

Розділ 2

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ БЕТХОВЕНОЗНАВСТВА

УДК 78.071.1 (430) : 786.2

Андрій Кутасевич

ТРИАДА ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ OPUS 31 ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА: МУЗИКОЗНАВЧІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

Як відомо, соната для фортепіано є одним із провідних жанрів творчості Бетховена. Його твори в цьому жанрі належать до скарбниці світової музичної класики, вони постійно перебувають у полі зору виконавців та слухачів і привертають увагу дослідників музичного мистецтва. Серед ґрунтовних музикознавчих праць, у яких охоплюються всі фортепіанні сонати композитора, відзначимо монографії В. фон Ленца [11], В. Нагеля [12] та Ю. Кремльова [5]. Ретельний виконавський аналіз бетховенських фортепіанних сонат здійснив О. Гольденвейзер [2], редагуючи їх для видань. Багато наукових розвідок присвячено окремим сонатам митця. Три сонати оп. 31 відіграють особливу роль у творчій біографії Бетховена. Притому друга соната цієї тріади не обділена увагою музикознавців, тоді як інші два цикли фігурують у працях дослідників значно рідше. **Актуальність** обраної теми зумовлюється насамперед потребою цілісного охоплення тріади оп. 31 як знакового явища у творчості великого німецького композитора. **Мета** статті – окреслити своєрідність трьох сонат оп. 31, визначити їх місце в доробку композитора – кожної зокрема та тріади загалом – і відзначити особливі вимоги, які постають перед їх виконавцями¹.

¹ Автор статті враховує власний досвід виконання трьох сонат Бетховена оп. 31

За періодизацією творчості Бетховена, яка усталилась у музикознавстві, три фортепіанні сонати ор. 31 (за загальною нумерацією – №№ 16, 17 та 18) належать до другого, «центрального» періоду. Водночас мусимо пам'ятати, що ця періодизація є умовною: у межах кожного періоду творчості митця відбувались еволюційно-стильові процеси, накопичувались нові враження та ідеї, які згодом реалізовувались у нову якість індивідуального композиторського стилю. Це підтверджується порівнянням різних творів, написаних протягом одного періоду. У цьому сенсі три розглядувані фортепіанні сонати великого композитора посідають унікальне місце в його спадщині. Вони знаменують важливий етап творчості майстра, багато в чому займаючи в ній «пограничні» позиції.

Створена на межі XVIII–XIX ст., триада сонат ор. 31 являє собою хронологічно останній випадок, коли Бетховен об'єднав дві або три фортепіанні сонати в одному опусі; адже наступні дві сонати, об'єднані подібним чином, – «Дві легкі сонати» ор. 49, *соль мінор* та *Соль мажор* – були створені раніше, як прийнято вважати, і лише опубліковані після ор. 31. Кожна з подальших бетховенських фортепіанних сонат позначена окремим опусом. Крім того, сонати ор. 31 належать до останніх сонат майстра, написаних для *pianoforte* «моцартівського» зразка (звуквисотний діапазон цих інструментів становить п'ять октав – від *фа* контр-октави до *фа* третьої октави). Для такого самого інструмента призначено і «Дві легкі сонати» ор. 49, написані раніше, і Сонату ор. 54, *Фа мажор*, написану очевидно невдовзі після триади ор. 31, але раніше, ніж Соната ор. 53, *До мажор*. Починаючи з ор. 53 («Аврори»), фортепіанні сонати Бетховена призначалися для інструментів із дещо ширшим звуквисотним діапазоном.

Згадані аспекти пограничного положення трьох сонат ор. 31 у творчості Бетховена є, так би мовити, зовнішніми. Значно важливішими є аспекти внутрішні. За свідченням К. Черні, у 1802 р., незадовго до написання триади сонат ор. 31, Бетховен повідомив, що вступає

як мегациклу – у сольному концерті, який відбувся 4 жовтня 2014 р. у Великому залі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського в рамках XXI Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї». Відгуки на цей виступ опубліковано у статтях В. Данилова [3] та І. Драч [4, с. 31].

на «новий шлях»². Результатом цього, як констатував Р. Роллан, став відхід композитора від надмірної плакатності й монументальності письма в бік його більшої гнучкості [7, с. 168]. Не менш важливим є той факт, що три сонати ор. 31 були створені в нелегкий для композитора час – напередодні надзвичайно гострої, чи не найбільшої в його житті душевної кризи, яка відобразилась у «Гейлігенштадтському заповіті» (жовтень 1802 р.).

