

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ЛЕМІШ ОЛЕНА ЛЕОНІДІВНА

**СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ СОНАТИ (НА
ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Й. ГАЙДНА ТА
Л. ВАН БЕТОВЕНА)**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Робота на здобуття ступеня вищої освіти МАГІСТР

Науковий керівник:
ПАНАСЮК СВІТЛАНА ЛЕОНІДІВНА,
доцент кафедри музичного мистецтва,
кандидат педагогічних наук

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2024 р.

Завідувач кафедри,

доктор мистецтва Косинець І.І. _____

Анотація. В фокусі магістерського дослідження — ранні сонати Й. Гайдна та Л. ван Бетовена, розглянуті в контексті стильової еволюції жанру в добу Просвітництва, з її концепцією антропоцентризму. Саме така постановка питання зумовлена особливим значенням цих творів у педагогічному репертуарі студентів музичних коледжів, університетів культури та музичних академій.

Мета дослідження — визначити стильові особливості жанру класичної клавірної / фортепіанної сонати на прикладі сонат Й. Гайдна №8 A-dur Hob.XVI.5 та Л. ван Бетовена №1 f-moll. **Завдання:** розглянути процес формування та розвитку класичної сонати у творчості Й. Гайдна та Л. ван Бетовена; здійснити детальний інтонаційний аналіз та провести порівняльну характеристику сонат №8 A-dur Й. Гайдна та №1 f-moll Л. ван Бетовена; визначити стильові особливості жанру класичної клавірної / фортепіанної сонати у творчості Й. Гайдна та Л. ван Бетовена.

Елементи наукової новизни одержаних результатів: визначено особливості еволюції жанру клавірної / фортепіанної сонати у творчості Й. Гайдна як кристалізацію класичного стилю, а у творчості Л. ван Бетовена як його додання; заакцентовано, що спільність стильових позицій обох композиторів обумовлювалася формуванням сонатного allegro та сонатного циклу; спостережено низку відмінностей та спільних ознак між ранніми сонатами Й. Гайдна і Л. ван Бетовена; наголошено на поступовості переходу від старовинних барокових форм і ознак до класичних норм у сонатах Й. Гайдна та до трактування жанру клавірної сонати як втілення театральної драматургії у сонатах Л. ван Бетовена; визначено стильові особливості жанру клавірної / фортепіанної сонати у творчості Й. Гайдна та Л. ван Бетовена як поступовий перехід від «галантного» (ранньокласичного) стилю до високого зрілого класичного стилю.

Ключові слова: клавірна / фортепіанна соната, Й. Гайдн, Л. ван Бетовен, класицизм, галантний стиль, стильова еволюція.

Summary. The early sonatas by J. Haydn and L. van Beethoven are in the focus of this research. These sonatas are considered in the context of style evolution and historical specifics of the Enlightenment Age. This problematics is result of especial place of that works in the pedagogic repertuare of high music academic education.

The purpose of the research is to determine the stylistic features of classical clavier / piano sonata on example Haydn's Sonata №8 A-dur Hob.XVI.5 and Beethoven's Sonata №1 f-moll. **Research tasks:** to consider a process of formation and development of genre in the creativity by Haydn and Beethoven; to make a detailed intonation analysis and comparative characteristic of sonatas by Haydn and Beethoven; to define the stylistic features of classical clavier / piano sonata in the creativity by Haydn and Beethoven.

Elements of scientific novelty of the obtained results: defined the specifics of style evolution of clavier / piano sonata by Haydn as a crystallization of classical features in it but by Beethoven as a overcoming of them; accentuated that unity of stylistic positions both was a result of formation Sonata's Allegro and Sonata's cycle; observed different and same features between early sonatas by Haydn and Beethoven; underlined on the step-by-step move from baroque to classic norms in sonatas by Haydn and to interpretation of clavier sonata as the reflection of theatrical dramaturge in sonatas by Beethoven; defined the stylistic specifics of clavier / piano sonatas by Haydn and Beethoven as the step-by-step from gallant (early classical) style to higher mature classical style.

Key words: clavier / piano sonata, J. Haydn, L. van Beethoven, classicism, gallant style, stylistic evolution.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ЖАНР КЛАВІРНОЇ (ФОРТЕПІАННОЇ) СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ Й. ГАЙДНА ТА Л. ВАН БЕТОВЕНА.....	9
1.1. Формування класичної сонати у творчості Й. Гайдна.....	9
1.2. Розквіт та трансформація класичної сонати у творчості Л. ван Бетовена.....	16
РОЗДІЛ 2. ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА СОНАТ Й.ГАЙДНА ТА Л. ВАН БЕТОВЕНА: СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ.....	22
2.1. Соната №8 A-dur Й.Гайдна.....	22
2.2. Соната №1 f-moll Л. ван Бетовена.....	34
2.3. Спільне та відмінне.....	46
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Актуальність дослідження. Термін «соната» походить від латинського *sonare*, що перекладається як «звучати». Жанр сонати досягнув найвищого розквіту в добу віденського класицизму. Однак у XVIII столітті цей термін відносився не лише до жанру, він означав певну логіку розвитку, що символізувала нову стадію музичного мислення і свідомості. Адже в цей час кристалізувалися строгі композиційні норми жанру сонати, розуміння яких як норми для того історичного часу збереглося до наших днів.

