таки підкреслюючи солідаризацію з рококо.

У вигляді підсумкових позицій аналізу II частини Сонати № 27 виділяємо:

- явний мотивно-значущий хід від Богопоминальної теми Кільця у темі 1 – з показом Хресного контуру у середній частині трьохчастинної теми – аж до «просторового розгорнення» контуру Хреста у завершальних пасажах Сонати, і з виділенням певної вшановуваної простоти («до дитячості!»), яка відмічає «тихою кульмінацією» повернення до репризного подвійного ствердження вихідного образу – і як би «надихає» остаточні подання вищеназваних високих символів;
- підкреслене ремарками композитра «співоче» вирішення фактури, вкладеної у жвавий темп *радісності вираження*, що охоплює цим позитивом світосприйняття усі відтінки мотивних зіставлень і в темах-образах, і в символіці архітектонічних установлень на *рондальність* з її сакральною підосною;
- безумовність оркестральних, значить, чисто фортепіанних подань фактурних виявів п'єси, співіснує з підкресленими ознаками замиленої надособистісної лірики кантового витоку, яка органічна для ліній втілення рококо у Жозефінівському класицизмі Віденців у цілому і спеціально Бетховена.

Якщо підсумкувати сукупні відомості щодо першої і другої частин Сонати № 27, то тут спливають наступні тези:

- дана Соната випадає з розряду “легких», оскільки явні ознаки фортепіанно-прооркестральної гри, підкреслена розгорнутість двочастинної форми і відверті барокові залучення, які з повагою висували як «упередження романтизму» у динаміці композиторського буття, не давали приводу ігнорувати значимість композиції;
- прийняття співучості звучання Сонати як бачення в ньому романтичних «пісень без слів» щиро обходило *надособистісну кантовість* зазначеної співучості, а тим – свідоме наближення до барокової *церковної* сонати, в якій втілення поліфонічних ознак фактурного виміру, більше того, побудова кульмінацій саме на підкресленні вокально-подібної імітаційності у викладенні – це вже вибір автора, який, за приведеними вище міркуваннями, співвідносний з народжуваним бідермаєром, який, при всій його паралельності розвитку романтизму, склав ідеологічно-естетично самостійну виразну концепцію, в якій *адраMATизм* посідав чемне місце, народжуючи у Сонаті № 27 подвійні репризи, як це спостерігалось в «малих» зразках даної жанрової типології;
- відмічений естетизм адраMATичного викладення, підкреслення у драматургічно значущих моментах будови ознак Високої простоти, аж до наближення до «дитячості» викладення (при всій зовсім «не дитячій» складності фактури), загальний салонний одухотворений тонус представлення тем-образів, з яких символ Хреста став результируючим в тематичних перетвореннях від першої до другої частини циклу, - це все ознаки наближеності до рококо йозефінівського класицизму, в якому Бетховен, в силу особистісних стимулів перегляду своїх революційно-класицистських вподобань кінця 1790-х, явно розгортав торкання глибинних складових бароко;
- наявність самої ідеї двочастинності, яка історично є породженням першосонатних, церковно- чи салонно-джерельно освячених витоків, Бетховен заявив в ряду багаточастинних композицій, що самим фактом свого існування стверджує дотичність до ранньобарокових складових

віденського класицизму, ревним виразником якого історично став автор і «симфоній для фортепіано», і клавірно-подібних, безконфліктною-, повчально-ліричною кантовістю проникнених фортепіанних композицій типу Сонат № 19, 20, 22, 24, 25 – і 27.

Останньою ланкою у сонатному ряді творів цього роду Л. Бетховена виступає знаменита **ор. 111 Соната № 32** с-moll, на парадоксальну, з точки зору традицій підходу від «симфоній для фортепіано», *двочастинність* якої немало було звернено уваги і дано тих чи інших роз'яснень. Найбільш переконливо звучить версія редактора академічного видання 1959 р. А. Гольденвейзера, який вбачав в тій двочастинності «діалектичну єдність» ліній симфонізованих творів типу Патетичної № 8 і тих, що втілювали «глибоке, мудре і філософськи-споглядальне відношення до життя» [12, с. 273].

Автор коментарів до текстології Сонат не називає «асимфонічним» підхід у тій другій лінії бетховенської творчості, оскільки в традиційному музикознавчому тлумаченні такий темін засвідчував негатив творчого виходу композитора.

Однак дійсно має місце та лінія творчого втілення сонатності у Л. Бетховена, яку Б. Асаф'єв зазначив як кантовий принцип вирішення тематично-образного наповнення, а в даному дослідженні уточнюємо клавірно-піаністичне спрямування стилю гри, органічно пов'язане із салонною культурою і взагалі «галлісизмами» рококо віденського класицизму.

Вказане розуміння синтезу двочастинності завершальної Сонати Бетховена має під собою певний сенс, оскільки прослідковується логіка поєднання віденських відкриттів із ранньобароковими, рококо в тому числі, сонатними напрацюваннями, в яких сакральний стимул є самозначущим, що і відрізняє *останній* період творчості Майстра від революційно-

класицистських нахилів його центрального періоду, який був в особливій шані у прибічників соціального «прогресизму».

В аналізі Сонати № 32 маємо виділити ті риси виразності, на які не прийнято було звертати увагу, концентруючись на бетховенському драматизмі, у всій величі показаному в I частині, що відкривається *вступним Maestoso (mm. 1-16)*, за яким розгорнене *Allegro con brio ed appassionato*. Як вже була звернена увага вище, сама ідея патетичного Вступу має тільки один аналог – Вступ до Восьмої «Патетичної» сонати, що цим демонструвала подобу до симфонічної увертюри. А наявність в ремарці *Allegro con brio ed appassionato* терміна *appassionato* недвозначно виводить на аналогії на «симфонію для фортепіано» № 23.

Однак наведені аналогії у Бетховена зроблені надто демонстративно – і не менш навмисно «впаяні» в ці приміти подоби до симфонічних Сонат принципів відмінності. Останні – в загальному контурі вступної теми, опорні точки якої, охоплюючи інтервальні відстані в п'ять октав, видають *контур Хреста: es - Fis - es<sup>2</sup> - c<sup>2</sup>* (тт. 1-3).

Той же контур, але в оберненні складає стрижень мелодики теми фуги і одночасно головної партії домінуючої сонатної схеми: *c - es - H - as* (т. 21). Відмітимо, що перший мотив теми фуги і головної партії у скороченні *c - es - H* (т. 20), чим наближений до оберненого варіанту «теми філософського питання», тобто теми *сумніву в путі Хреста* (саме ця тема «філософського питання» гарно фактурно вирашно подана у II частині Патетичної). І в процесі подання теми фуги – головної партії ці зіставлення теми Хреста і «філософського питання» займають провідне місце (пор. від т. 29 і 35, від тт. 39, 43 і тт. 48-49, в останніх – Хрест як розмах в п'ятиоктаному обсягу *f<sup>3</sup> - des - d - ces<sup>4</sup>* ).

Побічна партія (від т. 50), *As*, вибудувана за «чистою» лінією *catabasis*, тобто являючи образ Спокути (за гріх зіставлення ідеї Хреста і, у цілому, її заперечення?). А в заключній партії (від т. 58) маємо певне ствердження послідовності «філософського питання» в оберненні, тобто в трагічному

повороті розуміння його сенсу. І відчайдушно його «знімаючим» в хроматичному поданні предстає образ Сходження душі, *anabasis* в унісонному, через дві октави, вигляді (тт. 66-69).