Три сонати ор. 31 належать до небагатьох циклів Бетховена, які не мають присвячень. Якщо поглянути на ті нечисленні фортепіанні сонати майстра, які не присвячені нікому, то спостерігається цікава закономірність. Переважно це невеликі сонати, більше призначені для навчальної практики, ніж для концертної сцени – «Дві легкі сонати» ор. 49 (*соль мінор* та *Соль мажор*), сонати ор. 54 (*Фа мажор*), ор. 79 (*Соль мажор*). Водночас до циклів без посвяти належить і Соната ор. 110 (*Ля-бемоль мажор*) – один із найвагоміших бетховенських творів, написання якого супроводжувалось важкими випробуваннями для автора і повільні розділи якого мають виразний сповідальний, глибоко особистий характер. Спочатку Бетховен планував присвятити згадану сонату Антонії Brentano, однак згодом відмовився від цього, залишивши твір не присвяченим нікому. Здається, що і тріада сонат ор. 31 не має присвячення невипадково. Центральна соната цієї тріади (*ре мінор*) є, за влучним висловом Р. Роллана, одним із найбільш вражаючих прикладів прямої мови в музиці [7, с. 149]. У цьому видатному творі з величезною силою відбилась особиста драма митця; тож, як слушно зазначив дослідник, цю сонату композитор міг би присвятити самому собі [7, с. 152]. Чи не тому Соната ор. 31 № 2, а разом із нею й інші дві сонати, які її обрамляють, тобто весь ор. 31, не мають присвячення?

Перша з трьох сонат ор. 31 – *Соль мажор* (№ 16 за загальною нумерацією) є найменш популярною, попри її безумовні художні достоїнства. Вона рідше, ніж дві наступні сонати, звучить у концертних програмах і, водночас, рідше використовується в навчально-методичній сфері. З одного боку, ця соната не така ефектна й «показна», як наступні дві та інші популярні сонати композитора, – цим зумовлене її

² На це свідчення посилався зокрема В. Нагель [12, с. 1].

скромніше місце в концертному репертуарі. Із другого боку, ця соната доволі складна й розгорнута: її виконання потребує досить високого рівня піаністичної підготовки та неабиякого вміння «вибудувувати» архітектоніку твору (ідеться зокрема про його другу і третю частини), чим, своєю чергою, зумовлюється досить обмежене використання цієї сонати в навчальній практиці. За образним змістом Соната ор. 31 № 1 належить до не зовсім типових творів Бетховена. Музиканти та музичні критики давали їй різні, іноді діаметрально протилежні оцінки – від відвертого несхвалення (Антон Рубінштейн) до цілковитого прийняття (Б. Асаф'єв)³. Напевно, саме нетиповість цього циклу з погляду «магістральної» лінії розвитку бетховенської образності та стилістики сприяла широкому діапазону його оцінок. Із позицій сьогодення ця нетиповість сприймається радше як самотність, що схиляє музикознавців до загалом позитивної оцінки сонати, написання якої стало важливою віхою на шляху розвитку фортепіанного стилю композитора. У цьому творі Бетховен постає не у звичних для нас іпостасях борця й бунтаря, або лірика – співця високих та глибоких почуттів. Соната має об'єктивно-оптимістичний характер із виразним комічним відтінком та яскраво втіленими жанрово-побутовими елементами. Це той Бетховен, який пізніше напише фортепіанне рондо *Соль мажор*, ор. 129 – «Гнів із приводу загубленого гроша» (зокрема, у першій частині сонати, а частково й у фіналі). Дослідники бетховенської творчості відзначали виразний вплив італійського музичного театру на стилістику та образний зміст цього циклу⁴.

Початок першої частини сонати, *Allegro vivace*, прикметний новаторським фактурним прийомом – розбивкою пунктирних ритмічних формул між партіями правої та лівої рук, – який надалі широко застосовується в цій частині. Такі формули сприяють пружності партитурної тканини, додаючи стрімкості руху й водночас гумористичного відтінку звучання (приклад 1).

Привертає увагу тональне співвідношення першого та другого речень теми головної партії в експозиції: перше речення починається в основній тональності, друге – у тональності низького сьомого ща-

³ Докладніше про це – у праці Ю. Кремльова [5, с. 132–134].

⁴ Див. праці В. фон Ленца [11, с. 200–201], Р. Роллана [7, с. 149].

бля: *G-dur – F-dur*. Таке незвичне тональне зіставлення в межах головної теми Бетховен застосує пізніше в першій частині знаменитої Сонати ор. 53, *До мажор* («Аврора»): *C-dur – B-dur*. У темі побічної партії з першої частини Сонати ор. 31 № 1 з її нарочитими синкопами відбився безпосередній вплив народної танцювальної музики. Упадає в око й незвичне для сонатної форми доби Класицизму тональне співвідношення тем головної та побічної партій у початковому *Allegro* цієї сонати: *G-dur – H-dur* в експозиції, *G-dur – E-dur* у репрізі. Отже, у цьому *Allegro* Бетховен апробував і нове тональне співвідношення тем, згодом застосоване в першій частині Сонати ор. 53: *C-dur – E-dur* в експозиції та *C-dur – A-dur* у репрізі⁵. Мерехтіння однойменних мажору та мінору в завершальній партії першої частини Сонати ор. 31 № 1 є передвістям одного з улюблених ладових прийомів Ф. Шуберта.

Приклад 1

Л. ван Бетховен. Соната *G-dur* для фортепіано, ор. 31 № 1, I частина, такти 1–11

Allegro vivace

The image shows a musical score for the first 11 measures of the first movement of Beethoven's Sonata Op. 31 No. 1. The score is in G major, 2/4 time, and marked 'Allegro vivace'. It consists of two systems of music. The first system shows the main theme in the right hand (treble clef) and a syncopated accompaniment in the left hand (bass clef). The right hand starts with a piano (*p*) dynamic. The left hand has a syncopated rhythm with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the theme and accompaniment, with a piano (*p*) dynamic in the right hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Друга частина, *Adagio grazioso До мажор*, примітна своєю будовою, у якій ознаки складної тричастинної форми поєднуються

⁵ На подібність тональних планів головної партії та подібність тональних співвідношень головної та побічної партій у перших частинах сонат ор. 31 № 1 та ор. 53 звертав увагу А. Шмітц [8, с. 170–172].