Творчість віденських класиків в жанрі сонати неодноразово перебувала у фокусі дослідження музикознавців різних національних шкіл та історичних періодів [1; 3; 6; 10; 13-14; 16-19; 24-29; 32-37; 40-47]. Проте її глибина та значущість, а також різноманітність підходів і аспектів її осмислення в умовах різних методологічних контекстів підтверджують невичерпність цього процесу, можливість та актуальність появи все нових її музикознавчих трактувань та інтерпретацій.

В фокусі нашого магістерського дослідження — ранні сонати Й. Гайдна та Л. ван Бетовена, розглянуті в контексті стильової еволюції жанру в добу Просвітництва, з її концепцією антропоцентризму. Саме така постановка питання зумовлена особливим значенням цих творів у педагогічному репертуарі студентів музичних коледжів, університетів культури та музичних академій, що підтверджує актуальність теми магістерського дослідження та його практичну значущість.

Об'єкт дослідження — жанр сонати у творчості Й. Гайдна та Л. ван Бетовена.

Предмет дослідження — стильові особливості жанру сонати у творчості Й. Гайдна та Л. ван Бетовена.

Мета дослідження — визначити стильові особливості жанру класичної клавірної / фортепіанної сонати на прикладі сонат Й. Гайдна №8 A-dur Hob.XVI.5 та Л. ван Бетовена №1 f-moll.

Завдання дослідження:

- розглянути процес формування класичної сонати у творчості Й. Гайдна;
- визначити особливості втілення класичної сонати у творчості Л. ван Бетовена;
- здійснити детальний інтонаційний аналіз та провести порівняльну характеристику сонат №8 A-dur Й. Гайдна та №1 f-moll Л. ван Бетовена;
- на основі проведеного дослідження визначити стильові особливості жанру класичної клавірної / фортепіанної сонати у творчості Й. Гайдна та Л. ван Бетовена.

Методи дослідження: загальнонаукові: збір джерел — тексти, ноти, аудіо, відео, їхній огляд, критичний аналіз, спостереження, опис, порівняння, систематизація отриманих результатів, проведення підсумків та узагальнення; спеціальні: цілісний інтонаційний аналіз, жанрово-стильовий аналіз.

Елементи наукової новизни одержаних результатів:

- визначено особливості еволюції жанру клавірної / фортепіанної сонати у творчості Й. Гайдна як поступову кристалізацію класичного стилю, а у творчості Л. ван Бетовена як індивідуалізоване додання кристалізованої класичної форми і стилю;
- заакцентовано, що попри спірність прямих стильових успадкувань, спільність стильових позицій обох композиторів обумовлювалася специфічною якістю історичного часу — формуванням контрастного та / або конфліктного сонатного allegro, різнопланового в тематичному, жанровому та темповому відношенні сонатного циклу;

- спостережено та аргументовано низку відмінностей між ранніми сонатами Й. Гайдна і Л. ван Бетовена на рівні масштабів циклу, кількості частин, ладотонального плану, принципів формотворення та розвитку тематизму, особливостей фактури, жанрової та стильової специфіки циклу;
- зазначено спільні ознаки між ранніми сонатами Й. Гайдна і Л. ван Бетовена на рівні музичного складу, гармонії та жанрової визначеності окремих частин циклу;
- здійснено узагальнення, в якому наголошено на поступовості переходу від старовинних барокових форм і стильових ознак до класичних норм у сонатах Й. Гайдна та до трактування жанру клавірної сонати як специфічного інструментального втілення особливостей театральної, подієвої драматургії у сонатах Л. ван Бетовена;
- визначено стильові особливості жанру клавірної / фортепіанної сонати у творчості Й. Гайдна та Л. ван Бетовена як поступовий перехід від «галантного» (ранньокласичного) стилю до високого зрілого, багатогранного у своїх образно-емоційних та жанрово-типологічних різновидах класичного стилю.

Практичне значення одержаних результатів. Результати магістерської роботи можуть бути використані у вузівських курсах історії музики, теорії та інтерпретації музики, теорії та історії музичних стилів.