Так Вступ та експозиція сонатної форми демонструють шляхи ствердження Хресної величі, що долає спокуси Розуму.

Розробка (від т. 73) підхоплює вказане зіставлення тем «філософського питання» і Хреста, причому фугато тт. 75-84 побудоване за темою Хреста, а уготовлення репризи, тт. 87-92, наскрізно заповнене мотивами «філософського питання».

Реприза (від т. 93) засереджується на показі теми Хреста і Каяття (тт. 97-100), де після «шаріння» у високому регістрі фігуративного контрапункту до теми Хреста (тт. 110-114) стверджується у багатооктавному просторі вказана тема-символ:  $c^4 - F - c^4 - G$  (тт. 115-117). Спокутна тема побічної в репризному звучанні підкріплена басовим *catabasis* тт. 125-126 (тема 5), мотивне доповнення до якого в кінцевому підсумку (якщо охопити тт. 125-127) подає повноту контуру Хреста (див. устої  $c^1 - des - b - as$ ).

Тільки після цієї «розробкової вставки» (тт. 125-135) проходить заключна партія з її «філософським питанням» і «вирівнюючим» *anabasis*, після чого – кода, тт. 151-159. В ній на фоні «ослаблених буремностей» другого мотиву фуги – головної партії проходить псалмодія на  $c^2$ , підтримана акордовою вертикаллю і з виділенням висхідної (*anabasis*) послідовності від  $c^2$  (т. 152) до  $c^3$  (т. 158).

Ця висхідна послідовність складає комбінаторне преображення *catabasis* теми 5, але змістовно це принципово нова тема 6, яка «зібрала» у висхідну в високому регістрі послідовність, що у темпово стислих поданнях неодноразово (див.тт. 67-69, 88-92) «вирівнювала» на користь виходу теми Хреста виявлення «образу сумніву», втілюваного «темою філософського питання», що найбільшою мірою проступає в заключній партії.

Показ теми 6 на послідовності *anabasis* у найвищій лінії прихованої поліфонії розкладу верхніх голосів тт. 151-159 зроблений з максимальним

«розведенням» реєстрових показників музики правої і лівої рук. І відверто йде просування ладового вираження через відхилення в f-moll – до кришталевої ясності викладається C-dur (тт. 155-159). Так здійснюється максимально «розставленими» руками, що має свій сакральний сенс, про що буде сказано нижче.

Таким чином, I частина Сонати № 32 відзначена такою архітектонічною ідеєю:

1 т. 2 т. 3 т. 4 т.=зм. 2 т. 2 т. 2 т. 3 т. 5 т. 4 т.=з. 2 т. ел./6 т.

c c As As g... c C f c f - C

Т. Вс. Гол. Поб. Зак. Гол. Гол. Поб. Т. еп. Зак. Гол. ел/Т. коди

Вступ Експозиція Розр. Реприза із епіз. і розр. коди

Рефрен епізод 1 реф. зм. Реф. епізод 2 реф. зм.

Доповнення до цієї схеми має бути по вкладеності у подання сонатних відносин ефектів звучання фуґи, що йде від типу тем 2 і 4; експозиційне одногласне викладення теми 2 і її склад з двох мотивів, основного і «заповнюючого» широкоінтервальні ходи першого, провокують вибудову імітаційно-поліфонічних фактурних ознак, символізуючих церковність і зв'язок зі старовинною *sonata da chiesa*. Однак, згідно з логікою «відтіснення» темою «філософського питання» теми Хреста, – фуґа не складається, а нерозвиненість розробкового розділу і проникнення розробки в репризу наділяє сонатний принцип розподілу тематичних взаємодій *наближенням до рондальності*, тобто до сакрального джерела інструментальних форм європейського архітектонічного вжитку і того, що органічно споріднювало з виборами рококо.

Ясно, що «патетична» тональність c-moll, наявність вступу в аналогію до Патетичної сонати настроюють виконавців на максимальне виявлення образу *appassionato* в композиції. І хоча цитований знаменитий редактор приймає певну «двоїчність» смислових ліній Сонати ор. 111, що поєднує драматично-

симфонічні і кантово-споглядальні бетховенські здобутки, редакторська добросовісність і музикантське чуття творчої ситуації спонукає його підкреслити *відносну контрастність* теми Вступу і Allegro:

«...Між темпом вступу і темпом Allegro, як це звично у Бетховена, спостерігається єність пульсу... Виписана в останньому такті трель написана тридцять другими. Таким чином темп Allegro опиняється *удвоє* швидшим від темпу вступу. Це застерігає від намірно затягнутого темпу вступу і, в особливості, від перебільшено швидкого в Allegro» [10, с. 273].

Однак саме надшвидкі теми Allegro підсилюють драматичні риси зіткнення різних його тем, оскільки більш помірний рух згладжує різне, наближає сонатність до строфічних вимірів. Саме про це «наближення до строфічності» при наявності сонатних відносин і попереджає А. Гольденвейзер: тема Хреста і «філософського питання» не «борються» (як іспанці й фландрійці в «Егмонті»), в музиці розкрита ідея спокуси Розуму, яка долається Піднесенням до Вищого і віросповідальним прийняттям Хреста. І при такій темповій стриманості подання Вступу і тем Allegro в ті теми-образи із множинністю поліфонічних прикмет їх будови на перший план висувається *їх кантове тло*.

Тому при зовнішній подібності будови I частини № 32 до I частини № 8 маємо фактичне їх змістовне дистанціювання: Патетична соната дійсно тримається на контрастах-антитезах, тема Вступу «втягується» в протистояння темам Allegro, результатом чого стає «анігіляція» першої.

Тема Вступу в Сонаті ор. 111 не бере участі у перипетіях Allegro, але явлена в ній тема Хреста стає витоком головної партії і пов'язаних з нею символів *anabasis* і *catabasis*. Ретельна підготовка ладотональності і фактурного чинника у кінці Allegro до збігу з початковими звучаннями Arietta вказує на *відносність контрасту* I і II частин Сонати, тобто це не єднання «двох антиномічних виразних якостей», але *доповнення* інструменталізованої кастовості I частини безпосереднім її показом у Варіаціях за темою Arietta.

II частина Сонати op. 111 № 32, Adagio molto semplice e cantabile, C-dur, відкривається демонстрацією Arietta як теми п'яти Варіацій, поданих у класиці мелодичного колорування і контрастно-поліфонічного накладення фактурних складностей на мелодію основної теми. Звідси – духовно-екстатичний базис звучання цієї частини Сонати: образ абсолютно не змінюється в процесі варіювання, але являє невідступне набирання інтенсивності виявлення своїх *світлосяйних* ознак.

Музика Arietta відзначена, за ремарками самого атора, «простотою і співучістю» («...semplice e cantabile»), а якщо взяти до уваги, що специфікою канта є «простий серйозний спів» [60, с. 3], то напрошується пряме посилення на кантову основу теми-образу.

Вражає фактурна «розставленість» верхніх і нижніх голосів (а це принципово фортепіанний тип фактурного показника) – і це моделювання старовинно-церковного співу типу дисканта, техніка якого, складена на базі візантизму, була здобутком православної Франції XII-XIII століть і єдиним для всієї християнської Європи зразком контрастно-поліфонічного мислення. Але Бетховен явно бере більш пізній варіант дисканту за основу фактури своєї Arietta, що відповідає музичним перевагам ранньолютеранського співу, що багато живився в галліканській церковній музиці.