з елементами рондальності та варіаційності. Крайні розділи цієї частини вирізняються дуже багатою орнаментикою, загалом нетиповою для повільних частин бетховенських сонат. Ця характеристика зближає *Adagio grazioso* з деякими повільними частинами фортепіанних сонат В. А. Моцарта, які мають характер розлогих оперних арій. Головна тема цієї частини споріднена інтонаційно й тонально з темою арії Уриїла з другої частини ораторії Й. Гайдна «Створення світу», Ноб. XXI: 2⁶ (приклади 2, 3).

Приклад 2

Л. ван Бетховен. Соната *G-dur* для фортепіано, оп. 31 № 1, II ч.,
тт. 1–5

Adagio grazioso

Р. Роллан убачав у крайніх розділах *Adagio grazioso* прообраз росинівської серенади з «гітарним» акомпанементом [7, с. 149]⁷. Власне бетховенське музичне обличчя виразніше проступає в центральному розділі (*do minor*), який має зримі ознаки симфонічної партитури.

⁶ Подібність цих двох тем відзначали В. фон Ленц [11, с. 199] та В. Негель [12, с. 12]. Питання впливу мелодики Й. Гайдна, В. А. Моцарта та К. Ф. Е. Баха на тематизм юнацьких творів Бетховена ґрунтовно дослідив Г. Яловець [9].

⁷ «Гітарний» характер цього акомпанементу відзначав ще учень Бетховена К. Черні у праці «Про правильне виконання всіх бетховенських фортепіанних творів» [10, с. 46].

Фінальне *Rondo allegretto* в рондо-сонатній структурі відзначається загальним пасторальним характером, галантною танцювальністю головної теми та відсутністю типових для Бетховена яскравих контрастів (виняток становить лише кода). Наявний майже скрізь рух вісімками та вісімками-тріолями надає цьому фіналу рис *perpetuum mobile*. Новаторський прийом дворазового протиставлення контрастних темпів, який спостерігаємо при останньому проведенні теми-рефрену (перед кодою), композитор переконливо втілить у першій частині наступної сонати – ор. 31 № 2.

Приклад 3

Й. Гайдн. Ораторія «Створення світу», Нов. XXI: 2, II ч., № 24: арія,
тт. 1–5

Виконання Сонати ор. 31 № 1 потребує неабиякого володіння ритмом. Це стосується особливо першої частини, у якій загостреністю ритмічного рисунку в поєднанні з артикуляційною точністю має підкреслюватись характерність образів. Крім того, чимале значення для майстерного відтворення цієї частини має й володіння дрібною технікою. Пасажі шістнадцятками з примхливим інтонаційним рисунком у партіях обох рук викликають у виконавця певний дискомфорт на початковій стадії роботи над твором. Різні редактори пропонували різні аплікатурні рішення цих пасажів, намагаючись віднайти найзруч-

ніший спосіб їх якісного відтворення⁸. Дуже важливим завданням при виконанні другої частини сонати є вибір її оптимального темпу. З одного боку, темп має бути не надто повільним, аби фраза зберігала цілісність і природність вимови; із другого боку, дрібні тривалості в колоратурних пасажах мають бути промовлені дуже ясно, без поспіху. До специфічних виконавських складностей цієї частини належить вибудовування вертикалі партитури – ідеться зокрема про репризний розділ *Adagio grazioso* з подвійними нотами у фігураціях акомпанементу. Постійна плинність музики у фіналі сонати, відсутність у цій частині яскравих динамічних та фактурних контрастів ускладнюють завдання побудови опуклого рельєфу її форми. Видається, що задля цілісного охоплення цього рондо виконавець має увиразнити гумористичний відтінок звучання за допомогою вивіреного співвідношення різних динамічних градацій та загострення штриха. Загалом перша соната тріади ор. 31, будучи менш яскравою, ніж наступні дві, потребує від виконавця значно більших зусиль для створення її повноцінної мистецької інтерпретації.

Найвідоміша з тріади ор. 31 друга соната – *ре мінор* (№ 17 за загальною нумерацією) належить до найпопулярніших творів Бетховена. Сам композитор вважав її однією з найкращих своїх фортепіанних сонат. Неофіційна назва сонати – «Буря» – виникла за підказкою автора, який у відповідь на запитання про образний зміст цього твору порадив прочитати відповідну п'єсу У. Шекспіра. Інше неофіційне найменування цього бетховенського шедевру – «Соната з речитативом» – відображає унікальну особливість будови його першої частини. Прикметною ладовою характеристикою цього тричастинного циклу є цілковите панування мінорних тональностей у його крайніх частинах, написаних у сонатній формі. Другі половини експозицій, у яких, за класицистичними канонами, мала б закріпитись тональність паралельного мажору, звучать натомість у тональності мінорної домінанти⁹; у розробках теж безроздільно домінує мінор. Притому

⁸ Див. видання за ред. М. Пауера і К. А. Мартінсена (Edition Peters, Лейпциг) та видання за ред. Н. Гертша і М. Перайї (G. Henle Verlag, Мюнхен).