Апробація результатів та публікації. За матеріалами магістерської роботи взято участь у роботі ІХ Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти» (24–26 травня 2024 року, м. Луцьк, Україна) та опубліковано статтю: Леміш О. Л. Сонатна творчість Й. Гайдна та Л. ван Бетховена: порівняльний аспект. Матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні

проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти». Львів — Торунь: Liha-Pres, 2024. С. 257—260 [8].

РОЗДІЛ 1

ЖАНР КЛАВІРНОЇ (ФОРТЕПІАННОЇ) СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ Й. ГАЙДНА ТА Л. ВАН БЕТОВЕНА

1.1. Формування класичної сонати у творчості Й. Гайдна

Й. Гайдн звертався до клавiру протягом всього свого життя. Клавесин все ще був дуже розповсюдженим iнструментом, але фортепіано вже витiсняло його. Композитор написав для цих iнструментiв низку концертiв, варацiйних циклiв, фантазiй, капрiччiо, проте центральне мiсце в цьому його доробку посiдають сонати [19], якi композитор писав протягом сорока рокiв.

Точна кiлькiсть клавiрних сонат Й. Гайдна — невідома й до сьогодні. Тривалий час прийнято було вважати, що Й. Гайдн створив 52 сонати. Але в другiй половині ХХ столiття ця позицiя була спростована, зокрема, в 1963 році було опублiковано видання під назвою «Вiденський уртекст», в який увiйшло 62 сонати композитора [16, s. 57; 17]. Iснують припущення, що ця цифра не є остаточною.

Сонати Й. Гайдна демонструють тривалу еволюцiю стилю композитора. Першi сонатні цикли Й. Гайдна, вiдомі під назвами «партита» або «дивертисмент для клавiру» належать до творiв з розряду домашнього музикування. (Зразком для Й. Гайдна служили «Партити» й «Дивертисменти» вiденського композитора Георга Крiстофа Вагензайля) [34, р. 23]. Вони невеличкi, як правило, обмежені першою-другою октавою, прозорі в фактурному плані. Разом з тим, цi юнацькi спроби мiстять деякi стійкi, типово гайднiвськi стильові елементи — iнтенсивнiсть мотивного розвитку, детальну роботу над формою, переважання мажорних барв, бурхливу енергiю ритму.

Протягом своєї творчої еволюції Й. Гайдн використовував два типи циклічних композицій — тричастинну (з швидким фіналом або менуетом у фіналі, іноді з повільними або й варіаційними першими частинами) та двочастинну (повільна — швидка або дві швидкі частини) [18, р. 128]. Однак нерідко Й. Гайдн відступає від ним же запропонованих закономірностей, намічаючи нові шляхи розвитку сонатного циклу.

Сонати Й. Гайдна прийнято розділяти на чотири періоди: ранній (до 1766 року), період 1766—1773 років (13 сонат), період 1776—1781 років (12 сонат), пізній період 1784—1794 років (9 сонат).

Ранні сонати Й. Гайдна (до 1766 року) відзначені інтенсивністю пошуків на шляху від маленької партити (всі вони називаються партитами або дивертисментами) до дійсно класичного сонатного циклу. Власне лише соната №1 G-dur (Hob.XVI.8) представляє собою таку партиту, однак в усіх наступних відбувається процес формування власне сонатності [39].

З самого початку сонати Й. Гайдна не створюють враження незрілості. Дивовижна яскравість образів, винахідливість тематичного розвитку, логічно ясна драматургія. Внутрішня завершеність відзначає кожен твір. Багатство фантазії композитора вражає. Немає ніяких типових, натомість є множинність оригінальних художніх рішень. Особлива увага приділена пошукам сонатної форми, навіть в невеличких сонатах — №2 C-dur (Hob.XVI.7), №3 F-dur (Hob.XVI.9), №6 C-dur (Hob.XVI.10). Сонатна форма відсутня лише в сонаті №5 G-dur (Hob.XVI.11).

Множинність рішень полягає в пошуку яскравого тематизму, як правило, передусім для головної партії, що диктує і своєрідну «жанровість» циклу, іноді його театральну образність, і різну побудову. Жанрові джерела тематизму гайднівських сонат тісно пов'язані зі стилями італійської та віденської шкіл, наявним менуетом.

Починаючи з сонати №2 C-dur (Hob.XVI.7) переважно використовуються два варіанти тричастинного сонатного циклу: сонатне

allegro — повільна частина — менует; сонатне *allegro* — менует — швидкий фінал.

