

УДК 78.03+781.6/786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-21>**Володимир Георгійович Кочнєв**

ORCID: 0000-0002-6107-5319

аспірант творчої аспірантури кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
vovakochnyev1994@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТОВКИ СОНАТНОЇ ФОРМИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ Л. БЕТХОВЕНА: ДО ПРОБЛЕМИ ПОБУДОВИ ВИКОНАВСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТ ОР. 101, 106, 109, 111)

Мета статті полягає у розгляді особливостей трактовки сонатної форми у фортепіанній творчості Л. Бетховена у світлі проблеми побудовання виконавської інтерпретації. *Методологія* роботи базується на комплексному використанні історіографічного, жанрово-композиційного, художньо-семантичного та аналітично-виконавського підходів. *Наукова новизна* даної статті полягає дослідженні різних етапів у фортепіанній творчості Л. Бетховена та розгляді особливостей трактовки сонатної форми дані періоди, виокремлюючи образно-драматургічні передумови стильових та стилістичних новацій у чотирьох останніх сонатах (ор. 101, 106, 109, 111). *Висновки*. У фортепіанних циклах пізнього періоду творчості Л. Бетховена відбуваються значні зміни у трактовці сонатної форми, модифікується співвідношення внутрішньо-конфліктної та гармонійної сфер, що суттєво впливає на загальне розуміння музичної драматургії даних творів. У циклах попередніх періодів конфліктний стан мислиться ширше, ніж гармонійний – оскільки останній не завжди стає дійсністю і існує тільки в мисленні людини як ідеал (звідси диспропорція у їхньому розвитку). У сонатних циклах ор. 101, 106, 109, 111 і конфлікт, і ідеал лежать у площині дієвості, видно зворотне їх співвідношення: конфлікт трактується у «вузькому» розумінні – як внутрішньо-суб'єктивний стан, а гармонія – як об'єктивний – як об'єднання людини і буття. У сонатах раннього та середнього періодів творчості Л. Бетховена сфери внутрішньо-конфліктної та гармонійної сфер не відрізняються за загальним рівнем; в останніх сонатах гармонії, що стверджуються як виведення вирішення конфлікту, характерний максимальний рівень спільності, оскільки вони гармонійно поєднують у собі ідеал і дієвість (ідеал відкритий в об'єктивній дійсності, і він стає дійсністю для особистості), емоційне та раціональне, об'єктивне та суб'єктивне (

ідеал об'єктивний за своїм змістом та суб'єктивний у плані повного злиття з ним особистості).

Ключові слова: сонатна форма, фортепіанне виконавство, виконавська концепція твору, виконавська інтерпретація, стилістичні новації сонатного циклу.

Kochniw Volodymyr Heorhiiovych, Postgraduate Student of the Creative Postgraduate Course at the Special Piano Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Peculiarities of Sonata Form Interpretation in L. Beethoven's Piano Works: On the Problem of Building a Performance Concept (on the example of sonatas op. 101, 106, 109, 111)

The purpose of the article is to consider the peculiarities of the interpretation of the sonata form in the piano work of L. Beethoven in the light of the problem of constructing a performing mixture. The methodology of the work is based on a comprehensive study of historiographic, genre-compositional, artistic-semantic and potential-performing approaches. The scientific novelty of this article is due to the identification in the piano work of L. Beethoven and consideration of the features of the interpretation of the sonata form in these periods, the identification of figurative and dramatic prerequisites for stylistic and stylistic innovations in the last four sonatas (op. 101, 106, 109, 111). Conclusions. In the piano cycles of the late period of L. Beethoven's work, significant changes are observed in the interpretation of the sonata form, the ratio of intra-conflict and harmonic spheres is modified, which has a significant impact on the general understanding of musical dramaturgy. In the cycles of past periods, the conflict state of thought is wider, which coincides – since the latter does not always really become a reality and exists only in human thinking as an ideal (hence the disproportion in its development). In sonata cycles op. 101, 106, 109, 111 and conflict, and the visible ideal in address rightness, their inverse relationship: the conflict is interpreted in its “narrow” meaning – as an intra-subjective state, and harmony – as an objective one – as a union of man and being. In the sonatas of the early and middle periods of L. Beethoven's work, he limits the intra-conflict and harmonic sphere to no higher than the general level of quality; in the last sonatas, the harmonies, affirmed as the conclusion of the solution of the conflict, the character of the maximum level of generality, since they combine the ideal and effectiveness (the ideal is open in an objective meeting, and it becomes a reality for the individual), emotional and perceived, objective and perceived in content and is assumed in terms of complete merging with him personality).