⁹ Такий принцип тонального співвідношення основних тематичних комплексів експозиції Бетховен застосував уже в ранній фортепіанній творчості – у фіналі Сонати ор. 2 № 1, *фа мінор*.

в середній частині сонати спостерігаємо зворотнє явище – повсюди лише мажор; музика цієї частини жодного разу не затьмарюється навіть епізодичними мінорними тіннями. У такий оригінальний спосіб композитор урівноважив у *ре-мінорній* сонаті контрастні ладові сфери. Подібну ладову драматургію спостерігаємо в написаній раніше бетховенській Сонаті ор. 27 № 2, *до-дієз мінор* («Місячній»).

Перша частина Сонати ор. 31 № 2, *Largo – Allegro*, є безпрецедентною за драматизмом та силою емоційного напруження у творчості Бетховена. Серед фортепіанних композицій, які митець написав раніше, із нею може бути зіставлений у цьому плані хіба що фінал Сонати ор. 27 № 2 («Місячної»). Незвичне педалювання домінанти на початку Сонати ор. 31 № 2 ніби передвіщає початок бетховенської Дев'ятої симфонії, *ре мінор*, ор. 125, написаної багатьма роками пізніше. Наявний на початку репризи першої частини розглядуваної сонати речитатив (точніше, два речитативи), який є смисловою кульмінацією цієї частини, став великою новацією в будові сонатної форми. Згодом композитор застосував подібний прийом у П'ятій симфонії, *до мінор*, ор. 67, увівши на початку репризи її першої частини речитатив гобоя¹⁰. А. Альшванг відзначав інтонаційну спорідненість інструментального речитативу із Сонати ор. 31 № 2 та вокального речитативу з фіналу Дев'ятої симфонії Бетховена [1, с. 147–148]. Не менш цікавою здається інша паралель. Ідеться про однотактну каденцію *Adagio* на початку експозиції та репризи першої частини розглядуваної сонати (приклад 4), відтворену з незначними змінами в сольній партії написаної пізніше бетховенської Фантазії *до мінор* для фортепіано, оркестру та хору, ор. 80 (приклади 5-а, 5-б).

Якщо споріднені інтонаційно речитативи із Сонати ор. 31 № 2 та з Дев'ятої симфонії є зовсім різними за смисловим навантаженням, то інтонаційно ідентичні каденції з розглядуваної сонати та з Фантазії ор. 80 мають спільну семантику. Звучання цих каденцій в обох творах наводить на думку про «шекспірівське» питання, яке немов повисає в повітрі. Маємо унікальний випадок автоцитати: композитор повертається через кілька років до своєї музичної думки, висловлюючи її

¹⁰ Про подібні смислові функції речитативів у Сонаті ор. 31 № 2 та П'ятій симфонії Бетховена йдеться у праці В. Протопопова [6, с. 237–238].

майже без змін. Це є ще одним свідченням величезної особистої значущості Сонати ор. 31 № 2 для Бетховена.

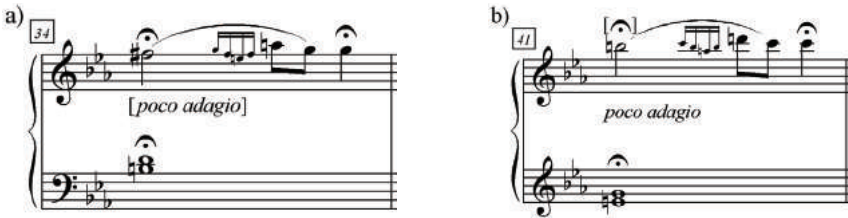
Приклад 4

Л. ван Бетховен. Соната *d-moll* для фортепіано, ор. 31 № 2, I ч.,
тт. 1–6



Приклад 5

Л. ван Бетховен. Фантазія *c-moll* для фортепіано, оркестру та хору,
ор. 80, тт. 34, 41



Написана в сонатній формі без розробки друга частина циклу, *Adagio* *Si-бемоль мажор*, має споглядальний, лірико-філософський характер, вирізняючись величавим спокоєм та гармонійністю і являючи собою зразок зрілого бетховенського симфонізму. У її музиці немає ні багатослівності *Adagio grazioso* з попередньої сонати, ні його галантності. Проте і в *Adagio* з Сонати ор. 31 № 2 спостерігаємо зв'язок із творчістю В. А. Моцарта – цього разу на інтонаційному рівні. Один мелодичний зворот з *Adagio* розглядуваної сонати нагадує своїми контурами та гармонічним оформленням зворот з «*Agnus Dei*», *Larghetto*, моцартівського Реквієму *re minor*, KV 626. В *Adagio*

із сонати Бетховена згадуваний зворот проводиться двічі (в експозиції та репризі), в одній і тій самій тональності, але в різних варіантах гармонізації. В «Agnus Dei» з Реквієму В. А. Моцарта відповідний зворот проводиться кілька разів, у різних тональностях. Найбільш виразною є паралель між бетховенським зворотом у другому проведенні та моцартівським в останньому (прикладі 6, 7).

