

УДК 78.071.1(430)(092):780.616.432.082.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-48-16>**Анастасія Олексіївна Баде**

ORCID: 0009-0007-5174-3620

магістрантка кафедри теорії музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

nastyabade@gmail.com

Поліна Валентинівна Рудь

ORCID: 0000-0003-3888-3622

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри теорії музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

samrud@ukr.net

ЖАНРОВА МОДЕЛЬ ДВОЧАСТИННОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ Л. ВАН БЕТХОВЕНА (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ № 24 ОР. 78)

Мета статті полягає у виявленні специфіки жанрової моделі двочастинної сонати у творчості Бетховена. Матеріалом є фортепіанна соната № 24 ор. 78 Л. Бетховена. **Актуальність** даного дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу двочастинного сонатного циклу як нової жанрової моделі у творчості Л. ван Бетховена. Визначення тематичної і драматургічної логіки, внутрішніх закономірностей жанрово-стильового різновиду класичної сонати сприятиме розумінню еволюції жанру в музиці XIX і XX століть. **Методологія дослідження** спирається на компаративний, жанрово-стильовий, структурно-функціональний методи аналізу. **Наукова новизна** полягає у визначенні специфіки та характерних рис моделі жанру двочастинної сонати. Підкреслюється, що двочастинна соната як один з різновидів жанрової моделі сонатного циклу у творчості Бетховена відрізняється високою концентрацією тематичного розвитку, гнучким трактуванням форми, інтенсивними ладо-гармонічними процесами, що забезпечують реалізацію ідеї сонатності.

У **висновках** зазначається, що жанрова модель двочастинної сонати відображає складну та багатовекторну еволюцію композиторського мислення Людвіг ван Бетховен та становить один із ключових етапів



у трансформації сонатного жанру на межі класичної та романтичної епох. Така модель не лише демонструє тенденцію до внутрішньої концентрації музичної форми та переосмислення традиційної циклічності, але й засвідчує зрушення у сфері музичної драматургії, де двочастинна структура набуває нової функціональної наповненості, забезпечуючи більш тісну взаємодію тематичного розвитку та композиційної цілісності. У цьому контексті двочастинна соната постає як своєрідна лабораторія формотворчих пошуків, у якій відбувається перегляд усталених принципів класичної сонатної форми. Водночас виявлено, що зазначена модель передбачає подальші тенденції розвитку музичного мислення, які реалізуються у творчості композиторів романтичної доби та музики ХХ століття, зокрема у напрямі індивідуалізації форми, посилення ролі тематичної інтеграції та зростання значення внутрішньої драматургічної логіки. Перспективи подальшого дослідження даної проблематики пов'язані із розширенням кола аналізованого матеріалу, зокрема через звернення до зразків двочастинної сонати для різних інструментів у творчості Бетховена, а також до аналогічних композицій у доробку інших композиторів різних національних шкіл.

Ключові слова: двочастинна соната, сонатний цикл, жанрова модель, фортепіанні сонати Л. Бетховена, сонатна форма, ямбічний мотив, мотивні зв'язки, тональний план.

Bade Anastasia Oleksiivna, Master's Student at the Department of Music Theory of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; Rud Polina Valentynivna, PhD of Arts, Senior Lecturer at the Department of Music Theory of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Genre model of the two-movement sonata in the work of L van Beethoven (on the example of piano sonata №24 op. 78)

Research objective. Identifying the specifics of the genre model of the two-part sonata in Beethoven's work. The material is Piano Sonata No. 24, Op. 78 by L. Beethoven. The relevance of the study is due to the need for a comprehensive analysis of the two-part sonata cycle as a new genre model in the work of L. van Beethoven. Determining the thematic and dramatic logic, internal patterns of the genre-stylistic variety of the classical sonata will contribute to understanding the evolution of the genre in the music of the 19th and 20th centuries. **The methodology** of the research is based on the comparative, genre-stylistic, structural-functional methods. **The scientific novelty** lies in determining the specifics and characteristic features of the model of the two-part sonata genre. The two-part sonata as one of the varieties of the genre model of the sonata cycle in Beethoven's work is distinguished by a high concentration of thematic development, flexible interpretation of form, and intense key-harmonic processes that ensure the realization of the idea of sonataness. **The conclusions** state that the genre model of the two-movement sonata reflects the complex and multidirectional evolution of the compositional thinking of Ludwig van Beethoven and represents one of the key stages in the transformation of the sonata genre at the intersection of the Classical and Romantic eras. Such a model not only demonstrates a tendency toward

the internal concentration of musical form and a rethinking of traditional cyclic structure, but also reveals significant shifts in the sphere of musical dramaturgy, where the two-movement structure acquires new functional meaning, ensuring a closer interaction between thematic development and overall compositional unity. In this context, the two-movement sonata emerges as a kind of laboratory of formal experimentation, within which established principles of Classical sonata form are reconsidered and transformed.