В роботі Е. Симонової [89] знаходимо опис звучання ренесансного варіанту дисканта, який явно асоціювався для Бетховена з «простотою» старовинно-християнського вокалу:

«...бас, що рідко спускався до 1450 р. нижче 'до' малої октави, тепер опускається на кварту і навіть квінту від нього. Діапазон дисканту (в ньому співали хлопчики і фальцетисти) відповідав діапазону нинішнього альтя; тенор и контртенор мають схожий регістр і часто пересікаються як при написанні, так і при виконанні. Злиті, 'приладнані' один до одного літургічні, виключно чоловічі, голоси XV – XVI вв. оглашають простір соборів і світських капел щільним, однородним і дещо похмурим, однак з розрізняваним дискантом, звучанням» [89, с.12].

«Розсуненням» реєстрів альтового і тенорово-басового типів Бетховен відсилював той контрастно-поліфонічний принцип, за яким не мелодійно-інтонаційно, але реєстрово-тембрально голоси протистояли як «сяйво» і «тінь», при тому що всі складові вертикалі представляли розспівування одного канонічного наспіву, розташованого в басі.

Відмітимо спеціально, що нижній голос Arietta виписаний в самостійно-мелодичному характері, а верхній голос, що «дискантує», розцвічуючи прихованою поліфонією (див. «просунення» повертання на  $g^1$  в перших тактах) ту ж мелодичну послідовність ( $c^2$ ,  $d^2$ ,  $e^2$ , тт.1-3), що і у баса (восьмими в тт. 2-3), аж поки верхні голоси по-кантовому не зіллються в «стрічкову» паралель, в основному секстами.

Такий дискантовий розподіл голосів на «верхній ряд» паралельних звучань і басових поєднань композитор зберігає у *всіх Варіаціях*. А це особливо впадає у слух у III (від т. 55) і IV Варіації (від т. 74): навіть при ритмічній уподібненості верхнього і нижнього рядів у тт. 60-63 реєстрово-фактурне їх «розсунення» наочне. А у IV Варіації, де маємо послідовне зіставлення нижнього («глухого», «тьмяного» у коментарях) реєстру і «зоряного пилу» високореєстрових «рухливих педалей», кожне таке переміщення демонструє «незлиті» фактурні ряди верхніх і нижніх голосів на різних реєстрових рівнях їх подання.

Розвиваючий фрагмент тт. 116-140, що дає на 11 тактів ладове «затмарення» у вигляді звучання в *c-moll*, – також зберігає «дві стрічки» фактурних розділень, які на новому рівні поновлюються і стверджуються у фінальній V Варіації (від т. 141).

А підсумковою побудовою виступає трьохтактова кода на мотивах наскрізної теми, загальний фактурний контур якої заявляє висотні співвідношення Хреста і Богопоминального Кільця:  $c^1 - G - f^3 - c^1$  (тт. 183-185).

Цей Хресний контур показаний «стисло» і в початково представленій темі Arietta – див. послідовність  $c^2 - g^1 - d^2 - g^1$  (т. 1), відповідно цей мелодичний

зворот підхоплюється усіма Варіаціями. Але тільки на рівні коди символ Віри опиняється на першому плані сприйняття, повторюючи в «осіяному» C-dur вихідну фігуру Сонати, представлену у т. 1 Вступу до I частини.

Таке «кругове» вирішення тематичного заявлення, яке очевидне в «малих» Сонатах центрального періоду, як бачимо, композитор витримує й у своїх пізніх здобутках, в яких звернення до двохчастинності підкріплює настановою на барокові, у дусі рококо, «обертальні» конструкції і відповідну тематично-образну символіку.

Схема побудови II частини Arietta Сонати № 32, C-dur, Adagio molto semplice e cantabile втілює по можливості нюанси мотивно-жанрових преображень основної теми, демонструючи динаміку варіантних змін – при сталості тематично-образного виявлення ідеї Звернення до Духу:

1 т.	1 т.зм. <sup>1</sup>	1 т.зм. <sup>2</sup>	1 т.зм. <sup>3</sup>	1 т.зм. <sup>4</sup>	1 т.ел.	1 т.зм. <sup>5</sup>	1 т., ел. <sup>1</sup>
C (a-C)	C (a-C)	C(a-C)	C(a-C)	C (a-C)	C-c	C (a-C)	C
Тема Аг.	Вар.1	Вар. 2	Вар. 3	Вар.4 рег.зм.	Лад.вар.	Вар.5	Кода
I			II		III		

Трифазова будова цілого варіаційної послідовності позначена дуже чітко, оскільки ладове варіювання теми із порушенням її структури маємо у тт. 116-140, і найбільш вільні зміни – від тт. 125-126, що при загальному обсягу Adagio у 185 т. показує пропорцію 2:3, тобто точку «золотого перетину». Так показане «відлуння драматичних згущень», які були намічені у сонатній будові I частини, в основі, трифазової.

Тим самим II частина циклу *намічає* структурну подобу до Maestoso – Allegro con brío... I частини Сонати, тим більше, що заявлення Arietta як Теми Варіацій фактурно її відрізняє від наступних, даних у дрібних ритмічних розкладах, Варіацій 1-2 і тим більш наступних. Тобто маємо

«натяк» на співвідношення більш стриманого і більш інтенсивного руху: Бетховен виписав співвідношення одиниць руху у I частині як 1:2, а співвідношення пульсацій постійної довгості між Темою і Вараціями 1-2 і подальші – 1:3, 1:4 і т. д.

З того виходить, що композитор відрізняє Вступ і Allegro у I частині темпово-моторно – і подібне ж відношення моделюється пульсаціями постійних довгостей від Теми до Варацій. Тим самим «знімаючи» уподібненість структур частин циклу на основі широко трактованої сонатності, Бетховен подає диспропорціональний «малий» цикл повільно-жваво від першого до переважаючого наступного етапу в інтенсивному русі в кожній з двох частин циклу.

Підсумовуючи аналіз Сонати № 32 ор. 111, робимо такі висновки:

- двочастинна будова Сонати у цілому «підкріплюється» непропорційною, але підкреслено сприйнятною двохфазовістю вираження стриманого – жвавого руху від Вступу до Allegro в I частині і від Arietta до Варацій у II частині циклу;
- двочастинність Сонати № 32 автором *відсторонена* від того, що стало традицією тлумачення композиції як *контрасту* драматичного і ліричного вираження в I і II частинах, оскільки в темах-образах I частини немає тем-антитез (тема «філософського питання» є скорочений варіант теми Хреста, це образ «спокуси розуму», але не протистояння смислів);
- витримування темпових вимірів, заданих Бетховеном у I частині, «оголює» її церковну символіку у загальному розкладі Allegro, яка відверто «підтягується» до дискантовості-кантовості (сам термін «дискант» – це «проти-кант», тобто контрапункт до канонічного наспіву у «тенорі» як «головному-путьовому» голосі) Arietta;
- зосередження на варіаційності у II частині циклу складає не контраст до I частини (як варіаційність у фіналі Третьої «Героїчної» симфонії), а «структурне відлуння» варійованої проекції вищеназваної диспропорційної

двофазовості *Maestoso-Allegro* у двофазовість цього ж роду у співвідношенні *Arietta* і *Варіацій*;

– безсумнівні знаки належності Сонати № 32 до різновиду барокової традиції *sonata da chiesa* надає органіки «злиття» з ознаками виразних прийомів рококо, сконцентрованих і в «*semplice*» музики *Arietta*, і в «розлитості» регістрово-фактурних ознак трелювання-арпеджованості (знаменитий «зоряний пил» Бетховена), які постали індексуєчими якостями фактури творів рококо;

– Соната *op. 111* Л. Бетховена ніби-то «вбирає» два струмені творчої установки генія – у виробленні театральньо-драматичного типу музики, зразком якої для нього стали симфонічні композиції Л. Керубіні, з одної сторони, а з другої, це продовження саме віденського «нерва» вираження, похідного від узагальнень Йозефінівського класицизму, в якому спирання на рококо склали специфічний для цієї композиторської школи поворот класицизму, що отримав спеціальну назву *віденського* чи *німецького* класицизму.