Приклад 6

Л. ван Бетховен. Соната *d-moll* для фортепіано, ор. 31 № 2, II ч., тт. 48–50



Приклад 7

В. А. Моцарт. Реквієм *d-moll*, KV 626, «Agnus Dei», тт. 42–45¹¹

The image shows a vocal score for measures 42-45 of the 'Agnus Dei' from Mozart's Requiem in D minor, KV 626. The score is in D minor and features a piano *pp* dynamic. It includes four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: do - na e - is re - qui - em. The score is written on a grand staff with vocal staves for each voice part.

¹¹ У нотному прикладі наведено лише хорві партії – без оркестрового супроводу, який у цитованому фрагменті не має самостійного значення, виконуючи функцію гармонічної та метроритмічної підтримки хору.

Інтонаційно-тематичний вплив музики В. А. Моцарта на творчість Бетховена виявляємо й у фінальному *Allegretto* з Сонати ор. 31 № 2. Початкове речення його головної теми викликає в пам'яті друге, мінорне речення теми побічної партії з *Allegro* першої частини моцартівської Симфонії № 38, *Re мажор*, KV 504 («Празької»)¹². Особливо виразною є подібність початку бетховенської теми до фрагмента моцартівської в репризі симфонічного *Allegro* – маємо одну й ту саму тональність *re мінор* (приклади 8, 9).

Приклад 8

Л. ван Бетховен. Соната *d-moll* для фортепіано, ор. 31 № 2, III ч.,
тт. 1–8



У завершальній частині Сонати ор. 31 № 2 розкрились дивовижні ліричні грані генія Бетховена. Головна тема фіналу є однією з найбільш романтичних у спадщині майстра, а втілений у ній поетичний образ, сповнений світлої печалі, завжди приваблював слухачів та виконавців. У цьому фіналі, як і у фіналі попередньої сонати, композитор дотримується принципу *perpetuum mobile*, однак цього разу послідовніше: від початку до кінця спостерігаємо невинний рух шістнадцятками. При тому ритмічна остинатність не завадила митцеві розгорнути в *Allegretto* широкий спектр емоційних відтінків панівного сумного настрою: одні й ті самі інтонації звучать то як трепетне благання, то як рішуча вимога; іноді чути відчайдушний протест, іноді – смиренність. Важливу роль

¹² Подібність цих двох тем відзначав В. Нагель [12, с. 36–37].

в образній драматургії фіналу сонати, як і її першої частини, відіграють вибухові бетховенські контрасти – динамічні та регістрові.

Приклад 9

В. А. Моцарт. Симфонія *D-dur*, KV 504, I ч., тт. 251–256

Соната ор. 31 № 2 як один із вершинних творів у спадщині Бетховена та у світовій фортепіанній літературі загалом ставить перед виконавцями дуже високу «планку» мистецьких завдань (у піаністичному плані вона є менш складною, ніж попередня та наступна сонати). Повноцінне звукове відтворення цього шедевру, який постав у дуже нелегкі для автора часи, потребує не лише високого рівня професійної підготовки, а й колосальної «праці» душі, випробуваної та збагаченої життєвим досвідом. У першій частині сонати важливо знайти оптимальне співвідношення між темпами *Largo* та *Allegro*. Високий емоційний градус і широкий діапазон динамічних градацій часом провокує виконавця до звукових крайнощів; однак *fortissimo* не повинно звучати занадто різко, а сила акцентів *sforzando* має завжди узгоджуватись із динамічним нюансом, яким позначений відповідний фрагмент. Особливо відповідальним завданням є побудова речитативів, яка ускладнюється специфічною авторською педалізацією. Мусимо пам'ятати, що *pianoforte*, для якого

композитор писав цей твір, відрізняється від сучасного фортепіано скромнішими динамічними можливостями, і, відповідно, швидшим замиранням звучання на правій педалі. Видається, що для переконливого відтворення речитативів на сучасних інструментах слід знайти належне співвідношення темпової градації *Largo* (швидкість вимови), характеру туше (міра звукового насичення при інтонуванні «невагомим», примарним звуком) та глибини педалізації. У другій частині сонати необхідно розшарувати фактуру, підкреслити контрастність зіставлених темброво-динамічних сегментів партитури, виходячи з «оркестрового» мислення композитора, яке в цьому *Adagio* відобразилось особливо яскраво. У фіналі сонати важливо зберегти єдність темпу при динамічних контрастах, які є контрастами емоційних станів. Це *Allegretto* потребує не лише емоційної реактивності, а й волі, яка приборкує стихію.

Остання з трьох сонат ор. 31 – *Мі-бемоль мажор* (№ 18 за загальною нумерацією) є менш популярною, ніж друга соната тріади, але значно популярнішою, ніж перша. У цьому оригінальному творі, який вирізняється колосальною життєствердною силою, Бетховен повертається до властивої його творчій натурі енергійної дієвості. Ця соната ніби передвіщає подолання кризи «Гейлігенштадтського» заповіту, відновлення сил та зміцнення духу. Чотиричастинна будова циклу та наявність у ньому менуету нагадують про сонати раннього періоду творчості митця. Водночас, у Сонаті ор. 31 № 3 композитор продовжує творчі пошуки та експерименти, розпочаті у двох попередніх циклах. Цей твір примітний тим, що є однією з небагатьох сонат майстра і єдиною з його чотиричастинних сонат, у якій немає повільної частини як такої. Написані в сонатній формі перша, друга та четверта частини циклу сповнені іскрометного гумору. Ця соната є чи не найоптимістичнішою у спадщині майстра.