At the same time, it has been established that this model anticipates further tendencies in the development of musical thinking, which are realized in the works of composers of the Romantic era and in twentieth-century music, particularly in the direction of the individualization of form, the intensification of thematic integration, and the increasing importance of internal dramaturgical logic. Prospects for further research in this field are associated with expanding the range of analyzed material, in particular through the study of two-movement sonata models for various instruments in Beethoven's oeuvre, as well as analogous compositions in the works of other composers representing different national schools.

Key words: *two-movement sonata, sonata cycle, genre model, piano sonatas of L. Beethoven, sonata form, iambic motive, motivic relationships, tonal plan.*

Актуальність теми. Жанр сонати посідає центральне місце в історії західноєвропейської музики як один з найстабільніших і водночас найбільш динамічних різновидів музичного мистецтва. Він сформувався не лише як структурна модель організації музичного матеріалу, а й як концептуальний жанр, у межах якого реалізуються принципи драматургічного розвитку та можуть бути втілені філософські ідеї (наприклад, діалектичні). Жанр сонати дає можливість композитору проявити своє концептуально-філософське мислення. Водночас, трансформації жанрової моделі, зокрема поява нетипових структурних різновидів у творчості Л. ван Бетховена, (як це відбувається у двочастинній сонаті), відображають творчу еволюцію митця та потребують окремого музикознавчого осмислення.

Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю комплексного аналізу двочастинного сонатного циклу як нової жанрової моделі у творчості Л. ван Бетховена, що є різновидом класичної сонати, її жанрово-стильовим різновидом, що дозволить визначити її логіку і внутрішні закономірності. Це сприятиме розумінню еволюції жанру у музиці XIX і XX століть (наприклад, у творчості Валентина Сильвестрова, у творчому

доробку якого також є двочастинна фортепіанна соната (№1). Це відкриває перспективу для подальших розробок, спрямованих на аналіз структурних, стильових і жанрових особливостей двочастинних бетховенських сонат у контексті еволюції класичного сонатного циклу та її трансформації у творчості композитора.

Мета статті полягає у виявленні специфіки жанрової моделі двочастинної сонати у творчості Бетховена. Матеріалом дослідження слугує фортепіанна соната №24 ор. 78 Людвіга ван Бетховена, яка розглядається як один із показових зразків двочастинної жанрової моделі сонатного циклу у творчості композитора і є показовою для розуміння нової жанрової моделі. **Наукова новизна** полягає у визначенні специфіки та характерних рис моделі жанру двочастинної фортепіанної сонати у творчості Л. ван Бетховена. **Методологічну основу дослідження** становить комплекс музикознавчих підходів, що дозволяють розглянути двочастинну сонату у творчості Л. Бетховена в історичному, жанровому та структурно-функціональному аспектах. Використано історико-стильовий метод, що дає можливість окреслити культурно-мистецький контекст доби зрілого класицизму та переходу до романтизму, в умовах якого формувалися композиторські новації митця. Жанрово-стильовий і компаративний аналіз застосовано для визначення специфіки двочастинної сонати як нової моделі сонатного циклу у порівнянні із класичною; для виявлення характерних (типових) ознак двочастинної сонати у фортепіанній творчості композитора. Метод структурно-функціонального аналізу використано для дослідження композиційної архітекτονіки твору, принципів формотворення та функціональної ролі його структурних елементів. У межах обраної методології важливим є звернення до наукових праць, що висвітлюють різні аспекти сонатної творчості Л. Бетховена.

Виклад основного матеріалу. За доби класицизму сформувалася класична модель сонатного циклу, з чітко врівноваженою драматургією, контрастом образів і функціональною ієрархією кожної з 3-х або 4-х частин. Така структура притаманна більшості сонат Й. Гайдна та В.-А. Моцарта. У творчості Л. ван Бетховена спостерігається кульмінація розвитку цієї класичної

моделі: з одного боку, композитор канонізував інваріант жанру сонати, з іншого – активно трансформував її, розширюючи його драматургічні та композиційні можливості. В творчому доробку митця серед 32-х фортепіанних сонат налічується шість двочастинних, це: №№ 19, 20, 22, 24, 27, 32.

