

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-2>**Лілія Михайлівна Шевченко**

ORCID: 0000-0001-8602-9573

доктор мистецтвознавства, професор,  
заслужений діяч мистецтв України, декан

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

lilia.my.forte@gmail.com

**Дарія Володимирівна Андросова**

ORCID: 0009-0006-3798-5271

доктор мистецтвознавства, професор

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

androsova@proton.me

**Ольга Олексіївна Рижова**

ORCID: 0000-0001-7926-9671

кандидат мистецтвознавства, доцент

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

olgakonsa1369@gmail.com

**Тетяна Федорівна Левицька**

ORCID: 0000-0002-1573-9209

кандидат мистецтвознавства, старший викладач

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

tmotornaya@gmail.com

**Олена Леонідівна Балан**

ORCID: 0000-0009-0005-0111-4768

доцент

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

helenabalan17@gmail.com

**АКТУАЛЬНИЙ – НЕОБІДЕРМАЄРІВСЬКИЙ – АСПЕКТ  
ВИРАЗНОСТІ ЧЕТВЕРТОГО ФОРТЕПІАННОГО  
КОНЦЕРТА Л. БЕТХОВЕНА**

*Метою* даного дослідження стали спостереження пробідермасрівського стильового налаштування у виконавстві такого знаменитого твору Л. Бетховена як Четвертий фортепіанний концерт, який явно

розриває наслідуваність щодо концепцій трьох передуючих часово йому Концертів і не наближаючись до антиномії соліст – оркестр романтичного лістівського Коцерту. **Методологічною основою** даного дослідження виступає герменевтичний і компаративний ракурси інтонаційного підходу в розвиток асаф'євської і яворськіянської концепцій в Україні, представлених працями вихованців І. Ляшенка та І. Котлярєвського, у тому числі О. Козаренка, О. Маркової, О. Роценко та ін., що демонструють методологічні паралелі до робіт Р. Ингардена, Ж. Бодрієра, Ю. Крістєвої тощо. **Наукова новизна** роботи ґрунтується на самостійності розробки пробідермаєрівських позицій у йозефінізмі Л. Бетховена і проєкції цього стильового бачення у виконавські втілення сьогодення. **Висновки.** Вперше в українському музикознавстві підкреслюється наскрізність славлібно-гімнічної виразності Четвертого бетховенського концерту, вважаючи на християнській версії концепції Орфея, міфічний «діалог з фуріями» якого виключає антиномічність, оскільки Богообранність ідентифіканта Христа від начала зосереджена на величі Вищого і подоланості злodianних зусиль. Уточнене уявлення про бароківі залучення Бетховена, на які в загальному плані вказував сам композитор, підкреслюючи своє наслідування щодо Й.С. Баха, а в даному разі вказується на особливу значущість надіндивідуального ліризму вираження у Концерті, органічному для бароко і подаваному антитетично у Віденському класицизмі у цілому. Вперше вказано на перспективу бетховенської бароковості у виявленні протосимволізму С. Франка і наслідуючих останнього митців ХХ століття.

**Ключові слова:** бідермаєр, небідермаєр, стиль в музиці, музичний жанр, бароко.

*Shevchenko Liliya Mykhailivna, Doctor of Art History, Professor, Honored Artist of Ukraine, Dean of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Androsova Dariya Volodymyrivna, Doctor of Art History, Professor of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Ryzhova Olga Oleksiivna, Candidate of Art History, Associate Professor of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Levytskaya Tetyana Fedorivna, Candidate of Art History, Senior Lecturer of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Balan Olena Leonidivna, Associate Professor of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Current – neo-Biedermeier – aspect of the expressiveness of L. Beethoven's Fourth Piano Concert**

*The aim of this study was to observe the pro-Biedermeier style setting in the performance of such a famous work by L. Beethoven as the Fourth Piano Concerto, which clearly breaks the continuity with respect to the concept of the three Concertos preceding it in time and does not approach the antinomy of the soloist – orchestra of the romantic Listov Concert. The methodological basis of this study is the hermeneutic and comparative perspectives of the intonation approach in the development of Asafiev and Yavorsky concepts in Ukraine, represented by the works of the students of I. Lyashenko and I. Kotlyarevsky, including O. Kozarenko, O. Markova, O. Roschenko, etc., which demonstrate*