## Висновки до Розділу 2

Виділення в аналіз переважно Сонат, які вважалися «непоказовими» для відкриттів композитора, ототожнюваного з творчим типажем виробника «симфоній для фортепіано», а також Сонат № 27 і 32 з послідовності так званих пізніх творів за їх структурну уподібненість «малим» Сонатам центрального періоду, дозволило тлумачити їх в контексті виконавського визнання попри теоретичні «засудження», а в разі № 27, 32 виділити не «романтичні передчуття», а свідоме, у нотному тексті виписане черпання із запасів барокового *церковного* інструменталізму.

Теоретичним підґрунтям представленого перегляду концепції сонатної творчості Бетховена, що не може базуватися тільки на достоїнствах

«фортепіанного симфонізму» типу Патетичної і Аппассіоната, але реально орієнтована на двоїчність вказаної театралізовано-драматичної типології – і лірично-надособистісної споглядальності, натхненої *кантовим* пластом християнської пісенності, – постала ідея самого композитора про втілення «двох принципів».

Ці останні живилися і філософською антитетичністю мислення (посилання на Патетичну), і споглядально-прорелігійним прийняттям «церковних антиномій», тобто співіснуючих різних якостей, неконфліктних самою допущеністю їх існування (посилання на принципово адраматичну Сонату № 10).

Зроблені узагальнення щодо реалій виявлення кантовості, як духовного начала пісенного обсягу постренесансної Європи, яке в умовах соціальних потрясінь XVIII сторіччя виходило і на стильові корекції щодо прореволюційних творів, що на певний час надихали і творця «Егоїса». І якщо за логікою змісту Дев'ятої симфонії резюмуючий весь цикл кантовий фінал «покриває» драматичні заряди I-III частин циклу, то не так однозначно виступає висновок про «переважання» кантовості у творчості композитора у цілому, що потребує допоміжних досліджень.

Зроблені узагальнення на аналізі «легких» Сонат раннього і центрального періодів, в порівнянні із структуроподібними до них Сонатами пізнього етапу зазначили вагомість і всеохоплюючий для фортепіанної спадщини композитора сенс виразності названих творів, що не поступаються значимістю прийнятим традиційним проромантичним підходам «найкращих» – драматичних симфонізованих полотен типу № 8, 17, 21, 23 і т. п.

Вказана позиція уgruntовується матеріалами про фортепіанно-виконавський характер бетховенської діяльності, в якій гра на інструментах Графа заповнила увесь виконавський простір спадщини Майстра, висунувши резюме Й. Гуделя щодо «промоцартіанського типу піанізму Бетховена» [110]. І в діяльності найкращого і найвизнанішого учня композитора і

піаніста – К. Черні, який цілком стильово «зливався» із віденською школою «легкої», «перлинної» гри Й. Гуммеля. Вказана виконавська сторона бетховенського фортепіанного мистецтва не може жорстко відокремлюватися від композиторського спадку, що за законами парціальної психології, дійсно, має тенденцію автономізуватися, тобто стильово дистанціюватися саме у виконавському і композиторському внесках.

В композиторській творчості Л. Бетховена театралізовані-симфонізовані Сонати зайняли почесне місце – і цю лінію поглибив, підняв на щит нового фортепіанного стилю й абсолютизував у значущості історичного внеску композитора Ф. Ліст. Але віддаючи належне високому відкриттю симфонізму у фортепіанній спадщині Бетховена, не можна ігнорувати базові принципи його мислення, які були сформовані *салонним* мистецтвом перш за все, і Бетховен-виконавець був *салонним* піаністом, і вже тим невідривні від Йозефінівського класицизму Віденської школи.

Аристократизм як салонності, так і сукупних засад Йозефінівського принципу (по'єднання в єдину стильову лінію театрального класицизму і салонності рококо) був невід'ємною стороною діяльності Майстра, його співдружності із найвизначнішими представниками аристократичних кіл Австрії та інших країн, у тому числі «руські» контакти через Разумовського. І тому присвячення Т. Брунsvік обох Сонат № 23 і 24 засвідчує довіру композитора як у розумінні піаністкою й високоосвіченою жінкою його революційно-класицистських замахів, так і максимально наближених до «простоти» слідів рококо у Австрії кінця XVIII – початку XIX століття.

Час творчості Л. Бетховена на зламі століть відзначений *стильовою симультанністю* мислення, оскільки відкриття Йозефінівського класицизму, хвилі впливу революційного класицизму із Франції 1790-х, народжувана передромантична сфера і, головне, визрівання бідермаєра, як напряду, що опонував романтизму, будучи у зв'язку з останнім в неприйнятті класицистських раціоналістичних засад мислення та ін., – складала реальні

перетини ідей і мистецьких стильових пошуків, на які не міг не реагувати геній Л. Бетховена.

Абсолютизація у традиційному підході «проторомантичної» складової мислення композитора є закономірною реакцією теорії на вказану стильову симультанну палітру, але на сьогодні болісно сприймається ігнорування пробідермаєрівських начал, які необхідно спиралися на здобутки рококо, тобто на суть жозефінівського внеску у новаційність віденського стилю.

Аналіз ранніх Сонат Л. Бетховена, таких як № 9, 10, 11, показав, що оригінальність підходу композитора до спадщини рококо проявляється в його особливій довірі до співучої *кантовості*. І в цьому підході висвічується як солідаризація з надособистісною лірикою рококо, що була однією з основ Віденської школи, так і відкритість до прийняття навколореволюційного колориту творчості, що на певному етапі стала вельми дорогою композитору з його шануванням Ж.-Ж. Руссо, прийняття музичних відкриттів Л. Керубіні та ін.

Вихід Бетховена на кантовість і на специфіку сонатної творчості підкреслений в роботі як першість в оркестрально-симфонічній діяльності для нього у 1790-ті роки не у створенні Симфоній, але Концертів, що лише починаючи з Третього переходять на позиції *симфонізації*, тоді як втіленням останньої з розумінням барочних витоків концертності виступають Перший і Другий фортепіанні концерти композитора.