Кількість частин циклу в ранніх сонатах ще не визначена. В окремих сонатах (№№6; 8) він чотиричастинний. *Allegro* ще дуже нерозвинене, сповнене одного типу руху, однорідної фактури. Починаючи з сонати №5 G-dur (Hob.XVI.11) менует, як правило, вже не завершує цикл, лише входить в його середину. А починаючи з сонати №18 Es-dur (Hob. deest), він часто випадає зовсім. Цікавими є три сонати №7 D-dur (Hob.XVI. D1), №8 A-dur (Hob.XVI.5), №9 D-dur (Hob.XVI.4) — мініатюрні, значно більш вузькі за своїми масштабами. В сонаті №9 фіналом служить скерцо. Деякі сонати з цієї групи, як наприклад, №8 не можна навіть назвати сонатами в повному сенсі через вільне трактування першої частини, мініатюрне і нерозвинене сонатне *allegro*, написане в тональному плані старовинної сонати / старовинної двочастинної форми (TDDT) або в формі *da capo* (соната №11 B-dur Hob.XVI.2) [24, pp. 236-248].

Разом з тим, в еволюції стилю Й. Гайдна протягом ранніх сонат можна спостерегти і формування яскравих самостійних тем-образів, і посилення розробкового початку. Так вже в сонаті №8 A-dur (Hob.XVI.5) — рідкісне рішення співставлення контрастних образів: другий тематичний елемент проводиться в однойменному мінорі, що максимально розділяє короткі портрети «персонажів». Той самий прийом повторено композитором і в другому сонатному *allegro* цієї сонати — в фіналі.

У 1767 році було створено низку сонат, в яких відчутні пошуки виразного тематизму. Потрохи збагачується виклад: в сонаті №16 D-dur (Hob.XVI.14) виникає невелика пасажна каденція [13, с, 52]. Помітне зрушення відбувається в сонаті №19 F-dur (Hob.XVI.47). Одночасно з розширенням масштабів циклу тут відбувається й ускладнення самого викладу матеріалу: розширюється діапазон звучання, збагачується фактура.

Період 1776—1781 років в клавирній творчості Й. Гайдна відзначений прагненням до індивідуалізації, завершеності яскравого і самостійного художнього образу кожного циклу. Цей період включає дванадцять сонат: шість сонат 1776 року (№№42-47), п'ять сонат, присвячених сестрам Ауенбрюггер, що були опубліковані в 1789 році (№№48-52), сонату №53, завершену в 1782 році, однак опубліковану в 1784 році.

Багато чого в цих сонатах ще близьке до сонат естергазієвського періоду, що особливо природньо для збірника 1776 року, який хронологічного примикає до них. Однак всі сонати 1776 року відзначені дуже ясною побудовою, що пов'язане з законами драми. «Сюжети» таких драм — різні, проте етапи розвитку — зав'язка — кульмінація — розв'язка — визначені чітко.

Показовим є посилення впливу театральних прийомів, пов'язаних з конкретною зображальністю, жанровою чи сюжетною символікою. Це можна спостерігати в образно-жанрових протиставленнях частин циклу, характері тематичних засобів і засобів розвитку, особливо в сонатах №44 (Ноб.XVI.29), №45 (Ноб.XVI.30), №48-51 (Ноб.XVI.35-Ноб.XVI.38). Елементи театралізації, присутні в ранніх сонатах (№11 (Ноб.XVI.30), №18 (Ноб.deest) [27], знаходять тут своє продовження.

Принципово нових трактувань форми циклу, засобів розвитку в цей період не з'являється. І розробка-контраст з переважанням мінору в інтенсивно динамізованій формі сонатного *allegro*, і винахідливість ритміко-фактурних засобів, і фантазійна імпровізаційність, і «чіпляємість» тематичних елементів — все це було присутньо в сонатах більш раннього часу.

Необхідно відзначити і повернення менуета в сонатний цикл. Він присутній в тому чи іншому вигляді в усіх сонатах, за винятком сонат №50 (Ноб.XVI.37), №52 (Ноб.XVI.39), №53 (Ноб.XVI.34). У збірнику 1776 року зберігається правило, характерне для сонат: якщо менует не є

середньою частиною циклу, то він з'являється в фіналі. Тут спостерігається й інша тенденція, характерна для сонат раннього періоду: менует поступово втрачає свою характерність, поєднуючись з іншими формами — сонатною, як в сонаті №32 (Ноб.XVI.44), і подвійними варіаціями. Менуетні теми в фіналах в цей період часто стають темою варіацій, як в сонатах №44 (Ноб.XVI.29), №45 (Ноб.XVI.30), № 48 (Ноб.XVI.35). У зв'язку з цим показовим є рідке використання сонатного *allegro* в фіналах, за винятком сонат №47 (Ноб.XVI.32) та №52 (Ноб.XVI.39), причому в останньому випадку сонатна форма є єдиною в циклі. Відбуваються й інші трансформації менуета — в двочастинній формі, без тріо, використання менуета в функції повільної частини циклу, як в *Andantino* сонати №46 (Ноб.XVI.35), модифікація менуета з мінорним тріо в варіаційний цикл в сонаті №48 (Ноб.XVI.35).