Key words: sonata form, piano performance, performance concept of works, performance interpretation, stylistic innovations of the sonata cycle.

Актуальність роботи. Фортепіанне виконавство як актуальний вид сучасного мистецтва сьогодні вимагає від музиканта-виконавця окрім значної технічної підготовки, ґрунтовних

музично-історичних знань, обізнаності з боку глибоко розуміння музично-драматургічного змісту твору та аспектів його музично-інтерпретаційного прочитання. Через усвідомлення законів та принципів драматургічного розвитку музичного твору стає можливим побудування його виконавської форми та виконавської інтерпретації, максимально наближених до авторського задуму. Незважаючи на те що фортепіанна творчість Людвіга ван Бетховена вже неодноразово ставала предметом наукового осмислення вітчизняних та зарубіжних музикознавців, разом з тим ще й досі лишаються невирішені питання пов'язані з розумінням авторського задуму, що значною мірою впливає на побудову виконавської концепції твору. У осередку нашої уваги опиняються фортепіанні твори пізнього періоду творчості композитора, а саме сонати ор. 101, 106, 109, 111.

Мета статті полягає у розгляді особливостей трактовки сонатної форми у фортепіанній творчості Л. Бетховена у світлі проблеми побудування виконавської інтерпретації. **Методологія** роботи базується на комплексному використанні історіографічного, жанрово-композиційного, художньо-семантичного та аналітично-виконавського підходів. **Наукова новизна** даної статті полягає дослідженні різних етапів у фортепіанній творчості Л. Бетховена та розгляді особливостей трактовки сонатної форми дані періоди, виокремлюючи образно-драматургічні передумови стильових та стилістичних новацій у чотирьох останніх сонатах (ор. 101, 106, 109, 111).

Викладення основного матеріалу. У розвитку циклічної форми сонати велику роль відіграла творчість композиторів «мангеймської» школи, попередників віденських класиків — Й. Гайдна, В. Моцарта та творчість сина великого І. С. Баха — Карла Філіпа Еммануїла. Й. Гайдн та В. Моцарт не намагалися (не беручи до уваги двох-трьох сонат В. Моцарта пізнього етапу творчості) надати фортепіанній сонаті монументальність оркестрової симфонічної форми. Л. Бетховен вже перших трьох сонатах (ор. 2) наблизив стиль фортепіанної сонати до стилю симфонії. На відміну від Й. Гайдна і В. Моцарта, у творчості яких сонати зазвичай мають тричастинну побудову, вже перші три сонати Л. Бетховена чотиричастинні. Треба особливо підкреслити, що у ранніх фортепіанних сонатах Л. Бетховен мислить оркестрово у більшій мірі, ніж у пізніших (особливо у сонатах пізнього періоду його

творчості), де виклад музичного матеріалу та використання стилістичних засобів стає більш типово фортепіанним.

Фактура творів Л. Бетховена загалом індивідуальна і виявляє характерні для його стилю взаємовідносини класичних та романтичних структурно-композиційних та музично-стилістичних принципів. Як вказував С. Фейнберг, «часто доводиться стикатися з думкою про еволюцію бетховенського стилю у бік нових назріваючих форм піанізму. Така думка зазвичай ґрунтується на деяких особливостях пізнього бетховенського стилю. І все ж таки необхідно відзначити прихильність Бетховена до стійких форм гайдно-моцартівського викладу, збагаченого віртуозністю Клементі ... Йому властивий, якщо можна так висловитися, пристрасний консерватизм у прийомах викладу і водночас прагнення надати старим прийомам піанізму нову виразність і новий художній зміст» [3, с. 91-92].