У початковому *Allegro*, як і в першій частині попередньої сонати, Бетховен експериментує з темпо-ритмом, але дещо інакше. Несподівані сповільнення та зупинки (*ritardando* та фермати) у темі головної партії, позначеної рисами психологізму, привертають увагу своєю незвичністю. Видається, що композитор цілком свідомо загальмовує рух – кілька разів «натягує» темпову пружину, аби потім відпустити її (*a tempo*). Тим стрімкішим здається подальший перебіг. Новації виявляються й у тонально-гармонічній царині цього *Allegro*. Зокре-

ма, твір починається із субдомінантового квінтсектакорду, а тоніка з'являється вперше лише у восьмому такті (приклад 10).

Приклад 10

Л. ван Бетховен. Соната *Es-dur* для фортепіано, оп. 31 № 3, I ч.,
тт. 1–8

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata in E major, Op. 31 No. 3, first movement. The score is in 3/4 time, E major, and begins with the tempo marking 'Allegro'. The first staff shows a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of chords. The second staff shows the main theme starting with the lyrics 'ri - - tar - dan - do' and a 'cresc.' marking. The third staff shows a 'sf' dynamic marking and a 'a tempo' marking. The score ends with a 'P' dynamic marking.

В одноголосних побудовах між двома проведеннями грайливої теми побічної партії – як в експозиції, так і в репризі – спостерігаємо розширення такту: третя доля в першому такті пасажу містить дванадцять дрібних нот, які «вкласти» в цю долю без порушення метру в темпі *Allegro* неможливо фізично. Аналогічні випадки розширення такту за рахунок мелодичних фігуритур наявні в *Allegro con brio ed appassionato* першої частини останньої бетховенської фортепіанної сонати – оп. 111, *do minor*. Композитор ніби передбачає суто романтичний прийом, який широко застосовуватиме Ф. Шопен.

Друга частина циклу оп. 31 № 3 – дотепне скерцо, *Allegretto vivace* *Ля-бемоль мажор*, прикметне насамперед незвичним для цього жанру дводольним метром (усі попередні скерцо Бетховена тридольні). Напевно, Ф. Мендельсон, створюючи дводольне скерцо Симфонії № 3, *ля міно́р*, оп. 56 («Шотландської»), урахував досвід цієї сонати. У скерцо з розглядуваного бетховенського циклу, як і в першій частині твору, головна партія позначена коливаннями темпу (*poco ritardando*, *a tempo*, фермата) – знову спостерігаємо ефект темпової пружини. Колоритні акценти на слабких долях свідчать про міцні зв'язки цієї музики з побутовими жанрами. Вибуховими контрастами акордів подвійного удару *fortissimo* на тлі *piano* остинатних шістнадцятків *staccato* (у сполучній партії) композитор відтворює атмосферу веселощів, викликаючи в пам'яті симфонію Й. Гайдна «Сюрприз», *Соль мажор*, Ноб. I: 94.

Третя частина сонати – неквапливий наспівний менует у традиційній складній тричастинній формі, *Moderato e grazioso* Мі-бемоль мажор – певною мірою виконує в циклі функцію повільної частини. Своєрідною ладовою знахідкою цього менуету є колорит гармонічного мажору у крайніх розділах, який створюється наполегливим наголошенням у мелодії шостого низького щабля. У кодї відповідним чином наголошується другий низький щабель, що в поєднанні зі співзвуччям мінорної субдомінанти створює тьмяніший відтінок двічі гармонічного мажору. У середньому розділі вгадується ідея тембрового протиставлення різних оркестрових груп – струнних та духових. Наочно ця ідея постає в середині *Trio* – виразну аналогію, підкріплену тонально-гармонічною подібністю, виявляємо в першій частині, *Allegro*, Третьої («Героїчної») симфонії Бетховена, *Мі-бемоль мажор*, ор. 55 (приклади 11, 12).

Приклад 11.

Л. ван Бетховен. Соната *Es-dur* для фортепіано, ор. 31 № 3, III ч., тт. 24–30



Фінальне *Presto con fuoco* Сонати ор. 31 № 3 являє собою стрімку тарантелу. Стихія запального італійського танцю цілком захоплює і виконавця, і слухача. Як і у фіналах двох попередніх сонат, у цьому *Presto* застосовано принцип *perpetuum mobile*. Здається, що Ф. Шуберт, який охоче використовував ритми тарантели у фіналах своїх сонатно-інструментальних циклів¹³, не уникнув свого часу впливу розглядуваної бетховенської сонати. У розробці з її несподіваними

¹³ Див. фортепіанну сонату до мінор, DV 958, струнні квартети ре мінор, DV 810 («Смерть і дівчина») та *Соль мажор*, DV 887.

