

ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ Л. БЕТХОВЕНА В РЕПЕРТУАРІ ПІАНІСТІВ ОДЕСИ

Метою даного дослідження є усвідомлення актуального жанрово-стильового показника сонатної спадщини Л. Бетховена, в якій сучасний поставангардний – пост-поставангардний принцип виділяє *понадособистісний ліризм*, помежовний до духовної лірики, що й зафіксовано в репертуарних перевагах піаністів, що представляють Одесу. **Методологічною основою** роботи є культурологічний принцип лінгвізованого музикознавства Б. Асаф'єва і його послідовників в Україні, а також культурологічні засади розуміння традиції і новаційності, як вони склалися у працях О. Лосєва, І. Ляшенка та інших авторів, для яких стильовий компаратив і загальнонауковий аналітичний принцип знаменують базисні позиції наукових пошуків. **Наукова новизна** роботи зумовлена тим, що вперше в українському музикознавстві зосереджена увага на об'єктивовано-ліричному зрізі спадщини Бетховена в зв'язку з духовно-симуляційним виходом останніх десятиріч в мистецтві. Підкреслюється органік бетховенських витоків не тільки в революційно-антитетичному світобаченні, але і в його одухотвореному й понадособистісному ліризмі, що зконцентрувався у кантовому тематизмі і овокалено-строфічних структурах, які демонструють *компенсативний* поворот знаменитих бетховенських «двох принципів». **Висновки.** Увага до «не-антитетично» усвідомлених бетховенських «двох принципів», які виводять на бахіанський танцювально-ігровий *спів, тих, хто створюють гімни* на *кантову* озброєність тематизму – надзвичайно є важливою для розуміння устремлінь одеських піаністів, які, услід за С. Рихтером, послідовно зверталися і звертаються і до ранніх, і до пізніх Сонат композитора. *Кантова* основа тематизму розгортала увагу до духовної кантової ж лірики національної музики – Одеса від заснування свого мала славу форпосту Християнства, у конфесійно розгалуженому представництві, що протистояла агресії Ісламу XVIII-XIX ст. Об'єктивованій ліризм Сонат Бетховена, у тому числі Другої, Дев'ятої, Десятої, Двадцять другої, Двадцять восьмої, Тридцять першої та ін., складає актуальний у поставангардному і пост-поставангардному мистецтві шар ліризованої монологічності, який відсторонює театральний пафос діалогічного мислення Нового часу.

Ключові слова: жанр фортепіанної сонати, бетховенський піанізм, фортепіанний стиль, стиль в музиці, музичний жанр

Шевченко Лилия Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой

Фортепианные сонаты Л.Бетховена в репертуаре пианистов Одессы

Целью данного исследования является осознание актуального жанрово-стилевого показателя сонатного наследия Л.Бетховена, в которой современный поставангардный – пост-поставангардный принцип выделяет *надличностный лиризм*, пограничный к духовной лирике, что и зафиксировано в репертуарных предпочтениях пианистов, которые представляют Одессу. **Методологической основой** работы является культурологический принцип лингвизированного музыкознания Б.Асафьева и его последователей в Украине, а также культурологические основы понимания традиции и новаційності, как они сложились в работах О.Лосєва, И.Ляшенка и других авторов, для которых стилевой компаратив и общенаучный аналитический принцип знаменуют базисные позиции научных поисков. **Научная новизна** работы обусловлена тем, что впервые в украинском музыковедении сосредоточено внимание на объективированно-лирическом срезе наследия Бетховена в связи с духовно-симуляционным установками последних десятилетий в искусстве. Подчеркивается органика бетховенского истока не только в революционно-антитетическом мировидении, но и в его одухотворенном и надличностном лиризме, который сконцентрирован в кантовом тематизме и в овокаленно-строфических структурах, демонстрирующих *компенсативный* поворот знаменитых бетховенских «двух принципов». **Выводы.** Внимание к «не-антитетичным» бетховенским «двум принципам», которые выводят на бахианский танцевально-игровое *гимнопение*, на *кантовую* основу тематизма – чрезвычайно важно для понимания устремлений одесских пианистов, которые, вслед за С.Рихтером, последовательно обращались и обращаются как к ранним, так и к поздним Сонатам композитора. *Кантовый* тематизм обращен к духовной кантовой же лирике в национальной музыки – Одесса от своего основания имела славу форпоста Християнства, в конфессионально разветвленном представительстве, которая противостояла агрессии Ислама в XVIII-XIX веков. Объективированный лиризм Сонат Бетховена, в том числе Второй, Девятой, Десятой, Двадцать второй, Двадцать восьмой, Тридцать первой и др., составляет актуальный в поставангардном и пост-поставангардном искусстве пласт quasi-духовной лиризованной моноличности, которая отстраняет театральный пафос диалогического мышления Нового времени.