В останні роки творчості Й. Гайдн вже не так багато працював над сонатою, оскільки сконцентрував свою увагу на інших жанрах [28]. Проте окремі твори пізнього періоду винятково цікаві. Відомою є соната №59 *Es-dur* (Ноб.XVI.49), написана в 1790 році. Її розвинене сонатне *allegro* свідчить про повну зрілість гайднівської сонатної форми власне в жанрі фортепіанної сонати. Неймовірно широким і навіть сповненим патетики є *Adagio* цієї сонати.

Клавірним сонатам Й Гайдна 1780-1790-х років притаманна незвичайна багатоплановість жанрових і стильових взаємодій. Характерна властивість сонатних циклів вказаного періоду — інтеграція новаторських устремлінь з принципами, притаманними ранньокласичному трактуванню жанру. Композиційна логіка цих творів диктує поєднання сонатності, фантазійності, концертності, а також — особливостей театральних та церковних жанрів.

Переважає більшість творів цієї групи, за винятком Сонати Ноб.XVI.43, це двочастинні цикли: Ноб.XVI.40, Ноб.XVI.41, Ноб.XVI.42, Ноб.XVI.48, Ноб.XVI.51. Спільними рисами цих сонат є панування лірики, мажорних

тональностей, порівняно прозора гомофонна фактура, підкреслена увага до варіаційності як принципу розвитку, значна увага до імпровізаційності та пов'язаної з ним свободи формотворення.

Яскрава індивідуальність фортепіанних сонат пізнього періоду творчості Й. Гайдна визначається їх опорою на побутові — пісенні і танцювальні жанри, звертанням до галантного стилю, з переважним гомофонно-гармонічним складом, функційною гармонією, значною роллю кадансів, витонченістю мелодичної лінії.

Пізні фортепіанні сонати Й. Гайдна можна розглядати як лірико-жанровий різновид трактування сонатного циклу. Зокрема, для перших частин цих сонат притаманно домінування лірики з елементами жанрового початку, що перегукується з жанровими фіналами, панування пісенного тематизму, інтонаційної спорідненості тем, їхня ритмічна однорідність, поява сполучних розділів форми імпровізаційного складу, переважання варіаційного розвитку, як в сонаті Ноб.XVI.51, що була написана в 1794 році.

Своєрідним передбаченням такої ліричної трансформації жанру є перші частини циклів Ноб.XVI.42 та Ноб.XVI.48, що були написані у 1784 році та 1789 році відповідно [29, р. 232]. В цих сонатах традиційне сонатне *allegro* замінено варіаційними циклами.

Жанровий синтез варіацій та фантазії спостерігається в першій частині сонати Ноб.XVI.48. Теми цієї частини інтонаційно близькі, однак протиставляються одна одній в ладовому плані (C-dur / c-moll). Обидві насичені патетичними елементами — декламаційністю, динамічними контрастами, послідовним вживанням зменшеного септакорда, пасажів, тональної нестійкості.

Принцип зближення різних жанрових ознак характерний і для фіналів двочастинних циклів. В фіналах сонат Ноб.XVI.40 і Ноб.XVI.41 складна тричастинна форма насичується варіаційністю за рахунок оновленого тематизму в репризах. Завдяки варійованим повторенням розділів в фіналі

сонати Ноб.XVI.51 утворюється форма, близька до трип'ятичастинної. В циклах Ноб.XVI.42 і Ноб.XVI.48 незвичайність «змішаних» форм фіналів. Заснованих на взаємодії різних композиційних структур, обумовлена пануванням ігрової скерцозної стихії.

Оригінальні взаємодії з сюїтними принципами зближують фортепіанні сонати 1780—1790 років зі зразками раннього класицизму. Про перегукування з сюїтністю можна стверджувати на основі тональної єдності частин циклу та значної ролі жанрово-побутового тематизму [33].

Специфіка побутових жанрів заявляє про і в інших частинах циклів. Так, в середній частині сонати Ноб.XVI.43 менует є свого роду поверненням до сонатинної стилістики. Головна тема *Allegretto innocente* з циклу Ноб.XVI.40 спирається на жанрові ознаки баркароли. Пісенний тематизм панує і в *Andante* з сонати Ноб.XVI.51. Розмір *alla breve*, неспішний темп, рівномірність пульсації, а також пунктирний ритм в темах головних партій *Andante* з сонати Ноб.XVI.51 і *Moderato* з сонати Ноб.XVI.43 свідчать про індивідуальне трактування жанрових ознак придворно-церемоніального маршу.