Слід зазначити, що досліджень, які б детально вивчали концепцію жанрової моделі двочастинної сонати Л. ван Бетховена, у сучасному українському музикознавчому просторі наразі небагато. Проте, проблематика фортепіанних сонат віденського класика загалом розкрита; науковці аналізують різні параметри сонатності, здебільшого зосереджуючись на виконавських аспектах, де зазвичай акцентується увага на художній образності сонат, їхній ролі в концертному репертуарі піаністів¹.

У дослідженнях зарубіжних музикознавців двочастинні сонати для фортепіанно як окремий жанровий тип розглядаються рідко. Так, у статті Л. Крамера «Двочастинні фортепіанні сонати Бетховена та утопія романтичної естетики» [2] аналізується група двочастинних сонат Л. Бетховена (№№ 22, 24, 27, 32) у культурно-естетичному ракурсі. Автор доводить, що їхня структура не є випадковим скороченням класичної сонатної моделі, а становить особливий композиційний принцип, пов'язаний із ідеями раннього романтизму. Музикознавець поєднує музично-теоретичний аналіз із ширшим культурним контекстом, і вводить поняття «виразного подвоєння» («expressive doubling»), відповідно до якого дві частини сонати утворюють смислову пару, де друга частина або піддається духовної трансформації («transfiguration»), або іронічно переосмислюється («travesty») першу. Автор стверджує, що двочастинні сонати Л. Бетховена відображають романтичний ідеал подолання конфлікту та прагнення до гармонії, що постає як своєрідна утопічна модель у музичному мисленні композитора.

Іншим прикладом дослідження двочастинної жанрової моделі може слугувати дисертація Дж. Квон «Двочастинні фор-

¹ Дослідження Н. Горюхіної, М. Ковалінаса, А. Кутасевича, Лінь Цзюньда, Т. Медведнікової, М. Полукетової, І. Рябова, О. Рощенко, Юй Ле, В. Кочнева, І. Сухленко, А. Тарабанова та ін.

тепіанні сонати Бетховена та їхні попередники» [3]. Автор розглядає історичний розвиток двочастинного сонатного циклу та його втілення у фортепіанній творчості Л. Бетховена. Простежується генеза цього типу сонати від клавірної музики італійських композиторів XVIII століття до творів Й. К. Баха та Й. Гайдна, показуючи поступове формування драматургічної взаємодії між двома частинами. Центральну увагу приділено аналізу шести двочастинних сонат Л. Бетховена, у яких аналізуються особливості формотворення, тематичні зв'язки та тональний план. У роботі доводиться, що у творчості композитора двочастинна структура набуває самостійного художнього значення і перетворюється на цілісний драматичний цикл.

Фортепіанні сонати Бетховена вирізняються структурною різноманітністю. Серед 32 циклів є чотиричастинні, тричастинні, такі, що тяжіють до одночастинності та двочастинні. Однак, на фоні вже усталеного сонатного циклу, його стандартної побудови, виокремлюються двочастинні сонати, які, незважаючи на свою різноманітність, репрезентують оригінальний тип жанрової моделі, що формувався протягом усього творчого шляху композитора.

Соната № 24 (1809 р., присвячена графині Терезі фон Брун-свік – жінці, яка могла бути прототипом «Безсмертної коханої») є яскравим прикладом сонатного циклу нового типу. Між «Апа-сіонатною» та 24 сонатною Л. Бетховен написав 4, 5, 6 симфонії, увертюру «Коріолан», скрипковий та четвертий фортепіанний концерти, квартети, присвячені Разумовському тощо. Це є свідченням, що композитор звертався до двочастинної жанрової моделі не на початку творчого шляху, а вже на зрілому етапі своєї композиторської діяльності.

Слід зауважити, що соната ор. 78 є однотональною: і перша, і друга її частини написані у *Fis-dur*. Таке тональне рішення ми спостерігаємо майже у всіх попередніх двочастинних сонатах: у сонаті № 20 обидві частини написані в тональності *G-dur*, у № 22 – у *F-dur*, а у № 19 – співставляються однойменні *g-moll* – *G-dur*. Нагадаємо, що подібні тональні співвідношення є характерними і для двочастинних сонат Й. Гайдна: з його 11 клавірних сонат, що мають двочастинну побудову, 10 – однотональні.