*methodological parallels to the works of R. Ingarden, J. Baudrillard, Y. Kristeva, etc. The scientific novelty of the work is grounded on the independence of the development of pro-Biedermeier positions in L. Beethoven's Josephinism and the projections of this stylistic vision into the performing incarnations of the present. Conclusions. For the first time in Ukrainian musicology, the continuity of the praise-hymn expressiveness of Beethoven's Fourth Concerto is emphasized, considering on the Christian version of the concept of Orpheus, whose mythic «dialogue with the Furies» excludes antinomy, since the divinely chosenness of the Christ identifier is from the beginning focused on the greatness of the Supreme and the overcoming of evil efforts. A refined idea of Beethoven's baroque involvement, which in general terms the composer himself pointed out, emphasizing his imitation of J.S. Bach, and in this case, the special significance of the supra-individual lyricism of expression in the Concerto, organic for the Baroque and presented antithetically in Viennese Classicism as a whole. For the first time, the perspective of Beethovenian Baroque is indicated in the identification of the proto-symbolism of C. Franck and the artists of the 20th century who imitated the latter.*

**Key words:** *Biedermeier, neo-Biedermeier, style in music, musical genre, Baroque.*

**Актуальність теми дослідження** визначена значущістю творчості Л. Бетховена як невичерпного джерела натхнення виконавців і захвату слухачів у випадку актуально-відповідного подання того величного твору у вдячній аудиторії. Відповідно, бетховеніана в музикознавчих описах надзвичайно багата, і Четвертий Концерт є почесною складовою того «списку» представницьких композицій, які прийнято називати у якості «візитної картки» генія: Третя, П'ята, Дев'ята симфонії, увертюра «Егмонт», Сонати № 8, 14, 21, 23, Четвертий, П'ятий фортепіанні концерти... До останніх років такий «список» вважався непорушно демонстративним, включаючи все те, що солідаризували із руссоїстським «революційним» класицизмом. При цьому ігнорувалася той суттєвий шар «прорококо», який, то показали дослідження останніх десятиліть (у тому числі то дисертація Лінь Цюньда, магістерська І. Гладун тощо [7; 3]), є не менш атрибутивними для Бетховена, ніж вищеназвані уславлені збудки «революційно-класицистського» спрямування.

Той інтерес до бетховенської стильової складової симультанного авторського набору захопився суттєвими перебудовами у світосприйнятті, які сталися на зламі ХХ і ХХІ століть,

коли ігровий самозначущий комплекс поставангарду жорстко відсторонив театралізований художній драматизм в мистецтві на користь компенсативної *симулякрової* фактологічності [див. 2; 4]. Появилася quasi-духовна *замилуваність* у артистичному вираженні, минаючи живильну для усього класичного мистецького загалу «викривальність» щодо соціума і представляючої його особистості (від романтизму до експресіонізму). Неспроста зникли у музичному творчому вжитку усі напрями – окрім мінімалізму, специфіку виразності коротко сформулював П. Булез: «анестезія» [1, с. 37].

В роботі Д. Андросової [1] в свій час справедливо акцентована *компенсативна* функція мінімалізму, споріднена із відповідним призначенням духовної музики, підкресливши торкання пластів не тільки музичних побудов у релігіях Сходу, Індії в першу чергу, але і «репетитивності» ранньохристиянських надбань обиходного православного співу. І на тлі функціонування в поставангардному середовищі мінімалізму поширився невпинно інтерес до напрямів, спрямованих на відродження ранньохристиянських надбань – і мова йде про бідермаєр, що вибудувався в епоху Реставрації, у першій половині XIX сторіччя, що протистояв викривально-пафосному тону романтизму і реалізму («критичному» у принципі в XIX сторіччі), оскільки культивував сумирність й замилуваність ранньохристиянського Богослужбеного захоплення Красою церковної обрядності-ритуальності.