Суттєва роль в стильовому просторі пізніх гайднівських сонат належить специфічно трактованій концертності. І це не випадково, оскільки у другій половині XVIII століття стиль *concertante* фігурував в найрізноманітніших жанрах камерної музики. Характерними зразками перетворення концертного стилю в жанрі сонати є перші частини циклів Ноб.XVI.40 і Ноб.XVI.41, присвячених княгині Марії Естергазі [33, р. 78]. Наприклад, в *Allegretto innocente* з сонати Ноб.XVI.40 і баркарольна тема, і патетичний оклик виявляють певну спорідненість з концертною стилістикою, зокрема, через наявність міні-каденції в першій темі, експресивних акцентів, динамічних контрастів, елементів акордово-туттійного викладу в другій.

Заслуговує на увагу фінальне *Presto* з циклу Ноб.XVI.40. Не лише образно-емоційний стрій зазначеної частини, але й композиційна логіка,

тематизм, фактурний виклад в ньому явно зближуються театральною стилістикою. В крайніх розділах складної тричастинної форми домінує безперервний рух, стакато, раптові акценти, генеза яких зводиться до опери-*buffa*. Музика ж середнього розділу створює підкреслений контраст похмурою патетикою і експресивністю декламаційного висловлювання (ритмічні «збої», значна роль зменшених і збільшених інтервалів та ін.).

В цілому динаміка жанрових і стильових взаємодій, притаманних клавірним сонатам Й. Гайдна 1780-1790 років, характеризує не лише специфічну спрямованість еволюції сонатного циклу в творчості композитора. Породжена зазначеними взаємодіями концептуальна багатозначність складових жанру свідчить про зростання його ієрархічної вагомості в інструментальній музиці зрілого класицизму.

1.2. Розквіт та трансформація класичної сонати у творчості Л. ван Бетовена

Фортепіанні сонати Л. ван Бетовена ось уже кілька століть є дорогоцінним скарбом людства. Їх виконують в усіх країнах. Багато з них міцно увійшли в педагогічний репертуар. Причиною тому є те, що в переважній своїй більшості фортепіанні сонати належать до кращих творів Л. ван Бетовена. Вони глибоко, яскраво і різнобічно відображають творчий шлях композитора. Разом з тим, сам жанр фортепіанної сонати передбачав звертання до іншого кола образів, ніж жанр симфонії, і Бетовен добре це розумів. В симфоніях Бетовена менше безпосередньої лірики. Вона ясніше дає про себе знати саме у фортепіанних сонатах, які є своєрідним духовим літописом композитора.

Л ван Бетовен ніколи не мислив свої 32 сонати для фортепіано як єдиний цикл. Проте в нашому сприйнятті їхня цілісність — безсумнівна. Граючи і слухаючи сонати, ми проходимо разом з майстром довгий шлях від юнацьких

спроб, за словами самого композитора, «штурмувати небо» до містичного злиття з Богом і Космосом в останній частині останньої сонати.

Навіть для Й. Гайдна і В.А. Моцарта жанр фортепіанної сонати не був настільки значущим і не перетворювався ні в творчу лабораторію, ні в своєрідний щоденник сокровених вражень і переживань. Унікальність бетовенських сонат пояснюється й тим, що, прагнучи дорівняти цей раніше суто камерний жанр до симфонії, концерту і навіть музичної драми, композитор майже ніколи не виконував їх у відкритих концертах [35, s. 342]. Фортепіанні сонати залишалися для нього жанром глибоко особистим, зверненням не до абстрактного людства, а до уявного кола друзів і однодумців.

32 сонати охоплюють майже весь творчий шлях майстра. Над трьома першими сонатами (ор. 2), присвяченими Й. Гайдну, він почав працювати в 1793 році, невдовзі після свого переїзду з Бонну до Відня, а дві останні завершив в 1822 році. І якщо в сонатах ор. 2 використані деякі теми з його зовсім ранніх творів (трьох квартетів 1785 року), то пізні в тематичному та образному планах перетинаються з «Урочистою месою» (1823) [42, p. 187], яку композитор вважав одним зі своїх найвеличніших творів.