тональними зсувами та модуляціями відбувається драматизація музичної дії – на короткий час оживають звичні для композитора образи боротьби. Сонатна форма фіналу, як і в циклі ор. 31 № 2, доповнюється розширеною кодою, у якій востаннє звучить головна тема. У коді фіналу Сонати ор. 31 № 3 Бетховен знову, як і в перших двох частинах цього циклу, удається до хитання темпу (*poco ritardando, a tempo*), ніби замикаючи в такий спосіб циклічну композицію.

Приклад 12.

Л. ван Бетховен. Симфонія № 3, *Es-dur*, ор. 55, I ч., тт. 378–389

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 3, measures 378-389. The score is in E major and 3/4 time. It features woodwinds (Ob. I, Cl., Fg., Cor. III, II), strings (VI. I, VI. II, Vle, Vlc. e Cb.), and piano (pp). The score shows a transition from a piano texture to a more active one with pizzicato and arco markings.

Measures 378-389:

- Ob. I, Cl.: *pp*, chords.
- Fg., Cor. III, II: *pp*, chords.
- VI. I, VI. II: *pizz.*, quarter notes.
- Vle, Vlc. e Cb.: *pizz.*, quarter notes.

Measures 384-389:

- Ob. I, Cl.: *pp*, chords.
- Fg., Cor. III, II: *pp*, chords.
- VI. I, VI. II: *pizz.*, quarter notes.
- Vle, Vlc. e Cb.: *pp*, quarter notes.

Серед завдань, які постають перед виконавцями Сонати ор. 31 № 3, на першому плані ті, які пов'язані з метроритмічними аспектами виконання. Необхідним є поєднання ритмічної точності з метричною гнучкістю. Важливо визначити міру можливих темпових відхилень у межах однієї частини. Відточеність артикуляції, її загостреність є необхідною умовою для створення рельєфних музичних образів твору, своєчасної зміни настроїв та диференціації їх відтінків. У цій сонаті є певні труднощі піаністичного характеру. До них належить зокрема відтворення епізодів із трелями в першій частині. Деякі незручності створюють і примхливі мелодичні пасажі в коді початкового *Allegro*. У скерцо окремої уваги потребують подвійні ноти в акомпанементі лівої руки (у побічній партії): їх відтворення в рухливому темпі в нюансі *pianissimo* є досить нелегким завданням. Необхідно також домогтися якісної вимови фігур зі швидкісними шістдесят четвертими в контрастних динамічних нюансах (у розробці). У менуеті, з огляду на його специфіку в цьому циклі, важливо знайти оптимальний темп. Пісенним характером крайніх розділів визначається спокійний рух, однак надто спокійний темп загрожує «розпаданням» фрази у тріо. У фінальній частині стрімкий вир тарантели може спровокувати занадто швидкий рух та поверхове звучання. Найкращим «запобіжником» проти надмірного темпу фіналу є його код (епізод із перекиданнями лівої руки над правою, у якому постає непросте завдання синхронізації руху в партіях двох рук). У цьому *Presto*, як і у фінальному *Allegretto* з попередньої сонати, стихійність має бути підкорена вольовим «бетховенським» характером.

Три фортепіанні сонати ор. 31 Бетховена ознаменували оновлення його стилю, відкриваючи нові мистецькі горизонти; ці твори стали важливою ланкою в еволюції симфонічного мислення композитора, підготувавши якісний стрибок «Героїчної» симфонії; їх новації справили помітний вплив на митців романтичної доби. Не менш важливим видається те, що душевні потрясіння, які Бетховен пережив у часи написання цих сонат, сприяли надзвичайно яскравому розкриттю в них особистості автора, його внутрішнього світу. У цих творах митець постає перед нами перш за все як людина – людина палкого серця, шляхетної душі, щирих та глибоких почуттів. Саме гуманістична спрямованість бетховенського мистецтва виступає в сонатах ор. 31 на перший план. Музична драматургія кожного з трьох циклів та обста-

вини їх написання дають підстави сприймати ці три твори як мега-цикл, а виконання трьох сонат поспіль, в одному концерті, дає змогу осягнути світоглядну концепцію тріади – від юнацького оптимізму через бурі життєвих драм до відродження життєствердного начала.