І саме в поставангардну добу, починаючи з 1970-х, піднялася хвиля відродження значущості бідермаєра, його естетики, сформованої церковним запалом, який в добу переможного прогресизму другої половини XIX сторіччя (в епоху постромантизму) і антитрадиціоналізму першої половини віку Науково-технічної революції був категорично відсунутий від провідного положення у творчих колах, особливо що стосується релігійної підоснови його виразної суті. В роботі О. Маркової підкреслена аналогія доби символізму кінця минулого і позаминулого століть як символістського світобачення неосимволістським вибудовам зламу минулого і минушого століть, названого вищезазваною дослідницею «неосимволістським» світом [8, с. 99-134]. Відповідно,

доба символізму, назва культури якого вказувала на дотичність до релігійних мислительних застав, дала першу хвилю відродження бідермаєра, тоді як з 1990-х заявлено багатьма авторитетними особистостями «необідермаєрське» світіння поставангардних здобутків. А в концепції О. Козаренко висунута була ідея «еобідермаєрівського» наповнення усєї української культури ХХ сторіччя [5].

Бідермаєрівський запас музичної виразності, в разі фортепіанного виконавства невідривний від звучань салонних «легких» фортепіано «діамантового» (або «перлинного») звучання, згодом, на грані ХІХ і ХХ сторічч ввідновлений у грі О. Скрябіна і фортепіанних надбань французької школи в оточенні К. Дебюссі, наступний злет видав у кінці минулого століття, будучи підживленим парадоксальним «віртуальним салоном» Г. Гульда. І в руслі таких виконавських установлень сплив інтерес до пробідермаєрівських стильових індексів Л. Бетховена, слава якого підтримувалася від середини ХІХ сторіччя його театральнo-драматизованими творами типу Третьої, П'ятої симфоній, увертюри «Егмонт», «симфонізованими» Сонатами типу №№ 21, 23 тощо [9]. Але Бетховен був автором і іншої «прокантової» лінії надособистісного ліризму, кульмінацію виявлення якого став фінал Дев'ятої симфонії, а зразки такого тону виразності, як показали спостереження виконавців рівня С. Ріхтера і певні дослідницькі узагальнення, зібрані у дисертаційних матеріалах і магістерських останнього десятиліття (див. [3; 7]).

**Метою даного дослідження** стали спостереження пробідермаєрівського стильового налаштування у виконавстві такого знаменитого твору Л. Бетховена як Четвертий фортепіанний концерт, який явно розриває наслідуваність щодо концепцій трьох передуючих часово йому Концертів і не наближаючись до антиномії соліст – оркестр романтичного лістівського Коцерту. **Методологічною основою** даного дослідження виступає герменевтичний і компаративний ракурси інтонаційного підходу в розвиток асаф'євської і яворськянської концепцій в Україні, представлених працями вихованців І. Ляшенка та І. Котляревського, у тому числі О. Козаренка [5], О. Маркової [8], О. Рощенко та ін.,

що демонструють методологічні паралелі до робіт Р. Інгардена, Ж. Бодріяра, Ю. Крістєвої [2; 6] тощо. **Наукова новизна** роботи ґрунтується на самостійності розробки пробідермаєрівських позицій у йозефінізмі Л. Бетховена і проєкцій цього стильового бачення у виконавські втілення сьогодення.

Четвертий фортепіанний концерт Л. Бетховена вражає протилежністю і тону висраження, і архітектонічними прикметами передуючим йому Концертам, особливо Третьому, який складає і за тональністю, і за пафосом подання образу паралель до Патетичної сонати, до П'ятої симфонії. У Четвертому концерті не знаходимо тої театралізованої симфонізації звучання, яка довгий час асоціювалася із «справжнім» Бетховеном, усвідомлюваним у протилежності до аристократизму В. Моцарта. Однак свідомий йозефінізм творця «Егмонта» налаштував на «симультанність» у Віденьстві того, що виділяли як «бетховеніанство» в антитезі «моцартіанству». Оскільки, як показало дослідження Лінь Цюньда [7], певна «двоїстість» ідеологічних тяжінь композитора, що коригувалися кантіанством і руссоїзмами, але не відсторонювалися і від рококо, і прізвисько «другого Моцарта», яке отримав Бетховен по приїзді у Відень і яким пишався до кінця своїх днів, вказувало на глибинність шанування надбань французької культури позареволюційного її виявлення.