Перша частина (*Adagio cantabile – Allegro ma non troppo*) – стримане за темпом сонатне *allegro*. Можливо, головним образом цієї частини і є портрет графині Терези, який описує Бетховен у речитативних інтонаціях основних тем.

Перша частина сонати № 24 має наступну форму:

Таблиця 1

Експозиція					Розробка	Реприза					Кода
Вступ	ГП	СП	ПП	ЗП	Теми ГП і ПП	ГП	СП	ПП	ЗП	Провед. ГП	
4т.	12т.	12т.	8т.	3т.	18т.	19т.	12т.	8т.	3т.	8т.	
Fis	Fis	Fis – Cis	Cis	Cis	fis – A – gis – dis – cis	Fis – E – fis – h – H	H – Fis	Fis	Fis	Fis	

Оригінальність цієї сонати полягає в тому, що тема вступу, з якого починається соната, у цілісному вигляді більше не зустріняється. Але Л. Бетховен із нього обирає ямбічний мотив з пунктирним ритмом, на основі якого в майбутньому буде побудовано початок теми головної партії, а в розробці ця мелодико-ритмічна формула стане основним мотивом, який буде рушієм наскрізного розвитку. Вступ звучить на фоні тонічного органного пункту та має акордову фактуру, яка також буде зустрічатись у завершенні теми головної партії (8-11 тт.). Класично, вступ мав би прозвучати перед репризою, але через переважання наскрізного розвитку Л. Бетховен не робить зупинку, а одразу переходить до наступного розділу сонатної форми.

Тема головної партії за структурою написана у формі монолітного періоду розімкнутого типу. Перший його елемент (5–6 тт) – виразна мелодична фраза з октавні дублюваннями на фоні фігураційного супроводу у T-D співвідношеннях (7–8 тт); другий – діалог шістнадцятих і різних регістрах (9–10 тт) і тріольна мелодична фігурація (10–11 тт), яка переходить в початковий акордовий виклад фактури теми вступу (12–15 тт) – третій елемент ГП із теми головної партії Л. Бетховен обирає «енергетичний» мотив з пунктирним ритмом, який має силу до розвитку, імпульс, що зустріняється в подальшому в розробці. Таким чином, Л. Бетховен використовує найвищий тип мотивної роботи.

Тема сполучної партії виростає з першого елемента головної, проте виклад матеріалу постає у вигляді мелодичних багаторазових повторюваних фігурацій шістнадцятими у супроводі акордової фактури, де відбувається ряд відхилень та модуляція у тональність *D (Cis-dur)*. Але цей безперервний рух – не просто послідовність шістнадцяток, це приховане двоголосся, яке створює додатковий шар фактури. Ці фактори впливають на експресивне та схвильоване звучання теми сполучної партії.

Тема побічної партії своїм характером вносить мінімальний контраст до головної: вона, як і ГП, починається *dolce* на *p* – тобто у сонатному *allegro* відсутній конфлікт між основними темами, але сама ідея контрасту переноситься на більші масштаби – експозицію і розробку, яка драматизується.

Тема побічної партії, як і головної, складається з двох елементів: мелодичної фігурації у вигляді тріольного ритму на *p* та арпеджованих шістнадцятих на фоні двічі повторюваного кадансового звороту в низькому регістрі, затверджуючи *T-D* співвідношення тем ГП і ПП. Після цього рух 16-х переходить з верхнього голосу у нижній, а акордовий супровід – у верхній. Це – заключна партія, що звучить на *D₇ Cis-dur*; переходячи у *D fis-moll*.

Розробка заснована на мотивній роботі ритмоформули теми головної партії у поєднанні з другим елементом теми побічної партії, а саме мелодичним зворотом шістнадцятими. Таким чином, Л. Бетховен не вводить у розділ новий тематичний матеріал, а працює із попереднім, проводячи мотиви обох партій у різних регістрах, метроритмічних умовах та тональних відхиленнях. Починається розробка у *fis-moll*, після чого звучить паралельний *A-dur*; потім *gis-moll*, *dis-moll* і завершуться у *cis-moll*. Напруга безперервно зростає через наскрізний розвиток та стиснення тематичного матеріалу: проміжки звучання цих мотивів стають коротшими. Після цього октавний рух 16-х веде нас до репризи.