Ключевые слова: жанр фортепианной сонаты, бетховенский пианизм, фортепианный стиль, стиль в музыке, музыкальный жанр.

Shevchenko Lilia, candidate of the pedagogical sciences, assistant professor Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova

Piano sonatas of L.Beethoven in repertoire to pianists of Odessa

The purpose of the article is a realization actual of the genre-style factor of Sonate heritages L.Beethoven, in which modern postvanguard - a post-postvanguard principle selects over-individual lyricism border to spiritual lyric poet, as is fixed in repertory preferences pianist, which present Odessa. **Methodology.** The methodological base of the work is culturology principle of linguistic musicology of B.Asafiev and his followers in Ukraine, as well as of the culturology bases in the understanding to traditions and innovations, as they formed in works A.Losjev, I.Ljashenko and the other authors, for which style comparison and generally scientific analytical principle signify the base positions of scientific searching for. **Scientific novelty** of the work is conditioned that that for the first time in Ukrainian musicology concentrated attention on a objective-lyrical cut inheritance of Beethoven in connection with spiritual-simulation installation last decennial event in art. It is emphasized nature of the Beethoven headwaters not only in revolutionary-antithetical conception but also in his animated and over-individual lyricism, which is concentrated in chant themes and quasi-strophe structures, demonstrating compensation tumbling of celebrated "two principles" of Beethoven. **Conclusions.** Attention to "not-antithetic" Beethoven "two principles," which bring on dance-playing hymnody, on chant base of themes - exceedingly it is essential for understanding the surges Odessa pianists, which, after S.Richter, consecutively addressed and address both to early, and too late Sonata of the composer. Chant themes are connected with a chant by spiritual lyrics in the national music - Odessa from its basis had a glory of the outpost Christianity, in confessional furcated representation, which withstood the aggressions of the Islam in XVIII-XIX century. The real lyricism of the Sonatas Beethoven, including Second, Ninth, Tenth, Twenty seconds, Twenty-eighths, Thirty first and others, forms actual in postanguard and post-postanguard art layer quasi-spiritual lyric monologue type, which discharges the tragic pathos a dialogue thinkings of New time.

Key words: genre piano sonatas, Beethoven piano art, piano style, style in music, music genre.

Актуальність заявленої теми дослідження, по-перше, зумовлюється самостійністю одеського фортепіанного виконавства, натхненого відкриттями О.Скрябіна та С.Ріхтера, його здійснення у творчості Е.Гілельса, Л.Гінзбург, Є.Могилевського, О.Бугаєвського, Л.Марцевич, О.Ботвинова, відповідно, що потребує теоретичного осмислення в тому числі в аспекті репертуарних переваг. А з другої сторони, постає проблема вписаності у актуальні ідеї нашого часу, аналіз зразків класичного репертуару, бетховенських Сонат в першу чергу, з точки зр «актуальної інтонаційності» мислення, як це сформульовано в роботі Т.Веркіної. Розробки піаністики Одеси здійснені в працях Е.Дагілайської, Ю.Некрасова, О.Маркової, Д.Андросової. Але спеціально аналіз Сонат Бетховена, які актуалізувалися в концертній і учбовій практиці у зв'язку з епохальними потребами сьогодення не ставився у вищезазначених розробках.

Метою даного дослідження являється усвідомлення актуального жанрово-стильового показника сонатної спадщини Л.Бетховена, в якій сучасний поставангардний – пост-поставангардний принцип виділяє *понадособистісний ліризм*, помежовний до духовної лірики, що й зафіксовано в репертуарних перевагах піаністів, що представляють Одесу. Методологічною основою роботи є культурологічний принцип лінгвізованого музикознавства Б.Асаф'єва і його послідовників в Україні, а також культурологічні засади розуміння традиції і новачності, як вони склалися у працях О.Лосєва, І.Ляшенка та інших авторів, для яких стильовий компаратив і загальнонауковий аналітичний принцип знаменують базисні позиції наукових пошуків

Основний текст. Фортепіанні Сонати Л.Бетховена, в силу об'єктивних історичних обставин наслідування одеськими піаністами, через Т.Лешетицького і А.Єсіпову, заповітів піанізму Бетховена-Черні, складають дещо усталене в учбовому і концертному проявленні. І в цьому, само собою, одеські піаністи неоригінальні, оскільки академічний принцип засвоєння фортепіанної виучки передбачає базування саме на бетховенських творах і його Сонатах. Але у одеських піаністів, також у автора даної книги як піаністки і педагога, є певний самостійний підхід, натхнений артистичною практикою С.Ріхтера і Е.Гілельса: втілення *новаційних* показників мислення композитора відповідно до обставин конкретного творчо-біографічного етапу його артистичного шляху і сьогоденних уявлень про новаційний ракурс музичного мислення.