Четвертий фортепіанний концерт складає незаперечний аргумент на користь уваги до релігійного барокового кореня, до якого Бетховен, глибоко шануючи Й.С. Баха, неодноразово звертався і який так пишно прорізався у його біографічно завершальний період творчості. Названий твір вражає відсутністю театралізованої подвійної експозиції в I частині, адрамастично витлумаченою діалогічністю у II частині і витримуванням рондальності-строфічності у моториці фіналу.

Розпочинання Концерту № 4 G-dur Л. Бетховена виходом соліста із темою, явно співвідсною із кантово-хоральним зачином барокового концерту за типом скрипкових Концертів А. Вівальді. Що ж до нагадування у програних паралелях до II частини про втілення діалогу Орфея і фурій, не слід забувати, що від ранньохристиянських часів йде традиція, яка

ніколи не спрощувалася церквами різних конфесій, *ідентифікації* фігури Орфея з Ісусом Христом. В іконопису доіконобрського періоду знаходимо втілення Ісуса Христа в образі чи то юного пастуха-пастиря коротко обстриженого, у короткій туніці, з ягням на плечах як символа жертвопринесення, чи як посланця у «той» світ, з якого виводить ідентифікований у ранньому Християнстві з Ісусом Христом Орфей свою дружину Евредіку, що дозволила собі непослух щодо Богообранного подружжя.

Театралізована діалогічність довго вбачалася у зв'язку із «діалогічністю» Орфея і фурій на початку II частини Концерту, хоча Божественна відміченість Орфея апіорі не допускає «рівноваги» в тих зіставленнях, в які міфенно закладена *надособистісна монологічність* Орфея, яка «закриває» і «вирівнює» супротивництво нижчої лютості фурій і їм подібних. У Бетховена, у музиці «діалогу» оркестру та соліста на початку II частини, що асоціюються з голосами фурій та Орфея, є одна показова риса – унісон першої з названих тем – і хоральна благостність багатоголосної фактури другої. Орфей – не індивід, він втілення Божого натхнення, перша тема *Andante con moto* Четвертого концерту – «по-оперному архаїчна», а друга тема названого *Andante* – кантово-хоральна.

Привнесення християнської традиції в інтерпретацію образу Орфея дозволяє оцінити логіку розгортання циклу Концерту, в якому зосереджений ліричний устрій першої частини змінюється картинним *quasi*-діалогом другої і втілюється ювіляційним – славильним – звучанням фіналу, утворюючи наскрізне просування розгорнутого *надособистісного ліризму по-бароковому розгалуженого на концертні виходи монологізму*.

Фінальна ювіляційність поступово «накопичується» для туттійного «прориву», у певній ідеальній танцювальній пластиці, джерело якої справедливо вбачають у І.С. Баха, який сповідував *пієтизм* «моравських братів» з їхньою готовністю усвідомити у священнодіяннях Ісуса Христа – втілення танцювальної стихії людської краси:

Ісус – майстер танцівників,  
Він танцює вкрай майстерно,  
Він повертається вправо і ліво,  
Усі повинні йти за Його вченням [10, с. 149]

Зазначена танцювальна спрямованість основної теми фіналу ніяк не протистоїть другій його темі – побічній партії в сонатному розкладі рондальної в основі своєї форми третьої частини Концерту (від такту 80), також відзначеної танцювальною ошатністю. Одночасно молитовний, «ширяючий» характер цієї другої теми очевидний, як і зв'язок із церковною кантиленою співацького втілення Богохвалення.

І все ж найбільш помітні ритмічні (ефекти синкоп) та мелізматичні (типу ускладненого мордента від *e*, оберти гіпертрофованого пунктиру на початку обох тем, ін.) *уподібненості* названих образів-тем фіналу: і перша, і друга проникнені гімнічною ліричною інтонацією *Захопленої Радості*. Концерт відзначений особливий *безконфліктністю драматургічного рішення*, яка вважається природною ознакою *церковного мистецтва, принципово позбавленого дисонансності. Позадраматичний* характер драматургії Четвертого концерту Бетховена заслуговує на особливу увагу – як *заперечення* драматичної театральної патетики Третього концерту *c-moll*.