Найсуттєвішим підґрунтям для класичної консервативності у фактурі творів Л. Бетховена стає ритмічна складова його творів, адже у творчості композитора досягла особливих вершин свого розвитку характерна для віденського класичного стилю сувора тактометрична ритміка, пов'язана із регулярним акцентуванням [4]. Цим обумовлена обов'язкова у Л. Бетховена роль класичних акомпанементних формул — альбертієвих, маркізових, барабанних басів. Фактура забезпечує як рівномірний рух найменших розділів метричної пульсації, а й, завдяки будові фігурацій та його об'єднанню в малі і великі групи кратного розміру, висвічує систему з кількох рівнів метра.

Чотири останніх сонати Л. Бетховена (ор. 101, 106, 109, 111) належать до пізнього періоду творчості композитора, стильові та стилістичні особливості якого проявляються у поліфонізації всієї тканини. Фігурації в пізніх творах Л. Бетховена рідко є простим гармонійним супроводом, вони найчастіше носять характер фігурацій «мелодійних» і містять у собі тематичні елементи. Л. Бетховен часто користується високим регістром фортепіано (викладення першої теми в 1-й частині Сонати ор. 110 і численні випадки з Сонат ор. 106, 109, 111). У пізніх творах Л. Бетховена часто є виклад (притаманний для творчості І. С. Баха), коли безперервний рух (шістнадцятих, восьмих і т.д.) утворюється не в одному якомусь голосі, а в результаті чергування руху двох або декількох голосів.

Останні сонати Л. Бетховена, у тому числі Сонати ор. 106, 109, 111, мають індивідуальні та неповторні риси, які нерідко називають «сонатами-фантазіями». У циклах цих сонат Л. Бетховен дає небувале поєднання жанрів та форм. Іноді в одному циклі представлені лірична мініатюра своєрідної сонатної форми та «бахівські» імпровізаційні фуговані форми, що не порушує органічності, цілісності, а здійснює єдність у вигляді збільшених тематичних зв'язків та посилення фінальної кульмінації (Соната A-dur, ор. 101). Новизна стилю Л. Бетховена помітна й у трактуванні сонатного алегро. Найбільш далеко відходить Л. Бетховен від класичної сонатності в перших частинах Сонат ор. 101.

Соната ор. 101 (A-dur) – потаємний ліричний вислів композитора. Споглядально-ліричний настрій сонатного алегро визначив своєрідність форми. Вся перша частина виростає з однієї певної теми. Пісенність виражена тут у новій якості, порівняно з попередніми сонатами. Безперервність тематичного розгортання, що розосереджує тему на 25-тактний період (єдиної будови), перервані каданси створюють текучу тричастинну форму наскрізного розвитку. У Сонаті ор. 101 намічається принцип циклічності, що певною мірою веде до Р. Шумана. Тематична контрастність усередині частин відсутня, але спостерігається загострений контраст між частинами завдяки яскраво вираженій їх жанровій індивідуальності. За ліричною «прелюдією» – першою частиною – слідує маршскерцо. Незважаючи на незамкненість 3-ї частини (Adagio ma non troppo), її не можна розглядати як вступ до фіналу, а її значення для загальної концепції надзвичайно велике. Скорботна побудова Adagio, написаного в дусі імпровізаційних жанрів І. С. Баха, складає глибоку внутрішню антитезу світлому світу мрій 1-ї частини та визначеності, радісної дієвості фіналу. Зв'язок Adagio з першою частиною виражено ремінісценцією початкової теми сонати, тональністю однойменного мінору (a-moll). Отже, в ор. 101 намічається повний принцип структурного об'єднання контрастних частин (III та IV) та зв'язку їх за допомогою лейттеми (початкова тема сонати).

Фінал даної сонати написаний у формі сонатного алегро та відрізняється бадьорим, рішучим, іноді з відтінком суворості, характером. Весь фінал написаний поліфонічно, а розробка є чотириголосною фугою. Сонатний принцип поступається місцем принципу фуги, інтенсивності поліфонічного

розвитку однієї теми. Це відбувається у зв'язку з лірико-філософською загальною сутністю змісту твору. Однак глибоке переосмислення Л. Бетховеном фуги йде у напрямі її симфонізації, синтезу із сонатністю, з іншими формами (з варіаційною формою та рондо у фіналі Дев'ятої симфонії).