Відтоді увагу привертають, і це відмічене в попередньому розділі в зв'язку з поясненням новаційності для німецького світу контакту з мистецтвом Франції у другій половині XVIII ст. в цілому, не тільки композиції центрального і пізнього періодів як стимульовані руссоїстськи-революційними й Богопошуковими установками мислення автора П'ятої й Дев'ятої симфоній, Сонат №№ 23 і 32, але і тим, що спостерігаємо в бетховенському доробку у 1790-ті.

Фортепіанні Сонати 1790-х демонструють значну стилістичну розмаїтість, втілюючи «штюрмерський» демонстративний драматизм (Перша соната ор. 2, П'ята ор. 10, особливо Восьма «Патетична» ор. 13), а також об'єктивованій лірико-епічний план (Друга, Третя ор. 2, Четверта ор. 7, Шоста, Сьома ор. 10, Десята ор. 14, Одинадцята й Дванадцята ор. 22 і 26). У числі останніх Десята

Ор. 14 № 2, що позначив сам композитор у поясненні «Двох принципів», які символізували філософське кантіанство, прийняте бетховенським генієм як генеральну ідею творчості [76, 295]. Твори в сонатному жанрі склали вищі показники досягнень композитора в цьому роді творчості й одночасно безпосередньо спиралися на фортепіанно-виконавські досягнення автора, згодом ті, що опинилися нереалізованими в артистичному безпосередньому прояві.

Піанізм Л. Бетховена зложився в руслі салонної клавірної традиції, що успадковувала «галломанію» Віденської школи, німецький дух якої, як відзначено вище, немислимий без посилання на французький класицизм і рококо. У роботі польського дослідника І.Гуделя стосовно до фортепіанної гри в епоху Шопена зроблені багатозначні посилання на гру Бетховена, який користувався об'єктивно інструментами, на яких неможливо давати ті «громові» наростання, які, з подачі Ф.Ліста, стали згодом усвідомлюватися в істоті бетховенського фортепіанного стилю [144, 507]. Звичайно, Бетховен був виразником пізнього, у тому числі *революційного* класицизму, що апелював до мистецтва площі й ораторських виступів. Барвисто й захоплено про це писав Б. Асаф'єв: «... Заклики-поклики ораторів, вождів народу; хвилі-припливи й відливи голосів народних: ритмо-інтонації барабанів, моторошні для ворогів революції й хвилююче-радісні для людей, що борються за неї; сигнали військових труб, немов вісники нового світу; 'перебори' литавр, тріумфальний і грізний рокіт перемог і небезпек...» [10, 278]

Це той аспект бетховенської творчості, що спрямований був до драми життя – до драми театру, втілюючого *таке* життя. І у зв'язку із зазначеним *драматичним* ракурсом революційного класицизму Бетховена Асаф'єв виділив *ритмічні боріння* його музики [10, 279]. І далі вказаний автор безпосередньо співвідносить «ритмо-інтонації-образи» маршової «сталеві ходи» і з нею співвіднесеної регулярності прояву «відпочиваючої волі» мас - зі «спіралеподібним», «вихровим» рухом *трьохдольного* скерцо [10, 279]. Однак у палітрі бетховенського мислення є також *безконфліктна лірика* - Четвертого й Першого фортепіанних концертів, у яких відсутня гострота зазначених ритмічних альтернатив, переважає замилювано-захоплена *радісність*, зміст якої пізнаваний – у *віденських пролонгаціях рококо* як втілень *преціозних* ліній останнього. Як бачимо, для Першого концерту абсолютно не прийнятна система полюсів двох- і трьохдольності, оскільки навіть скерцозний фінал *принципово вирішений у дводольному розмірі*. У гармонії із зазначеною стороною композиторського мислення Бетховена була його піаністична манера, визначена певною будовою фортепіано.