Четвертий фортепіанний концерт – це *поститюрмерський*, наступний етап бетховенського світосприйняття: це йозефінізм, перехід до Примирення, до скромності Прийняття миру та Захоплення сущим. Так виявляється *прото-бідермайєрівська лінія етико-естетичних виходів Л. Бетховена*, яка перемогла в мистецтві в 1810-і роки і звернула його увагу до *антиитюрмерської Оди Шіллера*, наповненої Примиренням – заради Божественного дару Радості.

Отже, Бетховен у Четвертому концерті починає свій твір із теми соліста (див. вище), – і цим відтворює риси барокового (скрипкового!) облігатного концерту, яскраво представленого у творчості А. Вівальді. Але на відміну від Вівальді, Бетховен безпосередньо відтворив молитовну псалмодію, театралізувавши тим самим духовно-символічні засоби виразності. Основні

мелодійні упори цієї вихідної теми ( $h^1-a^1-c^2-fis^1$ ) вимальовують тут контур Хреста – і в контексті релігійного відродження Бетховена після 1804 року така постать не могла бути плодом випадкового комбінаторного виходу його тематичного винахідництва.

Вказана початкова тема соліста виконує функцію головної партії сонатної структури першої частини – і її початок у тиші, *piano, dolce* утворює дещо незвичайне для подання бетховенської сонатної діалектики. Воістину це “concerto quasi una fantasia” на кшталт Сонат ор. 27, в яких остинатно-поліфонічна основа базисних номерів циклу вказує на жанровий нахил старовинної *sonata da chiesa* (див. на аналогічність типологій *sonata da chiesa* – *concerto da chiesa*). У різних роботах вказується на відмінність світської та духовної музики як на речовне відображення у першій звучання як такого, тоді як «стяження тиші» у другій є лише психологічною умовою уготованості до сприйняття виникнення богослужбового звуковедення. Тихе звучання – це «середнє» між звучанням і незвучанням, це «передчуття» молитви. І такий лад думки-почуття явно осягає початок Четвертого концерту.

Функцію побічної в першій експозиції цього Концерту виконує тема, що починається в *a-moll* і модулює *G-dur* (див. від такту 29). Її політний характер,

стримана динаміка пом’якшують маршеву ходу теми та тембрально-динамічно співвідносять її з першою темою. Друга експозиція (від такту 89) також показує головну партію у фортепіанному соло.

А в межах сполучної партії проходить тема, виділена регістрово-тембральною якістю – мелодія та її супровід стоять на чотири октави (див. т. 105). У фіналі, це зазначалося вище, цим способом виділено побічну. У такий же спосіб відзначена *Arietta* з II частини Фортепіанної сонати ор. 111 № 32, що явно несе відбиток образу Небесного. Фігуративні пасажі у соліста-піаніста, що рясно «оплетають» мелодійні «підхвати» оркестру, явно наповнені виразністю радісного передзвону.

Тим самим Бетховен, *услід за Моцартом*, загострює увагу слухачів у сфері зв’язуючої, хоча драматургічно монологічності Бетховена живиться молитовною фактурою головної пар-

тії. Основна тема побічної – у тональності D-dur (і знову piano, dolce), тут проходить тема, близька до церковних пісень-гімнів (див. такт 119). А слідом за нею в d-moll показана тема, що представляла побічну в першій експозиції, а в другій експозиції виступає у значенні другої побічної (від такту 138). Заклучна партія підсумовує мотиви головної та побічної, не несучи спеціальної тематичної самостійності.

Від т. 174 починається розробка, яка, переважно, представлена варіюванням мотивів головної партії – і продовженням цієї варіативності виступає репризне проведення – на ff, з фігуративним виявленням мелодії-теми. Варіювання відзначає і подачу сполучної – у тому числі це тональність Es-dur, тональність VI низького ступеня, що «розцвічує» тонічність репризи варіантністю подання тонічної функції. Ця остання тріумфує у побічній (G-dur першої теми, від такту 286 – і g-moll другої побічної, від такту 301).

Завершальне проведення теми головної партії виступає у якості коди (такт 356), у гімнічному стверджувальному звучанні, на тлі «дзвонних розгойдань» пасажив соліста від такту 362 і до кінця.