Виконавське визнання вказаних і інших Сонат Л. Бетховена майстрами першого ступеня, перш за все А. Шнабелем, С. Ріхтером, Г. Гульдом (останній грав Бетховена *підкреслено лірично*, концентруючись на Четвертому концерті), випредило теоретичне осмислення усієї палітри стильових надбань цього величного музиканта. Представлена концепція розрізнення двох стильових пластів сонатного спадку як театрального-драматичного і кантово-споглядального надбань, зроблена у розвиток позицій асаф'євської довіри до кантовості у Бетховена, покликана компенсувати однобічність проромантичного розуміння здобутків композитора.

«Малі» Сонати центрального періоду № 19, 20, 22, 24 (двочастинні), 25 (Соната-Сонатина) відмічені повнотою фортепіанного наповнення фактури («невитриманого голосоведення»), але з уникненням оркестрових протиставлень, теми не складають антитетичних утворень, але швидше доповнюють одна одну, розширюючи лірично-кантовий запас вихідної теми – майже в усіх саме кантова лірика закладає базисні показники в тематично-образну вибудову композицій.

Послідовна прихильність Л. Бетховена до двочастинності в Сонатах, які за хронологією їх творення буквально «беруть в коло» «сонати-симфонії» рівня 17, 21, 23, і, більше того, як показав аналіз, композитор підкреслював види тональної однойменності між названими визнаними величними точками спадщини і тими, які прийнято було ігнорувати у повноті представлення генію Л. Бетховена. Як вище вже підкреслювалося, символічним є присвячення і Сонати № 23, і Сонати № 24 Т. Брунsvік, хоча відношення до другої музикознавців довго не реагувало на заяву самого автора про значущість цієї композиції як «кращої за Місячну».

Сама майже наскрізна двочастинність вибудови «малих» Сонат центрального періоду явно була цінною для Л. Бетховена, оскільки цією двочастинністю він себе протиставляв і Й. Гайдну, і В. Моцарту, для яких така композиція відверто співвідносила б їх з італійською клавірною школою 1750-х. Бетховен, як розуміється з усієї логіки користування формою двочастинності поряд з укрупненими три- і чотиричастинними Сонатами, свідомо вносив у свою послідовно-фортепіанну фактуру (при тому, що в процесі виконавства, за спостереженням Й. Гуделя, грав «моцартіанськи», тобто клавірно-салонно) аналогії з породженням салонності рококо і церковного інструменталізму.

Обґрунтування цієї тези – в поліфонізованості фактури всіх «малих» Сонат, а також насиченість їх тем церковною символікою Кільця-Богопоминання, *anabasis – catabasis*, тобто Содження душі – Спокути, Хреста.

Аналіз двочастинних Сонат пізнього періоду № 27 і 32, які звично відносяться до рубрик «передчуття романтизму» (щодо № 27) і «узагальнення патетики Сонат в c-moll» (щодо № 32), показав суттєвість в них наскрізної для всієї творчості композитора ідеї-образу кастовості, а також принципове уникнення драматизму (№ 27) чи подання його «натяком» (№ 32).

Інтерпретаційні закономірності, якщо вони впливають із засад композиторської позиції, базуються в разі гри Сонати № 32 на відносній контрастності темпів Вступу і Allegro і на ретельному введенні автором ознак музики Arietta II частини із елементів теми Хреста та anabasis першого Allegro.

Зроблені спостереження буття «малих» Сонат в ряду високих досягнень Бетховена – «фортепіанного симфоніста» дозволяють вказати на суттєвість їх як безпосередніх носіїв ознак Йозефінівського класицизму Віденської школи і таких, що акцентують спеціально внески рококо у фортепіанно-сонатне надбання автора.

Саме ранні, «малі» Сонати центрального періоду і двочастинні композиції цього типу у пізній період творчості дають поєднання з «моцартіанством» виконавської манери Л. Бетховена, парціальні психологічні настанови якого сформували в композиторській діяльності «сонати-симфонії», тоді як виконавськи-вихідними і відповідними епохальному висуненню застав виразності замилювання у народжуваному бідермаєрі були якраз фортепіанні й проклавірні одночасно типології «легких» і «малих» Сонат.

Велич Л. Бетховена як завершувача вибудови Віденської школи, в результаті зробленого аналізу, вимальовується не тільки як повнота оркестралізації-симфонізації мислення, що було тенденцією часу і склало відкриття Віденців, але також це і висунення засад «легкого» піанізму як співвідносного фактора фортепіанного виразу – за логікою неконфліктних

«двох принципів», які композитор свідомо виставив у якості методологічного чинника свого творчого підходу.

## ВИСНОВКИ

Звернення до творчості Л. Бетховена в реаліях багатства накопичених описів і тлумачень його творчості має виправдання в тому випадку, коли мова йде про епохально суттєвий перегляд спадщини великого Майстра, чия творчість здатна відповідати зміненим умовам її подання і сприйняття музичними колами планети і слухачів актуального сьогодення.

В роботі підкреслено, що саме цей принциповий перегляд надбань Нового часу проступив у поставангардний період мистецького буття, коли різко піднесеною стала *компенсативна естетично самозначуща* функція мистецтва, що привело до феномена «кінця часу композиторів» [65] з театральньо-драматичним оформленням того, що склалося у Новий час як «художній твір» в музиці.

В поставангардній сучасності виявилася творча позиція однієї з найулюбленіших скрипальок сучасної Німеччини А.С. Муттер, яка

кардинально переглянула виконавські засади подання творів Л. Бетховена – у послідовно ліричній, такій, що уникає драматичних акцентуацій манері.

В дослідженні вказані зміни творчих переваг, що заохотили відновлення поваги до салонного бароко – рококо, якого хіба не встидалися, коли писали про героїчний стиль Л. Бетховена. Але реальністю життя стало відновлення історичних посилань на те, що звалося Йозефінівським класицизмом як методологічним чинником стилю віденського класицизму, що складався.

Ідеологічна недовіра традиційних прогресивних кіл до усього того, що опонувало революційним змінам і оновленням соціуму, привела до надовго забутих витоків Віденської школи із позицій придворного мистецтва, яке личило «німецькій культурній ідеї» в охопленні різнонаціональних витоків (розширення традиційної «німецької еkleктики», що йшла від засад «Священної Римської імперії германської нації»), і, особливо, «втягувало» в звичне коло італо-німецьких взаємодій, освячене спільністю Католицизму, іншokonфесіональний Галліканський мистецький досвід Франції.

Такого роду націленість Йозефінівського класицизму сприяла досягненню головної мети німецького світу: відсунення релігійно-конфесійних розмежувань через мистецько-культурне єднання як провідний чинник політичних рішень. Аристократичний виток культури віденського класицизму, як би вони не пом'якшувалися «семпліцизмами» Й. Гайдна, а згодом «*semplice e cantabile*» Л. Бетховена (за ремаркою до фінальної частини Сонати № 32), має бути врахований при сучасному погляді на спадщину Віденців.

В даній роботі чи не вперше в українському і в китайському музикознавстві поставлена проблема сутності позицій аристократичного Йозефінівського класицизму у формуванні Віденської композиторської школи, надконфесійно і навіть надрелігійно сформовані принципи якої жилися поєднанням різнонаціональних джерел – під егідою німецької оркестральності мислення і сформованого в цій школі симфонізму. Шанування симфонічної експансії музичного Відня прийняло у другій

половині XIX і у XX сторіччі абсолютизований характер, в якому не залишалося місця для віддання належного салонно-аристократичним стимулам цього роду мистецтва.