І. Гудель, дослідивши тип фортепіано, яким користувався Бетховен в 1790-ті – 1820-ті роки, вказав на інструменти Штрайхера, у яких уперше була введена залізна рама для більшого натягу струн, які при виступах Ф. Ліста майже всім комплектом за концерт міняли; виступи Бетховена такого «наступу на Штрайхера» ніколи не викликали [144, 507]. Особливим визнанням у Бетховена (як і в Шуберта, Шопена) користувався інструмент Графа, що виявився яскравим зразком салонного – «бідермайєрівського» типу, спеціальним достоїнством якого було досягнення дуже гарного піано [44, 509].

І якщо саме в контакті з інструментами Графа писалися останні Сонати, в яких найбільш помітні «позаклавесинні» тенденції фортепіаністики Бетховена, то тим більш органічним є «поміркований піанізм» Бетховена в його грі на інструментах іншої будови. Що стосується «фортепіано своїх мрій» Бродвуда, яке одержав композитор за 9 років до смерті, то, за дослідженнями Гуделя, він не міг скористатися можливостями цього фортепіано з різних причин [44, 509]. Тим самим *салонно-моцартівське джерело піаністичної гри Бетховена* (коли «звук клавесина істотно не відрізнявся від фортепіанного» [171, 507]) *не залишало його протягом усього творчого шляху, утворюючи деякий стилістичний континуум, далеко не завжди домінуючий, але завжди так чи інакше виражений у художній палітрі бетховенського мистецтва*.

Уже тільки зазначене співвіднесення «Бетховена драматичного», Бетховена як виразника пафосу революційного класицизму, і Бетховена ліричного-кантового звучання, виразника «дитячого» рококо – засвідчує про перепади стильових переваг, що сукупно організували композиторський-піаністичний статус Майстра. Однак зазначеними альтернативами, як неодноразово відзначалося, не вичерпується стильовий вибір Бетховена – композитора й піаніста. Хрестоматійною стала теза про «передромантизм», а те й романтичних складових бетховенської спадщини, прояв яких асоціюється з новаційною вольовою установкою з'єднання *традиційно непоєднаних образів-сміслів*.

Але не забуваємо, що завоювання революційного класицизму логічно впливали з французького сентименталізму як відгалуження рококо. І всі ці переплетіння французького стилю були *новаційними* для німецької музики загалом, яка увібрала ці стильові розбіжності в руслі неодноразово виділеного в даному викладі Жозефінівського класицизму. І за тою логікою елементи рококо у Бетховена не можуть протистояти його ж музичним моделюванням Керубіні, але складають компенсативне ціле. І у виконанні Сонат різних років недоречно відшукувати у новаційному значенні

саме драматично-антитетичні змісти: авторитет «Аврори», Сонати, написаній у близькій часовій відстані від «богоборчеської» *Appassionata*, засвідчує органічне «перетікання» гімнічно-кантового, замилюванно-умиротвореного й патетично-драматичних іпостасей французьких впливів: всі ці змістовні шари *на рівних були новаційними у побудові Віденської національно-стильової еkleктики*, яка й висунула нову якість німецької музики після величних досягнень Й.С.Баха і Г.Генделя

Таким чином, новаційне устремління чути не тільки в останніх Сонатах, у яких є прямі запозичення із багаточастинних (або двочастинних) сонат-сюїт бароко з'єднані з романсовим *індивідуалізованим* ліризмом. І в Першому фортепіанному Концерті є чудовий зразок романтизації (або «передромантизації») вираження – в *Largo As-dur* II частини. Тому що в контексті відзвучавшого *Allegro con brio*, де виділена хорально-хорова, кантово-мелодійна лінія, проходження в перших тактах *Largo*, на кантовій ритмічній схемі $o \quad | \quad |$, акордово-хорального комплексу помічається спеціально у певній відмежованості від *ноктюрнової арії без слів* верхнього голосу.

мелодія-тема в оркестрі. Розвиток цієї теми в партії фортепіано робить честь ноктюрновим фрагментам самого Шопена, випереджаючи набагато більш скромну фактуру «фортепіанних фігур» Дж. Фільда й М. Шимановської, які об'єктивно формували ноктюрнову ауру творчості Ф. Шопена. І в цьому ж стильовому «прориві» до романтизму/Бідермайера виявляється жанровий контраст в епізоді в *As-dur* фіналу Першої сонати: це очевидна «пісня без слів» у ряді сонатної моторики частини в цілому. І хоча темп формально не міняється, різка зміна опорної одиниці руху (з восьмої у триольних угрупованнях – на «биття» чверті) створює ефект зміни характеру руху в аналогії до романтичних поемних темпових змін у середині сонатного *Allegro*.