Подане у нашому описі співвідношення тем першої частини Концерту демонструє «неоголошену рондальність» структури. Оскільки не антитетичність тем-опозицій, але «перетікання» молитовно-гімнічних звучань із множинним показом теми головної партії – рефрену та відносною функціональною протилежністю побічної (типологізм домінантної тональності в експозиції, при спільності фактурного викладу «стирає» чіткість функціонально-гармонічних протидій), – становить істоту структурно-сміслових взаємодій початкової частини Концерту.

Так простежується значимість рондально-варіативних відносин – у межах концертно-сонатної форми з двома експозиціями, оригінальність трактування якої виявляється у *театралізацій-містериалізації цілого*. Тема соліста з молитовним звучанням утворює образ-персонаж, який з'являється і в другій частині концерту («персоніфікація через тембр-фактуру» – воістину в передромантичному ключі творів Г. Берліоза та С. Франка!). І ця ж тема має свої «породження» в інших явищах-образах (що розвивають цю та самостійні теми композиції). І ця ж тема має

свої «породження» в інших явищах-образах (що розвивають цю та самостійні теми композиції).

Як головний висновок аналізу виступає теза: перша частина Концерту *Allegro moderato* має ознаки *театралізованості-симфонізованості в передромантичному* ключі, – і водночас її релігійна ідея приносить містеріальний зміст у вказану театралізацію.

Будова другої частини Концерту *Andante con moto* вище вже обговорювалася: діалогічне зіставлення тим *Andante* знову, як і в першій частині, виявляє у фортепіано молитовну хоральну фактуру. Саме фортепіанний колорит подачі хорально-молитовної теми ставить її у зв'язок з головною партією початку Концерту, що відкривається так званою темою соліста (див. вище). Суворо тема початку (*forte* унісонів оркестру справді протистоїть молитовній лагідності хоральної теми у фортепіано) пунктирними ритмами нагадує маршовий потенціал» другої побічної теми першої частини Концерту. Дві строфи (такти 1–26, 26–64) і коду (такти 64–72) викладу виділяють етапи зближення-взаємопроникнення мотивів Волі та Смирненості (Фурій та Орфея), а як результат (матеріал третьої строфи) містять «обернення протилежностей» (такти 56–62). Підсумковим моментом взаємодії мотивів-тем повільної частини аналізованого циклу стає хоральне перетворення унісонної теми в останніх трьох тактах *Andante*.

Зі сказаного випливає, що строфічна структура *Andante*, також як будова *Allegro moderato*, виявляє *рондальні* ознаки. У результаті вимальовується програмне підґрунтя Концерту Бетховена: перша частина – молитовна спрямованість душі до Вищого, у якій, у цій спрямованості, змінюють одне одного смирення, молитовне піднесення, сум'яття – і кінцеве ствердження у Силі. А друга частина – це спокуси, пекельне бачення, і – Долання п'їтьми.

Музика третьої частини Концерту *Rondo* – це танець-хода на славу Його, щось на кшталт Танцю перед Ковчегом у Старому Завіті, образ, що має множинні аналогії і в міфології Сходу.

Вихідним мелодійним стимулом початкової теми фіналу (див. вище) є висотність *e* при гармончній орієнтації на *C-dur*, що виводиться з характерної послідовності тем *Andante*, так

само як і пунктирна фігура «вольового імпульсу», що склало прояв немилосердного порядку «теми Фурій» у другій частині. І лише наприкінці викладу з'являється основний тональний рівень G-dur. І у фіналі основний образ провідної теми вирішено у вигляді *теми соліста*.

Притому, що композитором позначено жанрове якість фіналу як Rondo, функціональна значимість у вигляді цілого цієї першої теми третьої частини циклу має єдине позначення – рефрен. Доповнюючою вихідну тему-образ виступає характерний вихід соло фортепіано з фігурою *catabasis* ламаними октавами (такті 45–49). Зазначена риторична фігура *catabasis*, пов'язана із символікою покаяння, в даному випадку представлена в явному ігровому заломленні, що продовжує танцювальний тонус першої теми-рефрена. А її сакральний сенс виявляє тема одного епізоду (вона ж – побічна партія в аспекті додаткових сонатних відносин у формі). Ця тема (такті 80–92) утворює яскравий фактурно-динамічний контраст до попередніх тем: це воістину «небесне бачення», втілення ширяння душі у Висях. Однак риси гетерофонії пов'язує її з обома попередніми, а наявність-педалі-бурдон безпосередньо співвідносить з першою темою.