Соната *op. 106, B-dur, Große Sonate für das Hammerklavier* – наймонументальніша з бетховенських сонат, яка у деяких дослідженнях розглядається як підстава «епічного монументалізму» *C-dur*'ної симфонії Ф. Шуберта [1, с. 230]. Про це свідчать поєднання героїчного та пасторального начал, значення пісенних елементів у тематизмі *Allegro*, принцип терцевого співставлення тональностей, тонкість психологічних й барвистих деталей за загальною монументальністю стилю, й головне – епічна розосередженість розвитку на відміну від драматичної сконцентрованості їх у інших сонатних формах.

1-а частина (*Allegro, B-dur*) має яскравий, урочистий характер. Стиль її викладу наближається за використанням реєстрів і звучностей фортепіано до фортепіанного стилю Ф. Ліста, а подекуди і до пізнішого – до фортепіанного стилю О. Скриябіна. У модуляційному плані широке застосування терцевих співвідношень тональностей, сміливі відхилення, енгармонізми. Все це передує стилю “романтиків”. Характерна для творчості пізнього періоду Л. Бетховена поліфонічність особливо яскраво виявилася у розробці, в яку композитор вводить подібне до канону фугато. Складна густа тканина I частини переривається лапідарними епізодами унісонного складу – прийом, який був також застосований Л. Бетховеном у I частині Дев'ятої симфонії.

Форма 2-ї частини (*Scherzo. Assai Vivace, B-dur*) дво-частинна з тріо. У нервовій рвучкості маршеподібного скерцо вгадується дух шуманівських гуморесок. Народнотанцювальні елементи раптово оголюються в тріо (*b-moll*). Чудовий у цьому сенсі контраст двох розділів тріо – приглушений наспів, даний у тривожному остинатному кружлянні тріолей, і лютий вибух *pizzicato*, могутній танець у розділі *Presto* (2/4). Тут знову, як і раніше бетховенських сонатах, повільна частина стає самостійним і дуже значним розділом циклу. *Adagio* Сонати *op. 106* узагальнює нові риси філософської лірики Л. Бетховена останнього періоду творчості. У ньому закладено основи стилю *Adagio* Дев'ятої симфонії та пізніх квартетів, які ведуть далеко у майбутнє. *Adagio* має форму

сонатного алегро з невеликою розробкою та великою репрізою. Образно-емоційний лад даної частини є зосередженням руху від скорботи до просвітлення, в яких знаходять своє втілення трагічні мотиви лірики Л. Бетховена.

4-я частина Сонати ор. 106 – грандіозна fuga. У Largo, яке передує фузі, геніально виражений процес народження музичної думки з окремих барвистих плям та імпровізаційних пасажів. Смыслова сутність розділу приблизно така сама, що у інтродукції фіналу Дев'ятої симфонії – пошуки фінального образу радості. Роль речитативу тут виконує послідовність акордів, що з'являється в різних тональностях, щоразу вводить в новий розділ, поки коло не замикається домінантою D-dur. Особливості драматургії цієї подвійної fugи – у симфонічному масштабі розробки тем, у сонатній логіці контрастів. Дві сфери – образ могутнього вирування життя (тема B-dur та її розвиток) та філософського роздуму, занурення у себе (тема D-dur) – становить антитезу, наведену до єдності у заключному репрізному розділі fugи (контрапункт двох тем). Соната B-dur, ор. 106 є вінцем поліфонічної майстерності Л. Бетховена.

Пізня лірична соната Л. Бетховена знаходить своє продовження у ор. 109 та ор. 110. Соната ор. 109 (E-dur) з її інтимно-мрійливим ліричним тонутом найближче підходить до романтичного, зокрема шуманівського циклу контрастних мініатюр. Соната належить до сонат типу фантазії та складається з трьох частин: лірична імпровізація, тривожне Prestissimo в мінорі (e-moll) та світлі варіації на пісенну тему. Все це складає гнучку контрастну композицію, в якій ніжність, мрійливість поєднуються тривожними, бурхливими поривами. Посилюється безперервність течії музики (перші дві частини йдуть один за одним без перерви).