Романтичний зріз антитетичного подання образу Роздуму в *Largo appassionato* Другої сонати апробовано внесенням І.Буніним ідеї даної музики в «Гранатовий браслет». І зовсім у дусі протосимволізму Ф.Шопена виявляється Тріо *Minore* з III частини Четвертої сонати (порівн. з етюдністю в триольному русі у фіналі Другої сонати Шопена). Промантична монологічність виявляється в I частині Десятої сонати – і про це спеціально буде йти мова нижче.

Що стосується барочної складової відкриттів Бетховена, композитора й виконавця, то завжди цей стильовий аспект звернений до *бахіанства великого Віденця*, оскільки французьке бароко у вигляді рококо в Жозефінівському Віденському класицизмі усвідомлювалося в нерозривному зв'язку із класицистськими галисизмами в цілому. Адаже німецький і італійський варіанти бароко представляли *монументальне* мистецтво, на відміну від *салонності й мініатюризму рококо*, останнє на хвилі ньютонівського фізичного «матеріалізму маси» ставало критерієм «легковажності», відсуваючи церковну ідею «ширяння» як знака вищої досконалості вираження.

Бахіанські знаки представлені в Бетховена в композиціях різних років, але найбільш помітні в останніх Сонатах, і апогеєм прояву такого роду знаковості виступила Тридцять друга ор. 111 соната *c-moll*. Однак фінал П'ятої сонати, побудований за темою, що експонується унісонно, з опорою на контур Хреста ($c^1-h-f^1-es^1$), що проведена від першого й п'ятого щабля (*quasi*-експозиція теми-відповіді фуґи), демонструє дещо показове для зв'язків з темами-образами великого Баха. У цьому ж плані звертає на себе увагу фінал Шостої сонати, в якій має місце фугований виклад теми рефрену рондальної структури. Бахівські ж поліфонізми звертають на себе увагу в *Largo mesto* II частини Сьомої сонати, в *Andante cantabile* Восьмої Патетичної.

Наведений перелік стилістичних ліній бетховенських Сонат 1790-х років у контексті сукупного творчого складу композитора, включаючи салонну вихідну стилістику його піаністичної гри, наводить на думку про *стильову симультанність* спадщини автора таких різних творів як Дев'ята симфонія й цикл «До далекої коханої», що відповідає *симультанності ж*, тобто одночасності прояву різних якостей оформлення-вираження в мислительно-творчому виявленні епохи перелому від XVIII до XIX ст. Даний висновок має спеціальні наслідки для виконавських версій трактування творів Бетховена в цілому й, особливо, змісту-образу Сонат творчо вихідного десятиліття 1790-х років.

У ряді створених композитором Сонат зазначеного часового періоду осіб за різними параметрами виділяються дві – Восьма Патетична, що стала на довгі роки символом фортепіанного генія автора, і вищевідзначена в даній якості Десята, котру сам Бетховен виділив у функції представництва його кантіанських філософських проєкцій у музику. Оскільки Патетична соната надзвичайно виділена у всіх описах спадщини композитора, у Патетичній Бетховен спеціально підкреслював прояви «двох принципів» і в I, і в II частинах [76, 294-295], – зупинимось саме на Десятій, що зосередила філософічні установки великого музиканта. Тому що «два принципи» у висловленнях Бетховена, за свідченням Шиндлера - це філософське розуміння протилежностей.

Нагадуємо, що ініціатива німецької культурної ідеї у визначенні фортепіанної специфіки виявилася в диференціації функцій правої й лівої руки. А це є протилежним у клавірно-органній

техніці: в органіста ноги уподібнюються-«механізуються» у єдиній технології з пальцево-ручним звуковидобуттям, знов-таки, у німецькій, точніше, німецько-протестантській й новокатолицькій традиції від XVII століття. Це принципово відрізняється від візантійської традиції «акламаційного» фактурного вигляду, добре зафіксованого російською ідіомою «в органи бити», що віддзеркалює добре відому, спадкоємну від Візантії, відповідну манеру органного мистецтва. У німецько-італійській католицькій традиції орган сакралізується – і новий інструмент, фортепіано, фактурно протистоїть органності й духовній музиці в цілому як спрямований на *театральність* вираження.

У цьому фортепіано протилежне й салонній клавірності в цілому, демонструючи «життєподобу» театральної множинності значенневих виходів, у тому числі протиставляючи функції рук у грі, аж до «перехресчування» – як це зложилося в симфонічно-диригентській сфері. Тільки в цій останній ритмічно-організуючу функцію виконує права рука, тоді як у піаніста («фортепіаніста») відповідну «метрономічну» функцію (у гомофонно-гармонійному викладі) скоріше виконує ліва рука, а права мелодично-вільно накладається на метричну сітку гармонічно-акордового тла (хоча очевидні й «інверсії» цієї функціональної пари), головне, підкреслюється *функціональна різноспрямованість* дій рук піаніста, що неможливо в динаміці-агогії клавесину-чембало.