І звідси – новий погляд на спадщину Л. Бетховена в ряду його Сонат, які традиційно стали ділитися як «найвищі» досягнення автора «Егоїса» і ті, які не демонстрували антитетично-героїчних колізій в образному і структурному розкладах. Замовчування суттєвості витоків рококо, як органічної частки методології Віденців починалося з ігнорування виконавського типу гри Л. Бетховена, який, за спостереженнями дослідників, ніколи не виходив за межі «фортепіанного моцартіанства», що розцвіло як явище *піанізму* у кінці XVIII – на початку XIX сторіччя.

Аналіз творчих засад Л. Бетховена продемонстрував суттєвість для його мистецтва спирання на салонне виконавство і салонно-духовні традиції культивування *кантової адраматичної співучості* в його інструменталізмі.

Методологічний фактор парціальності дозволив прослідкувати із внутрішньо-авторських стимулів пашуки двоїчності творчого методу Бетховена, розрізняючи парціальність його виконавського і композиторського вмінь, стилістично різних, але таких, що у композиторстві мають суттєвий перетин. В дисертації піднятий на належний рівень підхід від «двох принципів», які складають відому тезу творчого діяння композитора, але які асоціювали звично із філософською діалектикою антиномій, що наочно втілювалося в Патетичній сонаті і подібних до неї театралізовано-драматичних композиціях.

Однак для самого Бетховена суттєвим було посилення як на приклад втілення «двох принципів» - і на Патетичну, і на Сонату № 10. Остання ніяких образних антитез не має і являє діалогізацію викладення як компенсативних виражальних ліній у сукупній надособистісній ліричній монологічності подання.

Підхід Бетховена в його тлумаченні «двох принципів» дав базис для обґрунтування двох самостійних виразних пластів його творчості, з яких

один склав виключно композиторське надбання у Сонатах – «симфоніях для фортепіано», а другий реалізувався в розвиток стилістики Бетховена-виконавця, тобто *піаніста*, майстра оркестральних ефектів у клавірно-фактурних показниках, однак того, що грав в «легкій», «моцартіанській» манері (інша виникла значно пізніше і склалася у Ф. Ліста вже по смерті композитора).

В композиторському переломленні це вивело на наскрізну для всієї сонатної творчості Майтсера – ідею втілення кантової ліричності викладення, яку спостерігаємо від перших до останніх Сонат і яка волею композитора у його Дев'ятій симфонії фіналом ніби «відсторонює» драматичні нагнітання перших трьох частин циклу.

Наявність у Бетховена двоїчності його стильових ликів образного явлення у Сонатах наочно виражається у двоїчності «галліцизмів» композиторського почерку, з яких один живився салонністю рококо і дотичними до останніх кантових принципів піснеспіву, тоді як другий виходив на революційний класицизм Л. Керубіні і співвідносні з цим лінії революційного драматичного мистецтва.

В аналізі Сонат акцентований виконавський вибір творчого їх прочитання, реально здійснені стосовно ранніх і почасті «легких» Сонат центрального періоду. Що стосується виконавських втілень двох двохчастинних Сонат № 27 і 32 стосовно висунутих міркувань про протобідермаєрівський комплекс їх виразності, то це узагальнення автора дослідження, що для себе як виконавця і своїх учнів пропонує цей оригінальний виразний підхід в інтерпретації знаменитих композицій.

Геній Л. Бетховена живився ідеями свого часу, «духом часу», за спостереженням Г. Гегеля [21], які віддзеркалювали множинність соціально-релігійних, творчо-практичних пошуків. І саме здатність творця *Appassionata* виходити на протилежні драматично-театралізованому мистецтву позиції, зберігати заряд салонного культурного обігу з його одухотвореним «творенням маленького раю на землі» – і є свідченням високої реактивності

на змістовні антитези буття зламу століть. Сучасні пошуки виконавців на залучення в репертуар саме лірично-лагідних здобутків композитора – знаменні і складають вельми прийнятну тенденцію для виконавської і педагогічної роботи китайських піаністів.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть 2, кн. 1. Москва : Музыка, 1983. 518 с..
2. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Москва, Сов.композитор, 1971. 560 с.
3. Андросова Д. Мінімалізм в музиці : навч. посібник для вузів мистецтв. Одеса: Астропринт, 2008. 126 с.
4. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.
5. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. Москва : Просвещение, 1978. 608 с.
6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград : Музыка, 1973. 379 с.
7. Асафьев Б. Симфонические этюды. Ленинград : Музыка, 1971. 264 с.

8. Бальтазар Г.фон, Барт К., Кюнг Г. Богословие и музыка. Три речи о Моцарте. Москва, Библейско-Богословский институт св.апостола Андрея. 149 с.
9. Барбье П. История кастратов . С.-Петербург : Издат. Ивана Лимбаха, 2006. 303 с.
10. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – Пер.с франц.. вступ.ст.и сост. С.Н. Зенкина. Москва: Издат.им.Сабашниковых, 2003. 512 с.
- 11.10. Бетховен Л. Соната для фортепиано № 9, Opus 14 № 1. URL: <https://www.bethoven.ru/node/613>
- 12.11. Бетховен Л. Сонаты для фортепиано в четырех томах. Том. IV №№ 25- Редакция А.Б. Гольденвейзера. Москва: Гос.муз.издат., 1959. 280 с.
- 13.12. Бетховен Л. Соната для фортепиано № 9. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Соната\\_для\\_фортепиано\\_№\\_9\\_\(Бетховен\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Соната_для_фортепиано_№_9_(Бетховен))
- 14.13. Бидермейер // Советский энциклопедический словарь. Москва, 1984. С. 138.
- 15.14. Бидермайер // Музыкальный словарь Гроува. Москва : Практика, 2001. С. 114.
16. Бидермайер URL: <http://salonwww.ru/article.plx?id=3991&path=dict>
17. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Ленинград, 1974. 144 с.
18. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф.канд.дис. 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
19. Virtuoz / Г. Коган. // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 5. Москва : Сов.энциклопедия, 1973. С. 802 – 803.
20. Галликанизм /А.Лопухин // Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. Ред.С.Аверинцев. Т. 1. Москва, 1993. С. 398-399.
21. Гегель Г. Лекции по истории философии... см. «Дух своего времени». URL : Der Geist seines Zeit [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух\\_времени](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени).

22. Гудман Ф. Магические символы. Москва, Издат.Ассоц.Духовного объединения «Золотой век», 1995. 289 с.
23. Гулд Глен /В. Дельсон //Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред Ю. Келдыш. Т.2. Москва : Сов.энциклопедия, 1974. С. 101-102.
24. Гульд Г. URL: [www.thecadadianencyclopedia.com/articles/emc/glenn-gould](http://www.thecadadianencyclopedia.com/articles/emc/glenn-gould)
25. Дебарг Л. URL: [www.moe\\_lipeck.ru/news/view/364443.html](http://www.moe_lipeck.ru/news/view/364443.html)
26. Дроздовський Д. Постмодерн помер. Хай живе пост-постмодерн. URL: [litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism](http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism)
27. Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. 5-е изд. Вып. 4. Москва : Музыка, 1980. 528 с.
28. Дубровина Е. Рококо и неорококо: стилевые соответствия в исторически разных этапах культурной эволюции. Бакалавр.раб. ОНМА имени А.В.Неждановой. Одесса, 2015. 97 с.
29. Епишин А.В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 148 с.
30. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. Москва, 1983. 77 с.
31. Захарчук Т. Метафоричність як художественний принцип інтерпретації музикального вироблення // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Луганськ, 2008. С. 331-339.
32. Зосім О.Л. Сакральний вимір східнохристиянської духовної пісенності другої половини XVI – початку XXI століть. Доктор.дисерт., 26.00.01. Київ, 2018. 504 с.
33. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса : Астропринт, 2015. 532 с.
34. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя : Підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.

35. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано). XVI-XVIII ст.: Навч. посібник. Тернопіль: СНП «АСТОН». 300 с., нот.
36. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 томах. Москва: Научно-издат. центр «Московская консерватория». Москва, 2009.
37. Клавесин. Клавикорд // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 2 Москва : Сов. энциклопедия, 1974. С. 819-821, 822.
38. Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI-XVIII вв. Вступ. ст. «О клавирной музыке Англии и Германии» Н. Копчевского. Москва : Музыка, 1976. 64 с.
39. Классицизм / Ю. Келдыш // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 2. Москва : Сов. энциклопедия, 1974. С. 826-828.
40. Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. Москва: Музыка, 1975. 376 с.
- Концерт / Л. Раабен // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 2. Москва : Сов. энциклопедия, 1974. С. 922-925.
41. Концерт // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Сов. энциклопедия, 1990. С. 269.
42. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Ленинград: Музыка, 1979. 272 с.
43. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. URL : // <http://www.mmy.ru/sm/arta/09-05-2000/history.htm>. 7 с.
44. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Москва: Музыка, 1974. 448 с.
45. Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII- XVIII вв. в ряду искусств. Исследование. Москва : Музыка, 1977. 528 с. с ил.
46. Линь Цзюньда. Стилистика «бахианства» в ранних сонатах Л. Бетховена // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. Вип. 27, кн. 1. С. 345–349.
47. Линь Цзюньда. Соната № 11 ор. 22 В-dur Л. Бетховена в ряду актуального интонирования в поставангардной – пост-поставангардной современности. // Культура і сучасність. Альманах. Київ, 2019. С. 202–206.

48. Линь Цзюньда Соната № 11 ор. 22 В-dur Л. Бетховена в ряду актуального інтонирования в поставангардной – пост-поставангардной современности. // Культура і сучасність. Альманах. Київ, 2019. С. 202–206.
49. Линь Цзюньда. Єдність рис рококо та високого класицизму у фортепіанних сонатах Людвіка ван Бетховена №№ 19, 20, 22, 24 // Shere of culture. Vol.XX. Lublin, 2019. P. 138 – 144.
50. Линь Цзюньда . 22 Соната Л. Бетховена у втіленні заповітів рококо // Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність. Матеріали Міжнар. наук.-творчої інтернет-конф., Одеса 3 - 6 травня 2021. Одеса, 2021. С. 88– 89
51. Линь Цзюньда. Л. Дебарг играет Бетховена: штрихи французького рококо в обличчя венського класика // Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень. Матеріали Міжнар. наук.-творчої інтернет-конф., Одеса 30 квітня – 2 травня 2020. Одеса, 2020. С. 181–184.
52. Линь Цзюньда. (китай.мовою) Аналіз художніх особливостей створення ранніх сонат Бетховена на прикладі сонат №№ 1, 4, 9 // Північна музика. 8-й вип. 2020 № 4 (392). Хайлуцзян: національне періодичне видання другого класу/першокласне державне видання, 2020, с. 5-7.
53. Лосев А. Философия, мифология, культура. Москва: Издат.полит.лит., 1991. С.524.
54. Ломоносова Н. Ранні сонати Й. Гайдна та проблеми їх редакційної інтерпретації. Автореф.канд.дис. 17.00.03. НМАУ ім.П.І. Чайковського. Київ, 1998. 17 с.
55. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства. Одесса : Астропринт, 2014. 440с.
56. Ма Вей Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф.канд.дис. Одеса, 2004. 17 с.

57. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства. Одесса: Астропринт, 2002. 126 с.
58. Маркова О. Виконавський і композиторський принципи мислення як антитези естетично-риторичного та композиційного творення музики // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Вип. 69. Виконавське музикознавство. Книга тринадцята. Київ, 2007. С. 6-13.
59. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.
60. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор. дисс. Киев, 1991. 263 с.
61. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века // В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. Книга 1. Одесса: Астропринт, 2006. С. 76-128.
62. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.
63. Маркова О., Подолян Л. Про духовний генезис українського канту та його зв'язки з музикою європейського релігійного Просвіщення. Одеса, 1982. 14 с.
64. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах. Т.1 Москва, Музгиз, 1959. 316 с.
65. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва, Русский путь, 2002. 295 с.
66. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси. Москва: Прогресс – Традиция, Русский путь, 2000. 224 с.
67. Мартынов И. Клод Дебюсси. Москва, Музыка, 1964. 280 с.
68. Методологическая функция Христианского мировоззрения в музикознании. Межвузовский сб. научных статей / Отв. редактор-составитель В. В. Медушевский / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, УГАИ им. З. Исмаилова. Москва-Уфа, 2007. 219 с

69. Мифологический словарь. Гл.ред. Е.М. Мелетинской, член ред.коллегии С. Аверинцев и др. Москва, Сов.энциклопедия, 1991. 736 с.
70. Музыкальная эстетика стран Востока. Ред. И вступ.ст. В. Шестакова. Москва: Музыка, 1967. 414 с.
71. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. Москва: Музыка, 1967. 443 с.
72. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса, Друкарський дім, 2010. 214 с.
73. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
74. Навоева І.Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну. Кандидатська дисертація, ОНМА, 17.00.03. Одеса, 2018. 189 с.
75. Некрасов Ю., Маркова Е. О психологических основах исполнительской интерпретации в процессе обучения в музыкальном вузе / Респ.межведом.научный сборник. Министерство высшего и среднего специального образования УССР. Отв.ред. проф. Ю. Чубук, отв.секр.доцент Г. Таукач // Программированное обучение. Вып.15. Киев : Вища школа, 1978. С. 127-136.
76. Николаев А. Джон Фильд. Москва: Гос.муз.издат., 1960. 184 с.
77. Овсянникова-Трель А. Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII-XX веков. Канд.дис. 17.00.03.ОГМА имени А.В.Неждановой. – Одеса, 2007. – 175 с.
78. Огдон (Ogdon) Джон /Ю. Оленев // Музыкальная энциклопедия в 6 томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т.3. Москва: Сов.энциклопедия, 1976. С.1082
79. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Гл.ред.и автор вступ.статьи Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с.
80. Одесская консерватория: славные имена, новые страницы. Гл.редактор Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. Одесса: Астропринт, 1998. 333 с.