У репризі композитор повертається до раніше представлених тем, але із певними змінами. Останній елемент теми головної партії (з акордовою фактурою), який в експозиції звучав лише

4 такти, у репризі значно розширений (до 10 тактів) та гармонічно ускладнений еліптичними модуляціями, які приводять у субдомінантову тональність (*H-dur*)

Приклад 1. Соната №24. I частина.
Фрагмент теми головної партії в динамізованій репризі



Саме цей фрагмент стає результатом (або навіть продовженням) розробки та робить репризу динамізованою. Тепер тональний план сполучної партії заснований на модуляції від *H-dur* до *Fis-dur*. Тема побічної партії, за традицією, звучить у головній тональності. Завершується перша частина сонати кодою, яка заснована на поєднанні акордового проведення теми головної партії та гамоподібного й арпеджованого руху 16-х у нижньому регістрі.

Характер *другої частини (Allegro vivace)* граційний, легкий та не вносить яскравого контрасту до I-ї ч. Але на відміну від першої частини, де є чіткі межі форми, друга має беззупинний тематичний розвиток, де музична тканина плинно «тече» до завершення. Через це виникає складність і розбіжності у трактуванні форми композиційної побудови другої частини сонати.

Так, наприклад, на думку Томаса Гілаберта Гінера [4] (професора музичного аналізу та гармонії у Вищій музичній консерваторії Валенсії) музична форма даної частини написана у формі рондо, проте має 6 розділів, що написані у формі періоду, поділений на речення. Він пропонує наступну схему:

Таблиця 2

A	A ¹	B	A ²	B ²	A ³	Coda
31	25	32	27	34	27	7
Fis-Cis	Fis-dis	Dis, dis, C (тригон до Fis)	H, E, Fis	Fis, fis, g	Fis, H, e	Fis

На нашу думку, звертаючи увагу саме на тональний, а не тільки тематичний план частини, цю форму можна вважати сонатною без розробки з субдомінантовою репризою, і в експозиції двічі повторюється тема ГП. Також унікальним в цій формі є те, що Л. Бетховен вводить сполучний матеріал між проведеннями кожної теми. Але це не можна вважати саме сполучною партією, тому що вона не персоніфікована, однорідна за складом: фігурація з секундових пар шістнадцятих виникають в процесі розвитку другого елементу теми головної партії. У наступних проведеннях фактура сполучної побудови не буде змінюватись. Окрім цього, вона не така виразна, якими є тема головної і побічної партій, які ми відрізняємо не тільки на тональному, а й на тематичному рівні. Саме через ці фактори ми не вважаємо цей матеріал темою і, відповідно, сполучною партією. Але на думку Т. Гілаберта Гінера ця побудова є самостійною темою і відносить її до рефрену рондо. Ми пропонуємо наступну схему другої частини сонати:

Таблиця 3

Експозиція							Реприза					Кода	
ГП		Спол. поб.	ГП		Спол. поб.	ПП С	Спол. поб.	ГП		Спол. поб.	ПП С ¹	Спол. поб.	A ²
A	B		A	B ¹				A ¹	B ²				
11	10	10	11	8	6	17	14	11	10	6	17	17	34
Cis, H	Fis, Cis		Cis, H	Fis, Ais		Dis, dis		H			Fis, fis		Fis

Окрім того, що друга частина написана, як і перша, у *Fis-dur*, унікальна вона також тим, що починається не з тонічної гармонії, а зворотом $DDVII_6^{b3} \rightarrow D$ (*Cis-dur*). А друге речення, аналогічно першому, починається зворотом $3mVII_7 \rightarrow S$ (*H-dur*). Виникає ефект зіставлення. Композитор спочатку вводить нас у сферу Домінанти та Субдомінанти, затримуючи появу осно-

вної тональності. Такий прийом можна буде побачити у вступі до сонати № 32 ор.111, де так само звучать зменшенні септакорди до кожної з функцій.

Перший елемент (**A**) теми головної партії завершується в тональності *S* (*H-dur*), а другий (**B**), хоча і проводить в низькому регістрі мелодичну лінію у *Fis-dur*, в процесі розвитку приводить до тональності *D* (*Cis-dur*). Другий елемент теми головної партії побудовано на коротких двозвучних мотивах, які утворюють приховане двоголосся. Як наслідок, дроблення посилюється, тема розпадається на колючу фігурацію і утворює нову побудову, яку не можна вважати темою через її одноманітність та однорідність. Вона не має певного характеру, але при цьому ж стає домінуючим елементом частини. П'ятикратне повторення цього сполучного матеріалу звучить ніби наполеглива ідея, у різних масштабах: від 5 до 16 тактів, щоразу починаючись з почергового проведення попарно повторюваних секундових мотивів *attacca*.