Перша група сонат (№№ 1-11), створена між 1793 і 1800 роками, — дуже різноманітна. Домінують тут «великі сонати» (так позначав їх сам композитор), які за масштабами не поступаються симфоніям, а в технічному плані — випереджують майже все, написане в той час для фортепіано. Такими є чотиричастинні цикли ор. 2 (№№1-3), ор. 7 (№4), ор. 10 №3 (№7), ор. 22 (№11). Бетовен, який завоював в 1790 роках лаври кращого піаніста Відня, заявляв про себе як про єдино достойного спадкоємця вже покійного на той час В. А. Моцарта та престарілого, як за мірками того часу, Й. Гайдна. Звідси — виключно-полемічний і в той самий час — життєствердний дух більшості ранніх сонат, мужня віртуозність яких явно виходила за рамки можливостей тогочасних віденських фортепіано з їхнім ясним, але не

сильним звуком. Зрештою, в ранніх сонатах Бетовена вражає також глибина і проникливість повільних частин. «Вже на 28-му році життя я був змушений стати філософом» [46, р. 111], — нарікав пізніше Бетовен, пригадуючи, як починалася його глухота. Спочатку непомітна для навколишніх, вона проте одразу забарвлювала світовідчуття композитора в трагічні тони. Авторська назва єдиної програмної сонати тих років «Патетична» (№8) говорить сама за себе.

Одночасно Бетовен створював витончені мініатюри (дві легкі сонати ор. 49, №№19, 20), розраховані на дівчаче або жіноче виконання. Спорідненими з ними, хоча й далеко не настільки простими, є чудесна соната №6 (ор. 10 №2) і сповнені весняної свіжості сонати №№9, 10. В подальшому ця лінія знайшла продовження в сонатах №24 (ор.78) і №25 (ор. 79), що були створені в 1809 році.

Після войовничо зразкової сонати №11 Бетовен заявив: «Я не задоволений своїми попередніми роботами і хочу вибрати новий шлях» [46, р. 123]. В сонатах 1801—1802 років (№№12-18) цей його намір був реалізований. Ідею сонати-симфонії змінила ідея сонати-фантазії. Дві сонати ор. 27 (№№13, 14) безпосередньо позначені «*quasi una fantasia*». Однак це позначення можна використати як підназву й до низки інших сонат цього періоду. В цих творах Бетовен немов намагався довести, що соната є швидше оригінальною концепцією, ніж застиглою формою, і цілком правомірним може бути сонатний цикл, який відкривається варіаціями і включає замість традиційної повільної частини строгий «Траурний марш на смерть героя» (№12), або ж навпаки цикл сонати №14, на початку якого звучить пронизливо-сповідальне *Adagio*, що викликало в уяві поета-романтика Людвіга Рельштаба образ нічного озера, осяяного місячним світлом (звідси — неавторська назва «Місячна соната»).

Цілком позбавлена драматизму соната №14 є не менш експериментальною. Вона представляє собою дивертисмент майже

калейдоскопічно змінюваних образів. Проте соната №17 з її трагічними монологами, діалогами і «речитативними без слів» дуже близька до опери або драми. Якщо вірити свідченням одного з ранніх біографів Бетовена австрійського скрипаля і музиколога Антона Шиндлера, Бетовен пов'язував зміст 17-ї сонати, як і «Апасіонати» з «Бурею» В. Шекспіра, однак відмовлявся давати будь-які інші пояснення щодо її образів.

Навіть більш традиційні сонати цього періоду — незвичні. Так, чотиричастинна соната №15 вже не претендує на спорідненість з симфонією і скоріше витримана в ніжних акварельних тонах (не випадково за нею закріпилася назва «Пасторальна»). Бетовен дуже цінував цю сонату і, за свідченням його учня Фердінанда Риса, особливо охоче виконував її стримано-меланхолічне *Andante*.

Інша чотиричастинна соната, №18, має унікальний цикл, в якому немає повільної частини, але є скерцо і менует. Таке художнє рішення циклу Бетовен пізніше застосував в своїй симфонії №8 (1813).

Кульмінаційним періодом творчості Бетовена вважають 1802-1812 роки, і нечисленні сонати цих років також належать до вершинних досягнень майстра. Такою є, наприклад, соната №12 (op. 53), над якою композитор працював у 1803-1804 роках, одночасно з «Героїчною симфонією», і яку іноді називають «Авророю» (за ім'ям богині вранішньої зорі). Цікаво, що спочатку між першою частиною і фіналом поміщалося неймовірно протяжне *Andante*, яке Бетовен після тривалих роздумів опублікував як окрему п'єсу (*Andante favory WoO57*) [47]. Композитор замінив його похмурим інтермецо, що поєднувало яскраві «денні» образи першої частини сонати з поступово все більш світлими і ясними барвами фіналу.

Повною протилежністю цій променистій сонаті є написана в 1804-1805 роках соната №23 (op. 57), яка отримала від видавців назву «Апасіоната». Це твір величезної трагічної сили, в якому велику роль відіграє використаний пізніше в симфонії №5 стукаючий «мотив долі».