Сонатна форма 1-ї частини перетворюється на своєрідний цикл, що складається з дворазового протиставлення (і заключного обрамлення) двох контрастних сфер образів: Vivace ma non troppo (E-dur, 2/4) – тендітної ніжної музики в дусі шуманівських «Арабесок» та Ada espressivo (cis-moll, 3/4) – глибокого та скорботного. Ці розділи можна уподібнити головній і побічній партіям сонатної форми, що вільно трактовані. Сонатність підтверджується і тональним планом, наскільки вільним він не здався; друга тема в експозиції модулює з cis-moll в H-dur (тональність домінанти), в репрізі – з fis-moll в E-dur (тоніки).

Це пізньо-романтичний тип сонатного розмаїття, для якого характерними є співставлення різних жанрових настанов – якщо головна партія має характер ліричної мініатюри (8 тактів), побічна нагадає фантазію. Але, на відміну від листівських сонатних форм, тут скоріше діє принцип мініатюрної циклічності, ніж контрасти характерні для сонатної форми.

Циклічність посилюється і тим, що 2 частина є безпосереднім продовженням I частини. Л. Бетховен поєднує ці частини, помножуючи контрастність і кількість складових частин першого “циклу” всередині загального циклу сонати. Другий цикл – варіації (фінал). Варіації Сонати ор. 109 – один з найпоетичніших ліричних епілогів Л. Бетховена. Він написаний дуже вільно: у кожній варіації змінюється тема, розмір (3/4, 2/4, 9/8 і знову 3/4), ритм і характер музики. Фортепіанне виклад їх відрізняється дивовижною досконалістю. Основний настрій – спокійно споглядальний, сповнений глибокого почуття та шляхетної простоти, настроїв цей часом переривається епізодами, повними гострого (3-я варіація) і навіть злого (5-а варіація) гумору.

Від варіацій Сонати ор. 111 ці варіації відрізняються більш «земним» характером лірики, жанровою визначеністю, зв'язком із побутовою музикою Відня, що зближує даний опус із творами Ф. Шуберга.

Соната ор. 111, c-moll, (1822) займає особливе місце у творчості Л. Бетховена та його сучасників. Вони з'єднує знаки камерної двочастинної клавірної італійської сонати та симфонічної фортепіанної сонати, що склалася у творчості Л. Бетховена від № 8 «Патетичної» до № 21 «Аврори», написаних у тональностях c/C. Соната ор. 111 ґрунтується на яскравому драматичному конфлікті. У Сонаті № 32 драматургічній двочастинності відповідає їй загальна конструктивна будова і цей тип драматургії отримує в ній найбільш закінчений вираз.

Багато чого у цій сонаті викликає порівняння з “Патетичною”: тональний колорит (c-moll), трагічний пафос вступу, гострота конфлікту, стрункість тону 1-ї частини. Але якщо у ор. 13 відчувається зв'язок з Х. Глюком, з класичною трагедією, то тут класична проблема зіткнення «людини та фатуму» поступається місцем проблемі фаустіанської – конфлікт переведений у сферу мислення, свідомості.

У 1-й частині Сонати № 32 конфлікт представлений у трьох формах: внутрішній у вступі, внутрішній у головній партії та

зовнішній між головною та побічною партіями. На відміну від «Патетичної» сонати, у цій темі вступу не вторгається у розвиток *Allegro*, не утворює з ним драматичного діалогу. Але імпульс, даний нею, як не ослаблений, але відчувається навіть сильніше, бо у вступному *Maestoso* сконцентрована інтонаційна і гармонійна напруженість всієї частини. Співвідношення вступу та *Allegro* тут можна уподібнити співвідношенню ядра та розгортання у поліфонічних формах. Цей принцип знаходить вираз і в головній партії (в характері її контрастів), і у співвідношенні головної та сполучної. У сукупності *Maestoso* складає послідовність контурів та мотивів, що відзначають високу серйозність та зверненість думки до Духа. Подібна символіка виключає театральну сентиментальність та “розкиданість” виразу: знаки церковної музики вказують на сувору радість звучання, яка відзначена ремаркою *Maestoso*.