Приклад 2. Соната №24. II частина. Сполучна побудова



Після першого проведення сполучної побудови знову повторюється тема головної партії, але тепер її другий елемент кадансує у *Ais-dur* (*D*→до паралельної тональності). Друге проведення зв'язки приводить до теми побічної партії, яке засновано на ладовому зіставленні однойменного мажоро-мінору (*Dis-dis*). Таким чином, вже у творчості Бетховена знаходимо романтичні тенденції ладового зіставлення, яке досить часто будемо спостерігати у Ф. Шуберта. У темі побічної партії залишається фактура 2-го елемента теми головної, а саме попарні мотиви шістнадця-

тих у верхньому голосі та рівномірний рух восьмих у нижньому, через що відчувається певна рондоподібність тематичного матеріалу, але на ладотональному рівні – паралельні тональності, що є аргументом вважати цю тему побічною партією.

Третє проведення сполучної побудови повертає нас до репризи. Вона є субдомінантовою, тому що через аналогічні гармонічні звороти, які звучали на початку експозиції, закріплюється тональність *H-dur*. А ось тема побічної партії звучить в головній тональності, при чому зберігається та ж ладова гра мажорумінору, як і в першому розділі частини. Проведення теми побічної партії у *Fis-dur* підтверджує думку стосовно сонатної форми без розробки, адже повернення в репризі ПП в основній тональності є головною ознакою сонатного *allegro*. Окрім цього, через останнє і найдовше повторення сполучної побудови, реприза не замкнена, а безперервно переходить до масштабної коди (що є характерним для творчості Бетховена). Вона побудована на матеріалі першого елемента теми головної партії. Наприкінці коди звучить один такт типово «концертних» арпеджіо, а завершується соната тематичним матеріалом теми побічної партії, де так само, як і в експозиції, зберігається її ладовий контраст (*Fis-fis*).

Отже, аналіз Сонати № 24 підтверджує думку, що за зовнішньою лаконічністю форми стоїть глибоко продумана система драматургічних і гармонічних зв'язків. Ці принципи не є випадковими – вони виявляються і в інших двочастинних сонатах композитора.

Таким чином, можна визначити характерні ознаки двочастинних сонат Л. Бетховна, що стають типовими для цієї жанрової моделі у творчості митця.

Композитор *концентрує драматургічний розвиток*, досягаючи високої напруги через тематичне насичення музичного змісту, інтенсивну мотивну роботу, несподівані модуляції й фактурні рішення. Також тематизм нерідко розвивається за *принципом наскрізного руху*, що є свідченням симфонічного мислення Л. Бетховена.

Важливу роль відіграють ладотональні співвідношення між частинам та всередині них. Двочастинні сонати Л. Бетховена


або *однотональні*, або представляють зіставлення *однойменних* тональностей між частинами циклу. Але така ладова «скромність» сонат вирішується на іншому рівні. Композитор активно використовує складні еліптичні звороти, відбуваються яскраві модуляційні процеси із використанням однойменних (у даному випадку), терцієвих, енгармонічних та далеких тональностей (в інших двочастинних сонатах), що створює міцну ладогармонічну основу твору, і є передбаченням романтичної гармонії.

Характерною ознакою стає *гнучке трактування форми* – композитор сміливо поєднає сонатне *allegro* з рисами рондо та варіаційним принципом розвитку матеріалу.

Ускладнюється і тематизм, адже тематичними можуть бути не тільки традиційні гомофонно-гармонічні утворення, але й нейтральні елементи фактури, такі як гамоподібні чи арпеджовані пасажі або, як у даній сонаті, секундні пари 16-х. При цьому рівень мотивної роботи Л. Бетховена стає ще більш досконалим, представляє *новий рівень музичного інтелектуалізму*.