Для Бетховена ця «діалогіка рук» у фортепіанній грі усвідомлювалася у зв'язку з філософськими установками мислення композитора, натхненними «двома принципами» І.Канта. Саме Соната ор.14 № 2 опинилася в центрі уваги сучасників композитора як осередок втілення ідеї «двох принципів». У пояснення цього приводиться опис із «Розмовних зошитів» композитора, у яких дані деякі коментарі щодо того, що таке вищезгадані *бетховенські «два принципи»* [76, 300].

Як бачимо, цей *кантовий крен* музики Бетховена становить дещо показове для мислення саме даного композитора, при безсумнівності впливу на нього й керубінівської оркестральності, і клавірного рококо. У роки роботи над Сонатами ор.14 композитор створив свій Перший фортепіанний концерт, у якому Бетховен явно висуває *кантовий тематизм* як дещо значеннево- і структурно базисне, що дозволяє, при явних запозиченнях з моделей музики Гайдна й Моцарта, виділити в даному не-драматичному творі специфіку образного строю автора Другої й Сьомої симфоній.

Перше, що вражає при співвіднесенні музики Десятої сонати з ідеями І.Канта – та це повна *відсутність імперативності*, яка така показова для уявлень про бетховенський геній й, безумовно, зосереджена в Патетичній сонаті. Але Десята соната - це протилежності не як їх діалогічне персоніфікування, але більш зв'язане єдністю розрізнення. З посиланням на Р.Ролана в літературі дається наступний опис «двох принципів»: «В 1823 році Бетховен, незадоволений новим музичним поколінням, вихвалитель минулого, згадує, що перші слухачі його сонат ор. 14 (Мі мажор і Соль мажор, 1798-1799) знаходили там «боротьбу двох початків» або діалог між чоловіком і жінкою, або коханим і коханою (особливо в ор. 14 № 2). ...Варто подивитися фінал - Rondo-Scherzo із сонати в Соль мажор ор. 14 № 2, ... щоб визнати його жартівливий характер, його непомірну кумедність. Король бавиться...» [95, 300].

На основі вищезазначеного опису, «два принципи» у Десятій сонаті – це все-таки «діалог», але аж ніяк не антитетичного гатунку, а, виходить, це «монологуюча діалогічність», відповідно, не рівність протистояння, але *додатковість* прояву початків, вихідно нерівних і до цього не прагнучих. З перших же тактів звучання Сонати ор. 14 G-dur вражає мелодизованість моторики, що стане самозначимим засобом у творах Ф.Шопена. Багатство верхнього голосу (за регістровим розташуванням – як би жіночий) відзначене фактурною прикметою схованої поліфонії, квартовим мелодійним упором (d¹-g¹, d²-ais¹, h¹-fis¹), ввіднотоновими оспівуваннями, які «по-жіночому» зм'якшують характерні для Бетховена *ямбічні* ритмофігури. І, звичайно, вирішальним стає зміст спрямованості *catabasis*, тобто мотиву Каяття в мелодійних побудовах. Фігура нижнього голосу – явно спрощена, і ця нерівність виявлення – як би в душі проторомантичного балету із солісткою-балериною, партнер якої покликаний тільки підтримувати потік її віртуозних па.

Розвивальний характер сполучної (від т. 9) відділений «майже паузою» (див. «завислий» звук a² у т.25), що нагадує перехід від сполучної до побічної в Сонатах і Симфоніях Ф.Шуберта. І як у Шуберта, побічна не представляє жанрового контрасту до попередніх побудов головної й сполучної, а тональність домінанти (D-dur) явно демонструє спокійний перехід від партії до партії. У цілому вся експозиція вибудована в «мелодії для правої руки», тобто в тім специфічному «праворучному» піанізмі Віденської школи, що своєю гомофонно-гармонійною співпідпорядкованістю протистоїть контрапунктичності італійського й особливо французького клавіризму. Розробка в плані фактурної подачі регістрів все зберігає (і це після регістрових перекидань Патетичної!). Проведення в g - V головної й побічної в першому розділі розробки (тт. 64-98), а потім головної в Es (від т.99) - і тільки у

перед'ікті репризи (тт. 115-120) з'являються регістрові перекидання в мелодії, явно відтіняючи «праворучний мелодизм» Сонати. Реприза (від т. 125) «вирівнює» всі теми в *G*, і в кодї (від т. 184) показана тема головної, - і все це у фактурі мелодизованої моторики правої руки, як це було подано в перших тактах Allegro.