Як зазначалося вже вище, ця третя тема фіналу має аналогію до фактури сполучної партії першої частини Концерту. Її ніжне прозоре звучання контрастне стосовно «соковитої» звучності рефрена фіналу, особливо у його туттійному, оркестровому проведенні у тактах 32–45. Однак радісний тонус, в даному випадку зворушливого-тонкої прояви, виявляє безпосереднє продовження радісного танцю-ходи, заданого темою-рефреном. «Дзвонів розгойдування» пасажних рухів, що примикають до теми-рефрену, утворюють пряму аналогію до аналогічного образу в кінці *Allegro-moderato*.

Повернення рефрену в т. 160 демонструє ту ж послідовність тим, яка вже представлена у наведеному вище описі, але з перестановкою тональних видів, що вносять додаткові сонатні відносини у форму рондо. Так, друга тема (на ламаних октавах низхідної поступової фігури *catabasis*) у тактах 203–216 у тональностях d, c, b – es. Варіантне перетворення мотивів рефрену в тактах

224–287 охоплює тональності Es – b – f – g – D. Позначення великими та малими літерами, що відповідають мажорному та мінорному способу тональностей, не випикується спеціальним позначенням *dur* – *moll*, оскільки чіткість ладової орієнтації є, але водночас очевидно і «перетікання» зазначених ладових протилежностей одної в іншу.

В результаті наведений обсяг перетворень теми рефрена утворює щось за тепом розвиваючого – розробкового розділу сонатних побудов, який «вторгається» в репризну послідовність тем. 3-тя тема фіналу, побічна партія у додаткових сонатних відносинах (тема «небесного видіння»), виявляється у тактах 299–329 в основній тональності G-*dur*, після чого фігуративна 4-та тема (заклучна в додаткових сонатних відносинах), що перетворює пасажні послідовності на малу каденцію від такту 415.

Потім знову проходять рефрен та парад основних тем («друга реприза»), але в цьому випадку 3-я тема («небесне видіння») виявлена у тональності розвиваючого розділу – Fis-*dur*, однотерцевий до g-*moll*, що є в свою чергу однойменною до основного G-*dur*. Цей тональний поворот унікав раннього Віденського класицизму, але був нормативним для бароко Вівальді, а згодом рясно використовувався романтиками. Бетховен, повертаючись до барокової оцерковленості інструментально-симфонічної творчості, активно повертав у гармонічне використання прийоми цього докласичного стильового пласта. І знову пасажна тема («в.о.заклучної партії» у сонатних відносинах) отримує варіантне наповнення, після чого показане підсумкове проведення рефрену від т. 568 звучить як кода фіналу. У результаті три «ходи» 4-х тем утворює структури строфічного типу, співвідносні з рондальним принципом, що історично породжує цю останню.

Так виявляється *підсумовуючий* характер фіналу, що охоплює рондально-строфічну основу всіх частин циклу. Цікавою є і тональна специфіка фіналу, G-*dur* якого «увібрав» опірності *e-c* другої частини. Подвійна експозиція в сонатних відносинах *Allegro moderato* набула резонансу в строфічній двофазності *Andante* і в «подвійній репризі» *Rondo*. Але, головне, фінал концентрує *енергію радості*, що розгортається від скромного

початку Allegro до гімнічного піднесення його завершення, від тихого Преображення у Випробуванні музики другої частини – до радісної екстатичності фінального танцювального підйому у характері Старозавітних урочистостей.

Таким чином, аналіз Четвертого фортепіанного Концерту G-dur Бетховена в аспекті його *хронологічної першості в біографії композитора в освоєнні новопродбаних композитором релігійних позицій* – принципово виводить на *ідею подолання театралізованого симфонізму в ньому*. Впровадження рис стилістики бароко у класицистський Віденський тип симфонізованого концерту, у тому числі привнесення рис барокового облігатного концерту до театралізованого симфонізму – породжують виражені *протобідермайєрівські* показники, які далекі від романтизму уникненням *індивідуально-суб'єктивного* моменту на користь *об'єктивованої суб'єктивності молитовних тем-образів*.