Експозиція, як і в сонатних алегро середнього періоду, насичена розвитком характерним для розробок, але характер його інший: не через боротьбу та зіткнення конфліктних тематичних елементів, контрастних за динамікою, мелодикою та фактурою, а через мініатюрне розгортання з єдиного початкового тематичного зерна. У мелодійно-лінійній структурі головної партії сонати яскраво виражаються закономірності тематизму фугованих форм.

В емоційному тонусі *Allegro con brio* багато спільного з «Апасіонатою», особливо з її фіналом (переважання лінійної двоголосної фактури, безперервність руху). *Allegro con brio* op. 111 поєднує в собі риси могутніх бетховенських фіналів з їхньою бурхливою імпровізаційністю, безперервністю динамічної, «плинної» форми та риси фуґи, що вносить у музику елементи раціоналістичної стриманості, дисципліни думки. Характеризуючи *Allegro con brio* Сонати op. 111 як монотематичне, потрібно врахувати особливу «інтермедійність» побічної партії *As-dur*, що становить яскравий, але епізодичний контраст з головною партією.

Побічна партія – це образ ідеального, швидкоплинна мрія, що проноситься серед бурі та суворих роздумів; акорди *Adagio* кінця другої теми – як би задумливе питання – змінюються вибухом пасажів, що вторгаються, по звуках розкладеного зменшеного септакорду, найважливішої «трагедійної» гармонії класиків. Однак незвичайний для класичної сонатної форми контраст партій – від зосередженої фуґоподібної

головної партії до поступового руху, «оспівається» за допомогою «інструментальних фігур» (тт. 52-53). Розвиваючим, типу розробки фуги, виявляється побудова (тт. 56-69), що виконує функцію заключної партії сонатної експозиції.

Поліфонічний принцип витримано і в розробці – одно-темної, лаконічної, зібраної (всього 20 тактів). Тема головної партії розробляється у вигляді тричастинного фугато, заснованого на двох варіантах мотиву-ядра: один з них ритмічно розширений, інший (протиставлення) – у початковому ритмі (тт. 77 і далі). Таке контрапунктичне сплетення тематичних варіантів утворює «стретну» мотивну розробку, визначає швидкість темпу дії.

Головна партія репризи Сонати ор. 111 (а також ор. 109), що вступає на вершині динамічного підйому розробки, є справжньою і дуже яскравою кульмінацією всього сонатного алєгро в цілому. Такий прояв принципу наскрізного розвитку, що призводить до тісного злиття кінця розробки з початком репризи завдяки єдиній динамічній кульмінації стане характерним для багатьох пізніших сонатно-симфонічних циклів ХІХ століття.

Виклад побічної партії у репризі значно розширено, порівняно з експозицією і носить характер каденції імпровізаційного типу. Вона розширена (16 тактів замість 6) і модулює з *C-dur* в *c-moll*, підкоряючись похмурому головному тону. Речитатив-інтермедія, що виконує функцію побічної партії в сонатних *Allegro*, у репризі розміщується у вищому регістрі, викликаючи до життя новий фрагмент подання цієї теми. Повернення основної теми *Allegro* після розсування меж інтермедії побічної становить основу коди як нового – підсумкового висловлювання (тт. 151 і до кінця). «Затишшя» в кодї народжує аналогії з кінцівкою Дванадцятого етюду ор. 10 (*c-moll*) Ф. Шопена – плагальні обороти з мажорною тонікою. Справа тут не у випадковому збігу, а у спорідненості образів, у новому наближенні Л. Бетховена до романтичного мислення.

2-я частина Сонати ор.111 написана у формі теми із варіаціями. Ці варіації – чудовий зразок того проникливо-споглядального, філософсько-поглибленого настрою, який є властивим деяким пізнім творам Л. Бетховена. Згодом рух і динаміка поступово наростають, дають яскраву звучність і надають музиці схвильовано-піднесений характер. Далі (4-та варіація)

настає геніальне протиставлення глухих, тьманих звукосполучень і низьких регістрів світлим, наче безтілесним верхніх. Після перехідного імпровізаційного епізоду – ніби каденції – і чудового, глибоко виразного діалогу речитативного характеру настає фінальна варіація урочистого, світлого характеру.