Оригінальними є *інтонаційні зв'язки*, при чому не тільки між частинами, а й безпосередньо між двочастинними сонатами. Ознакою його тематизму є ямбічний мотив у пунктирному ритмі, який стає інтонаційним ядром тематизму не тільки у I ч. сонати № 24, а й у II ч. № 20, I ч. № 22, II ч. № 32 і т. д.:

Соната № 20, II ч. Соната № 22, I ч. Соната № 24, I ч. Соната № 32, II ч.



The image displays four musical excerpts from Beethoven's sonatas, arranged horizontally. Each excerpt shows a specific rhythmic motif in a different part of the sonata. From left to right: 1. Sonata No. 20, II part, showing a rhythmic pattern in the bass clef. 2. Sonata No. 22, I part, showing a rhythmic pattern in the bass clef. 3. Sonata No. 24, I part, showing a rhythmic pattern in the bass clef with the instruction 'p tre corde'. 4. Sonata No. 32, II part, showing a rhythmic pattern in the bass clef.

Висновки. Двочастинна структура у творчості Бетховена постає як один з різновидів жанрової моделі сонатного циклу, який характеризується високим рівнем роботи із тематизмом, гнучким трактуванням форми та інтенсивними гармонічними процесами. Доведено, що така модель відображає еволюцію композиторського мислення митця та становить важливий етап у розвитку сонатного жанру загалом, передбачаючи подальші тенденції романтичної та новітньої музики.

Проведений аналіз фортепіанної сонати № 24 Л. ван Бетховена засвідчує, що її двочастинна структура є не редукцією класичного сонатного циклу, а представляє самостійну жанрову модель з власною логікою драматургічного й композиційно-тематичного розвитку. Лаконізм форми поєднується з високою концентрацією мотивної роботи, інтонаційною єдністю частин і поглибленою ладогармонічною організацією. Перша частина твору реалізує сонатний принцип із внутрішньо зосередженим конфліктом і активною трансформацією початкового тематичного ядра, тоді як друга – виявляє синтетичний тип форми, що поєднує ознаки сонатності й рондоподібності та характеризується гнучким тональним планом. Сукупність цих рис дозволяє трактувати модель двочастинної сонати у творчості Л. Бетховена як закономірний етап еволюції жанру, спрямований на посилення симфонічного мислення в межах камерної форми. Перспективи дослідження полягають в осмисленні двочастинної сонати як прояву особливого типу композиторського мислення та продовженні розвитку тенденції «стискання» інструментальних циклів до одночастинності у романтичній традиції. Подальше простеження еволюції цих засад дозволяє окреслити й їх відлуння у музиці ХХ ст., зокрема у творчості Валентина Сильвестрова, що засвідчує актуальність цього типу жанрового мислення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Горюхіна Н. Еволюція сонатної форми. Київ : Музична Україна, 1973. 310 с.
2. Рошенко О. Протиріччя нелегкої долі *Leichte Sonaten* (op. 49) в історії бетховенознавства. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 63. С. 195–205.
3. Kramer L. Beethoven's Two-Movement Piano Sonatas and the Utopia of Romantic Esthetics. *In Musicas Cultural Practice 1800–1900*, Los Angeles: University of California Press. 1990, p. 21–71.
4. Kwon J. Beethoven's Two-Movement Piano Sonatas and Their Predecessors. PhD diss., University of Cincinnati (College-Conservatory of Music), 2008. p. 128.
5. Giner T. G. L. van Beethoven. Sonata para piano № 24 II Allegro Vivace Análisis Musical. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k2mE2XRjt6s>

REFERENCES

1. Horiukhina, N. (1973). *Evolutsiia sonatnoi formy*. Kyiv : Muzychna Ukraina.
2. Roshchenko, O. (2019). *Protyrichchia nelehkoi doli Leichte Sonaten (op. 49) v istorii betkhovenoznavstva. Kultura Ukrainy. Seriia: Mystetstvoznnavstvo*. Vyp. 63. S. 195–205.
3. Kramer, L. (1990). *Beethoven's Two-Movement Piano Sonatas and the Utopiaof Romantic Esthetics*. In *Musicas Cultural Practice 1800-1900*, Los Angeles: University of California Press., p. 21–71.
4. Kwon, J. (2008). *Beethoven's Two-Movement Piano Sonatas and Their Predecessors*. PhDdiss., University of Cincinnati (College-Conservatory of Music).
5. Giner T. G. L. van Beethoven. *Sonata para piano № 24 II Allegro Vivace Anb̄lisis Musical*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k2mE2XRjt6s>

Дата першого надходження статті до видання: 12.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.05.2026