Вважаючи на те, що в музичній світовій бетховеніані, також в німецькому культурному загалі восторжествував принцип промінімалістської «амнезії» у виразності музичних побудов – див. підкреслено лірично (надіндивідуалізовано) створене виконання Четвертого концерту Г. Гульдом, переможне шестя А.С. Муттер з її підкреслюваною «жіночістю» подання драматичних творів Бетховена, загальну довіру музичних кіл до «шубертіади» В. Ріма і т.ін. наполягаємо на актуалізації у виконавському поданні *пробідермаєрівської складової* розглянуваного Концерту композитора.

**Висновки.** Вперше в українському музикознавстві підкреслюється наскрізність славильно-гімнічної виразності Четвертого бетховенського концерту, вважаючи на християнській версії концепції Орфея, міфенний «діалог з фуріями» якого виключає антиномічність, оскільки Богообранність ідентифіканта Христа від начала зосереджена на величі Вищого і подоланності злодійних зусиль. Уточнене уявлення про барокові залучення Бетховена, на які в загальному плані вказував сам композитор, підкреслюючи своє наслідування щодо Й.С. Баха, а в даному разі вказується на особливу значущість *надіндивідуального ліризму* вираження у Концерті, органічному для бароко і подава-

ному антитетично у Віденському класицизмі у цілому. Вперше вказано на перспективу бетховенської бароковості у виявленні *протосимволізму* С. Франка і наслідуючих останнього митців ХХ століття.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учебний посібник для вузів мистецтв. Одеса: Астропринт, 2008. 126 с
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / переклад В/ Ховхуна. Київ : Видавн. Соломії Павличко «Основи», 2004.
3. Гладун І. Соната для валторни й фортепіано Л. Бетховена у контексті культури йозефінівського класицизму. Маг.роб. ОНМА ім. А.В. Нежанової. Одеса, 2023. 48 с.
4. 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) (зверн. 25.05.2025)
5. . Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової* / [Гол.ред. О. В. Сокол]. Одеса : Друкар. дім, 2009. Вип. 10. С. 152-157.
6. Крістева Ю. Полілог / Пер. з фр. Петра Тарашука. Київ : Юніверс, 2005. 480 с.
7. Лінь Цзюньда. Сонати Л. Бетховена в контексті мистецтва XVIII–XIX століть. Канд. дис. : 17.00.03 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 173 с.
8. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с. неоевроп. С. 99–134
9. Шевченко Л.М. Стильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.
10. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford : Lion Publishing pic, 1997, 428 p.

### **REFERENCES**

1. Androsova D. (2008) Minimalism in music. Scool appliances for universities of arts. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
2. Baudrillard J. (2004) Simulacra and Simulation / translated by V. Khovkhun. Kyiv : Solomiya Pavlychko Publishing House «Fundamentals», [In Ukraine]
3. Gladun I. (2023) Sonata for horn and piano by L. Beethoven in the context of the culture of Josephine classicism. Master’s thesis. ONMA named after A.V. Nezhanova. Odessa, [in Ukraine].
4. Drozdovsky D. Postmodernism is dead. Long live post-postmodernism. URL:[litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism](http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism) (add. 25.05.2025)

5. Kozarenko O. (2009) Biedermeier as actual style model of the ukrainian music // Music art and culture. Scientific herald ONMA of the name A. V. Nezhdanova / Editor-in-chief O. V. Sokol Iss.10 . P. 152–157 [in Ukraine].

6. Kristeva Yu. Polylogue / Translation from French by P. Taraschuk. Kyiv : Univers, 2005. [ in Ukraine].

7. Ling Ciung Da (2021) Sonatas of Ludvig van Beethoven in context of art to XVIII–XIX centurys [in Ukraine].

8. Markova E. (2012) The problem of music culturology. Odessa, Astroprint, [in Ukraine]

9. Shevchenko L. (2019) Stile characters of Ukrainian piano culture in XX century : monograph. Odesa : Astroprint [in Ukraine].

10. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford : Lion Publishing pic, 1997 [in Angland].

Дата першого надходження статті до видання: 14.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025