Незвичайний двочастинний цикл Сонати op. 111 заснований на граничній концентрації контрастів – дієвості та споглядання. Фінал написаний у варіаційній формі, що виправдано послідовністю різноманітністю розкриття єдиної ідеї, і дозволяє навіть за максимальної віддаленості від неї залишатися у її сфері. Л. Бетховен модифікує варіаційну форму, повністю подолавши відому їй мозаїчність шляхом цілеспрямованого наскрізного розвитку головної ідеї. Поступове посилення тенденції до наскрізного розвитку призводить до згладжування структурної розчленованості спочатку в середині варіацій, потім і між ними, заміні принципу буквального повторення подвійним варіюванням частин теми і, нарешті, розширення структурних меж теми.

Висновки. У фортепіанних циклах пізнього періоду творчості Л. Бетховена відбуваються значні зміни у трактовці сонатної форми, модифікується співвідношення внутрішньо-конфліктної та гармонійної сфер, що суттєво впливає на загальне розуміння музичної драматургії даних творів. У циклах попередніх періодів конфліктний стан мислиться ширше, ніж гармонійний – оскільки останній не завжди стає дійсністю і існує тільки в мисленні людини як ідеал (звідси диспропорція у їхньому розвитку). У сонатних циклах op. 101, 106, 109, 111 і конфлікт, і ідеал лежать у площині дієвості, видно зворотне їх співвідношення: конфлікт трактується у «вузькому» розумінні – як внутрішньо-суб'єктивний стан, а гармонія – як об'єктивний – як об'єднання людини і буття.

У сонатах раннього та середнього періодів творчості Л. Бетховена сфери внутрішньо-конфліктної та гармонійної сфер не відрізняються за загальним рівнем; в останніх сонатах гармонії, що стверджуються як виведення вирішення конфлікту, характерний максимальний рівень спільності, оскільки вони гармонійно поєднують у собі ідеал і дієвість (ідеал відкритий в об'єктивній дійсності, і він стає дійсністю для особистості), емоційне та раціональне, об'єктивне та суб'єктивне (ідеал об'єктивний за своїм змістом та суб'єктивний у плані повного злиття з ним особистості).

Соната ор. 111 Л. Бетховена стоїть окремо щодо трактування циклу. Дві її частини – це як би два полюси; драматичної дієвості та повного відхилення від дії, занурення у піднесено-просвітлений зміст. Особливо врівноважений характер надає цьому циклу рівність елементів з їхньої ідейної значимості. Показово, що у творі, де перша частина героїко-драматична, виведення веде до сфери просвітленого споглядання. Ідея переходу від «темряви до світла», яка у Л. Бетховена зазвичай вела до активного ствердження, тут отримує нове розуміння. З приводу Арієтті Т. Манн пише: «І так само, як друга тема сонати, що проходить через сотні доль, сотні світів ритмічних контрастів, переростає саме себе, щоб нарешті схватися в запаморочливих висотах, так би мовити, вже неземних або абстрактних, переросло себе й бетховенське мистецтво» [2, с. 34]. Так «переросла себе» і фортепіанна соната Л. Бетховена, перетворившись на «філософську поему» і давши імпульс до створення психологічних одкровень романтиків – цикли з ліричними фіналами-епілогами (Симфонія h-moll Ф. Шуберта, «Фантазія» C-dur Р. Шумана та ін.).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Советский композитор, 1970. 169 с.
2. Манн Т. Доктор Фаустус. Мьнchen: ImWerdenVerlag, 2007. 345 с.
3. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 599 с.
4. Холопова В. Музыкальный ритм. М.: Музыка, 1980. 72 с.

REFERENCES

1. Kremlev, Yu. (1970) Beethoven's piano sonatas. Moscow: Soviet composer [in Russian].
2. Mann, T. (2007) Dr. Faustus. Mьnchen: ImWerdenVerlag. [in Russian].
3. Feinberg, S. (1969) Pianism as an art. M.: Muzyka. [in Russian].
4. Kholopova, V. (1980) Musical rhythm. M.: Muzyka. [in Russian].