81. Подобас И. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавского бидермайера. Канд.дисс. 17.00.03, ОНМА им. А. В. Неждановой, Одесса, 2013. 173 с.
82. Полянская Т.П. Трио-соната как жанровый феномен VII-XVIII ст. Канд.дисс., 17.00.03, ОНМА им. А. В. Неждановой, Одесса, 2016. 163 с.
83. Пятенко Л. Типологія канта у творах композиторів XIX ст.// Культурологічні проблеми музичної україністики. Зб.ст. Випуск 2. Част.2 – Одеса 1998. С. 83-86.
84. Рихтер Святослав Теофилович /Я.Мильштейн // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 4. Москва : Сов.энциклопедия, 1978. С.668-669.
85. Рококо // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т.4, Окунев-Симович, Москва: Сов.энциклопедия, 1978. С. 689-690.
86. Романтизм /Д. Житомирский // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 4. Москва, Сов.энциклопедия, 1978. С. 697-704.
87. Рондо /В. Бобровский // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 4. Москва, Сов. Энцикл., 1978. С.705-708.
88. Рощенко А. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. Харьков: ХНУРЕ, 2004. 288 с.
89. Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto. Автореф.канд.дисс.Спец.17.00.02 муз.искусство. Москва, 2007. 35 с.
90. Соколянский А. Рок, поп, Антис // Советская культура, 28.05.1988. С. 9-10.
91. Соната /В. Бобровский // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 5. Москва: Сов.энциклопедия, 1981. С. 193 – 200.
92. Соната для фортепиано № 19 Л.Бетховена. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/ Соната\\_для\\_ фортепиано\\_ № 19\\_\(Л. Бетховен\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Соната_для_фортепиано_№_19_(Л._Бетховен)) Обращение 22.05.2021.

- 93.91. Соната для фортепиано № 20 Л.Бетховена. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/ Соната\\_для\\_ фортепиано\\_ № 20\\_\(Л. Бетховен\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Соната_для_фортепиано_№_20_(Л._Бетховен))  
Обращение 22.05.2021.
94. Соната для фортепиано № 22 Л.Бетховена. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/ Соната\\_для\\_ фортепиано\\_ № 22\\_\(Л. Бетховен\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Соната_для_фортепиано_№_22_(Л._Бетховен))  
Обращение 22.05.2021.
95. Соната для фортепиано № 24 Л. Бетховена. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/ Соната\\_для\\_ фортепиано\\_ № 24\\_\(Л. Бетховен\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Соната_для_фортепиано_№_24_(Л._Бетховен))  
Обращение 22.05.2021.
96. Степанова О.Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Канд.мистецтвознавства, 17.00.03 СДПУ імені А.Макаренка, Суми, 2018. 224 с.
97. Стиль музыкальный /Е.Царева // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 5. Москва : Сов.энциклопедия, 1981. С. 281-289.
98. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX-XX століть. Автореф.канд.дис. Одеса, 2006. 16 с.
99. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки: Пер.с англ. Ч.I-IV. С.Петербург: Мирт, 2003. 428 с. (Энцикл.христианства).
100. Чень Бо Жанр фортепианного концерта как предмет исполнительского творчества (на материале Концерта № 1 Л. Бетховена). Магистерская работа. НМАУ имени П.И.Чайковского. Киев, 2013. 79 с.
101. Шевченко Л.М. Стильова парадигма української фортепіанної культури XX століття у світовому просторі. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства, 26.00.01. ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2020. 448 с.
102. Шнабель А. // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т.6. Москва, 1982. С. 356-357.
103. Юй Ле. Останні сонати Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ч. Айвза, О. Скрябіна в інтеріоризації стильових етапів композиторської творчості. Канд.дис., ОНМА ім. А.В.Нежданової, 17.00.03. Одеса, 2018. 155 с.

104. Adler G. Der Stil in der Musik. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.
- 105.104.102. Adler G. Über der Heterophonie //Jahrbuch Musikbibliothek Peters für 1908. Lpz., 1909. S. 17-28.
106. Civra F. Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale. Torino: UTET Liberia, 1991. 215 p.
107. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik.//Jahrbuch, Leipzig, 1956. – S.13-58.
108. Clemenicic R. Old musical instruments. London: Octopus books limited, 1973. 96 p.
109. Colombati C. Fenomen pianistyki Chopina //Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. S. 363-390.
109. Götz F. Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der komiscen Oper Berlin 1954. Berlin:Henschelverlag, 1958. 212 S.
110. Gudel J. Możliwości brzmieniowe fortepianów epoki Chopina // Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. S. 503-512.
111. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.
112. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderika Chopina. Kraków: PWM, 1970. 510 s.
113. Łobaczewska S. Beethoven. Kraków: PWM, 1977. 239 s.

#### **Література китайською мовою**

114. Вэнь Юнхун (перевод). Французская романтическая музыка и литература. Бейхуа: Издательство литературы и искусства, 2005. 435 с.
115. Грант Нейл. История исполнительского искусства. Пекин: Издат. Надежды, 2005. 185 с.
116. Кэнэйпулэ Георг (Германия). История музыки 19-го века. Издательство Народной музыки, 2002. 790 с.

117. Кэлаотэ Дональд Джей (США). История Западной музыки. – Изд. Нар.музыки, 2008. 321 с.

## **ДОДАТКИ**

### **НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ**

**Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство», та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз даних**

1. Линь Цзюньда. Стилистика “бахианства» в ранних сонатах Л. Бетховена // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. Вип. 27, кн.1. С. 345–349.

2. Линь Цзюньда. Соната № 11 ор. 22 В-dur Л. Бетховена в ряду актуального інтонирования в поставангардной – пост-поставангардной современности. // Культура і сучасність. Альманах. Київ, 2019. С. 202–206.

### **Статті у наукометричних та міжнародних виданнях**

3. Линь Цзюньда. Єдність рис рококо та високого класицизму у фортепіанних сонатах Людвіка ван Бетговена №№ 19, 20, 22, 24 // Shere of culture. Vol. XX. Lublin, 2019. P. 138 – 144.

**Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації**

## Додаткові (тези)

4. Линь Цзюньда. Л. Дебарг играет Бетховена: штрихи французького рококо в облике венского классика // Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень. Матеріали Міжнар. наук.-творчої інтернет-конф., Одеса 30 квітня – 2 травня 2020. Одеса, 2020. С. 181–184.
5. Линь Цзюньда . 22 Соната Л. Бетховена у втіленні заповітів рококо // Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність. Матеріали Міжнар. наук.-творчої інтернет-конф., Одеса 3 - 6 травня 2021. Одеса, 2021. С. 88– 89.
6. Линь Цзюньда. (китай.мовою) Аналіз художніх особливостей створення ранніх сонат Бетховена на прикладі сонат №№ 1, 4, 9. // Північна музика. 8-й вип. 2020 № 4 (392). Хайлуцзян: національне періодичне видання другого класу/першокласне державне видання, 2020, с. 5-7.

**Апробація результатів дисертаційного дослідження** здійснювалася у формі наукових доповідей на Міжнародних науково-творчих конференціях:

«Трансформація музичної освіти: культура та сучасність». Міжнар. наук.-творча конф. 30 квітня – 2 травня 2019 р. Одеса;

«Захід – Схід: Культура і мистецтво». Міжнар. наук.-творча конф. 25 – 26 вересня 2019 р. Одеса;

«Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень». Міжнар. наук.-творча інтернет-конф. 30 квітня – 2 травня 2020 р. Одеса;

«Захід – Схід: Культура і сучасність». Міжнар. наук.-творча конф. 26–27 вересня 2020 р. Одеса;

«Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність». Міжнар. наук.-творча інтернет-конф. 3 – 6 травня 2021 р. Одеса;

«Захід – Схід: Культура і сучасність. Пам’яті В. Ребікова і В. Малішевського присвячується». Міжнар. наук.-творча конф. 25–26 вересня 2021 р. Одеса.