«Чоловічий голос» у вигляді провідної лінії виявляється в II частині, причому, з рівнянням на послідовність anabasis, як це встановлено було в «репліках» нижнього голосу I частини Сонати. І в II частині фактура грандіозно оркестралізується, охоплюючи одного разу (тт. 43-67) всі регістри, щоб у репризі (від т. 68) виявити контрапункт тембрів-регістрів, формально регістрово розцвітивши співвідношення мотивів, стислих у басовому викладі в першому розділі Andante. Фінал Scherzo, Allegro assai, відновлює ініціативність верхнього регістра в поданні мелодизованої моторики викладу теми, але зроблено це на основі anabasis у деякій демонстративній піднесеності вираження, а низький регістр набагато більш розкуто «підхоплює» мотиви верхнього голосу, чим це представлено в співвідношенні провідного верхнього голосу й скромно-коротко «вторуючого» йому нижнього регістру в першій частині. У фіналі ж «ігрова» фігура в основі теми-рефрена як би задає ігровий принцип у цілому у вираженні фінального Allegro, жанрове позначення якого Scherzo «пояснює» ігрові нагромадження в музичних засобах вираження. Апогей регістрової «гри» і одночасно прояву «двох принципів» – це другий епізод рондальної структури фіналу (див.тт. 189 - 224).

Цей діалогічно-ігровий апофеоз закріплений кодою (від т. 237), у якій у скороченому й *перетвореному* вигляді проходить рефрен, у музиці якого нижній регістр бере участь не в скромному «підхопленні», але у вигляді масивної «карпеджованої» педалі на тоніці. А завершальні звучання - «плигання по регістрам», але «остання крапка» поставлена в басах: звучність басового регістра виявилася вирішальною-завершальною в ігрових «перекиданнях» теситур жіночого-чоловічого «музичного сперечання». Наведений опис демонструє впевнене звертання до фактурних *специфічно фортепіанних*, тобто генетично оркестрових відкриттів чеських майстрів Мангейму (див. спеціально [73, 59]), що створювали «невитримане голосоведення» всупереч італійському церковному інструменталізму «витриманих голосів» в інструментальному ансамблево-оркестровому викладі.

У даному випадку приділена увага Десятій сонаті як тої, що склала осередок тих «двох принципів», які діють у музиці Бетховена, минаючи персоніфікації антитез Патетичної Восьмої сонати. Очевидним є вплив Вплив Й.С.Баха в даній Сонаті у вигляді самозначимості ігрового принципу, причому, з торканням Божественної гри-танцювальності Й.С.Баха, про яку, з посиланням на Бернара із Клерво, пише Е. Уїлсон-Діксон [142, 149]. Танцювальні ритмофігури «розлиті» у музиці Десятої сонати, у тому числі моторний початок пронизує II частину Andante, концентруючись в Scherzo-Фіналі в русі на 3/8. Всі теми Сонати – поліфонізовані у фактурній подачі, але не за рахунок імітаційності (остання представлена украй скупю – і все-таки: сам принцип «підхоплення» нижнім голосом основної лінії, що йде в правій руці, здійснений ритмічною імітацією в лівій руці фігури на першій долі, що грається у верхньому голосі – див. т. 1, 2, 3 і т.д. в I частині). Головний поліфонічний принцип, впроваджений у фактуру Десятої сонати – це з'єднання за типом контрасної поліфонії й, насамперед, це *бахіанські* ефекти *прихованої* поліфонії – у головній партії I частини, «стрічково» дані паралельні терції в побічній і заключній I ж частини, контрапункт крайніх голосів у темі Andante, з ритмічним поглибленням контрапунктування в репризі (від т. 68).