ЛІТЕРАТУРА

1. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. — Изд. 5-е. — М : Музыка, 1977. — 448 с.
2. Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена : исполнительские комментарии / А. Б. Гольденвейзер ; сост., ред., автор статьи Д. Благой. — М : Музыка, 1966. — 288 с.
3. Данилов В. В. Три лика Бетховена [Електронний ресурс] / Виталий Данилов. Режим доступу : <http://www.dum.kharkov.ua/events1410.htm>. — Дата доступу : 28.07.2015.
4. Драч І. С. Народження радості / Ірина Драч // Музыка. — 2015. — №№ 1–2. — С. 28–33.
5. Кремлёв Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена / Ю. А. Кремлев. — М. : Гос. муз. изд-во, 1953. — 272 с.
6. Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы ор. 1–81 / Вл. Протопопов. — М. : Музыка, 1970. — 332 с.
7. Роллан Р. [Rolland R.] Музыкально-историческое наследие в 8 вып. Вып. 5 : Жизнь Бетховена. Бетховен: великие творческие эпохи: от «Героической» до «Аппассионаты» / Ромен Роллан ; пер. с франц. М. Богословской, М. Кузьмина ; сост., редактирование, вступ. ст. и коммент. В. Н. Брянцевой. — М. : Музыка, 1990. — 287 с.
8. Шмитц А. [Schmitz A.] Два принципа Бетховена. Их значение для построения тем и формы / Арнольд Шмитц // Проблемы бетховенского стиля : сб. ст. / под ред. Б. С. Пишбышевского ; пер. с нем. А. А. Алявдиной, Г. М. Ванькович, З. Ф. Савеловой и А. А. Штейнберг. — М. : Гос. муз. изд-во, 1932. — С. 127–206.
9. Яловец Г. [Jalowetz H.] Юношеские произведения Бетховена и их мелодическая связь с Моцартом, Гайдном и Ф. Э. Бахом / Генрих Яловец // Проблемы бетховенского стиля : сб. ст. / под ред. Б. С. Пишбышевского ; пер. с нем. А. А. Алявдиной, Г. М. Ванькович, З. Ф. Савеловой и А. А. Штейнберг. — М. : Гос. муз. изд-во, 1932. — С. 5–60.

10. Czerny C. *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke* / Carl Czerny ; herausgeg. u. komment. von P. Badura-Skoda. — Wien : Universal Edition, 1963. — 113 S. — (Wiener Urtext Ausgabe ; Herausgeber: K. H. Füssl, H. C. Robbins Landon).

11. Lenz W. de. [Lenz W. von] *Beethoven et ses trois styles* / W. de Lenz. — Édition Nouvelle par M. D. Calvocoressi. — Paris, 1855. — X, 468 p.

12. Nagel W. *Beethoven und seine Klaviersonaten [in 2 Bde]*. Bd. 2 / von Wilibald Nagel. — Langensalza : H. Beyer & Söhne (Beyer & Mann), 1905. — 412 S.

Кутасевич А. В. Триада фортепіанних сонат opus 31 Людвіга ван Бетховена: музикознавчі та виконавські аспекти. Три інструментальні цикли центрального періоду творчості Бетховена розглянуто в контексті біографії митця та еволюції його стилю. Відзначено характерні музично-драматургічні особливості цих сонат, виявлено їх зв'язки з творчістю попередників та наступників композитора. Окреслено специфічні завдання, які постають перед виконавцями цих творів.

Ключові слова: фортепіанні сонати Бетховена, образ, форма, стиль, виконання.

Кутасевич А. В. Триада фортепианных сонат opus 31 Людвиг ван Бетховена: музыковедческие и исполнительские аспекты. Три инструментальных цикла центрального периода творчества Бетховена рассмотрены в контексте биографии художника и эволюции его стиля. Отмечены характерные музыкально-драматургические особенности этих сонат, выявлены их связи с творчеством предшественников и последователей композитора. Очерчены специфические задачи, стоящие перед исполнителями этих произведений.

Ключевые слова: фортепианные сонаты Бетховена, образ, форма, стиль, исполнение.

Kutasevych A. V. The Triad of the Piano Sonatas Opus 31 by Ludwig van Beethoven: Musicology and Performance Aspects. Three instrumental cycles of the middle period of Beethoven's creative work have been examined in the context of the artist's biography and evolution of his style. The distinctive music dramaturgy features of the sonatas have been revealed. Their relationships with the works by predecessors and followers of the com-

poser have been discovered. The specific tasks facing the performers of these works have been outlined.

Key words: piano sonatas by Beethoven, image, form, style, performance.

УДК [78.071.1 : 786.2] : 78.03 (430)

Нина Руденко

**РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ Л. БЕТХОВЕНА
В КЛАССЕ Р. С. ГОРОВИЦ:
В ПОИСКАХ ИСТИННОСТИ СТИЛЯ**

Данная статья отражает педагогический и методический опыт одного из ведущих педагогов – Регины Самойловны Горовиц, и предназначена для творческой молодежи, которая приобретает профессиональное мастерство.

Регина Самойловна Горовиц (1900–1984) около 50 лет отдала педагогике. Среди ее воспитанников много интересных талантливых музыкантов. Родилась она в Киеве, образование получила в Киевской консерватории (педагоги – К. Михайлов, В. Пухальский, С. Тарновский). Много выступала не только как солистка, но и как концертмейстер, работая в филармониях Киева, Харькова, Москвы, в ансамбле с выдающимися музыкантами: М. Полякиным, Н. Мильштейном, Д. Ойстрахом, А. Лещинским, А. Смирновым, С. Фурером и др. Большой исполнительский опыт – работа с инструменталистами и вокалистами – повлиял на формирование ее педагогических взглядов, обогащая традиционную методику петербургской школы (все педагоги Регины Самойловны в училище и консерватории непосредственно или побочно были связаны с Г. Есиповой и Т. Лешетицким). Большое значение также имело ее творческое общение с Ф. Blumenфельдом, который в своей работе опирался на педагогические принципы А. Рубинштейна. Начиная с 1937 г. Регина Горовиц посвятила себя педагогике и до конца своих дней работала в Харьковском институте искусств (консерватории, ныне – Национальный университет искусств имени И. П. Котляревского) и Харьковской музыкальной школе-десятилетке (ХССМШ).