Є ще одне «посилання на Баха» – у вигляді монотеми Сонати, представленої ланцюгом кварт, які в риторичному наповненні Основ становлять надзвичайно важливий компонент тем Й.С.Баха. Так, початкова тема, головна партія Allegro I частини – вибудована з опорою на квартові співвідношення $d^1 - g^1$, $d^2 - ais^1$, $h^1 - fis^1$ (див. затакт і т. 1). Мелодійні ходи на квартовий інтервал з опорою на $g^2 - d^2$ і $fis^1 - h^1$ утворюють також ядро тем побічної й заключної (тт. 30-36, 47-50). Ще більш демонстративно «квартова зв'язка» виявляється в темі Andante: у верхньому голосі упорами є звуки $g - c^1$ і $c^1 - f^1$ у верхньому голосі й $e - H$, $C - G$ у нижньому (тт. 1-2 і т.п.). «Політ кварт» характеризує тему фіналу: початок кожної ланки висхідної мелодії рефрену – на звуках h , e^1 , a^1 , d^2 (тт. 1 – 3). І звертаємо увагу на *квартовий* же тип тонального плану всієї Сонати, крайні частини якої написані в *G-dur*, тоді як II в *C-dur*.

Наукова новизна роботи зумовлена тим, що вперше в українському музикознавстві зосереджена увага на об'єктивовано-ліричному зрізі спадщини Бетховена в зв'язку з духовно-симуляційним виходом останніх десятиріч в мистецтві. Відповідно, підкреслюється органіка бетховенського витока не тільки в революційно-антитетичному світосприйнятті, але і в його одухотвореному й понадособистісному ліризмі, що зконцентрувався, за Б.Асаф'євим, у кантовому тематизмі і овокалено-строфічних структурах, які демонструють *компенсативний* поворот знаменитих бетховенських «двох принципів».

Висновки. Увага до «не-антитетично» усвідомлених бетховенських «двох принципів», які виводять на бахіанський танцювально-ігровий *гимноспів*, на *кантову* озброєність тематизму – надзвичайно є важливою для розуміння устремлінь одеських піаністів, які, услід за С.Ріхтером, який впевнено увібрив у свій репертуар «непрестижну» у традиційно-театральних підходах Дев'яту сонату, надзвичайно послідовно зверталися і звертаються і до ранніх, і до так званих пізніх Сонат композитора. Адже *кантова* основа тематизму розгортала увагу до духовної кантової ж лірики національної музики – Одеса від заснування свого мала славу форпосту Християнства, у конфесійно розгалуженому представництві, що протистояла агресії Ісламу в подіях антитурецьких воєн. Об'єктивований ліризм Сонат Бетховена, у тому числі Другої, Дев'ятої, Десятої, Двадцять першої, Двадцять другої, Двадцять восьмої, Тридцять першої та ін., складає актуальний на поставангардному і пост-поставангардному мистецькому просторі шар ліризованої монологічності, який відсторонює театральний прогрес діалогічного мислення Нового часу.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса, Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
3. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф.канд.дис. Одеса, 2008. 16 с.
4. Лосев А. Философия, мифология, культура. Москва: Издат.полит.лит., 1991. С. 524.
5. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ, Наукова думка, 1991. 269 с.
6. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор.дисс. Спец.17.00.03.муз. искусство, Нац.музыкальная академия им.П.И.Чайковского. Киев, 1991. 263 с.
7. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах. Т.1. Москва, Музгиз, 1959. 316 с.
8. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Гл.ред.и автор вступ.статьи Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с. Кузикова о сдержанности динамики у Рыбницкой с. 160
9. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки: Пер.с англ. Ч.І-ІV. С.Петербург, Мирт, 2003. 428 с. (Энцикл.христианства).
10. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.

References

1. Androscova D.V. (2014). Symbolism and polyclaviring in piano performance art XX c. Monograph. Astroprint. 400 p. [in Ukrainian]
2. Asafiev B. Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka, 1971. [in Russian]
3. Vjerkina T. (2008). Actual intonation as performance problem. The Abstract to candidate's thesis. Spec.17.00.03 - music art. Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa. 16 p. (in Ukrainian)
4. Losev A. (1991). Filosofiya, mythology, culture. Moscow, Izdat.polit.luteratury[in Russian]
5. Lashenko I. (1991). National and international in music. Kyiv, Naukova dumka [in Ukrainian]
6. Markova E. (1991). Intonation concept to histories of the music. Doctor thesis. Spec.17.00.03 - music art. National academy of the music of the name P.I.Chaikovskij. Kyiv [in Ukrainian]
7. Markus S. (1959). The history of the music aesthetics in 2 volumes. V. Moscow, Muzgiz. [in Russian]
8. Odessa conservatoire: forgotten name, new pages (1994). Editor-in-chief N. Ogrenich editor-compiler E.Markova. Odessa, OKFA. 248 p. [in Ukrainian]
9. Wilson-Dickson A.(2003). A brief history of Christian music. The transl. with eng. P.I-IV. S.-Peterburg, Mirt [in Russian]
10. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. (1999). Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina [in Polska]