Соната №26 (ор. 81-а), створена в 1809 році, — єдина з усіх сонат Бетовена, яка має детальну авторську програму. Три її частини названі «Прощання — Розлука — Повернення» і виглядають як автобіографічний роман, що розповідає про розлуку, тугу і нове побачення закоханих. Однак, відповідно до авторської ремарки, соната була написана «на від'їзд його імператорської величності ерцгерцога Рудольфа» — учня і мецената Бетовена, який 4 травня 1809 року був змушений разом з імператорською родиною поспішно евакуюватися з Відня: місто було приречене на осаду, обстріл і окупацію військами Наполеона. Крім ерцгерцога, з Відня тоді поїхали майже всі близькі друзі і подруги Бетовена. Можливо, серед них була й істинна героїня цього роману в звуках.

Майже романтичний характер має написана в 1814 році двочастинна соната ор. 90 (№27), присвячена графу Моріцу Ліхновському, який мав сміливість покохати оперну співачку і вступити з нею в нерівний шлюб. Відповідно до інформації Антона Шиндлера Бетовена визначав бентежний характер першої частини як «боротьбу між серцем і розумом», а лагідну, майже шубертівську музику порівнював з «бесідою закоханих» [14, с. 63].

П'ять останніх сонат (№№28-32) відносяться до пізнього періоду творчості Бетовена, відзначеного загадковістю змісту, незвичайністю форм і максимальною складністю музичної мови. Ці дуже різні сонати об'єднує ще й те, що майже всі вони, крім сонати №28 (ор. 101), написаної в 1816 році, писалися з розрахунку на віртуозні і виразові можливості фортепіано нового типу — шестиоктавного концертного рояля англійської фірми «Broadwood», отриманого Бетовеном в подарунок від цієї фірми в 1818 році. Багатий звуковий потенціал цього інструменту найбільш повно розкрився в грандіозній сонаті ор. 106 (№29), яку Ганс фон Бюлов порівнював з «Героїчною симфонією». Саме за нею чомусь закріпилася назва «Hammerklavier» («Соната для молоточкового фортепіано»), хоча ця назва зазначена на титульних сторінках всіх пізніх сонат.

В переважній більшості пізніх сонат Бетовена набуває нового дихання ідея сонати-фантазії з вільно побудованим циклом і довільним чергуванням тем. Це викликає асоціації з музикою романтиків — Р. Шумана, Ф. Шопена, Р. Вагнера, Й. Брамса. Але Бетовен залишається вірним собі: його форми завжди бездоганно вибудовані, а концепції відображають властиве йому позитивне світосприйняття. Романтичні ідеї розчарування, неприкаяності і розладу з навколишнім світом, які поширилися в 1820 роки, виявилися чужими для нього, хоча їхні відзвуки можна почути в музиці скорботного *Adagio* з сонати №29 і страждального *Arioso dolente* з сонати №31. Все ж, незважаючи на пережиті трагедії та катастрофи, ідеали добра і світла залишаються для Бетовена непорушними, а розум і воля допомагають духу торжествувати над стражданнями і земною суєтою.

«Ісус і Сократ служили мені зразками» [1, с. 78], — писав Бетовен в 1820 році. «Герой» пізніх сонат — вже не переможний воїн, а швидше — творець і філософ, зброя якого — всепроникна інтуїція і всеохопна думка. Невипадково дві сонати (№№29, 31) завершуються фугами, які демонструють інтелектуальний пафос процесу творення, а дві інші (№№30, 32) — споглядальними варіаціями, що представляють собою немов би модель світобудови в мініатюрі.

32 сонати Бетовена прийнято називати «Новим заповітом» фортепіанної музики за аналогією до «Старого заповіту» («Добре темперованого клавіру» Й.С.Баха). Дійсно, ці твори спрямовані в майбутнє, але при цьому абсолютно не заперечують XVIII століття, яке їх породило.

РОЗДІЛ 2

**ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА СОНАТ Й.ГАЙДНА
ТА Л. ВАН БЕТОВЕНА: СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

2.1. Соната №8 A-dur Й. Гайдна

Соната №8 A-dur (Ноб. XVI.5) складається з трьох частин [30-31].

Перша частина Allegro написана в старовинній двочастинній формі [2, с. 18], де перший її розділ представляє собою модуляцію з основної тональності A-dur в тональність домінанти E-dur, а другий – навпаки.

Перший розділ першої частини (двічі повторений, як і належить в класицизмі) — побудова типу періода, що складається з трьох речень (15 т. + 6 т. + 16 т.), однак грані між ними дуже стерті, виразних кадансів немає аж до його закінчення. Тому варто відзначити максимально розвитковий характер цієї побудови.

Перший розділ першої частини сповнений веселого, грайливого настрою. Це життєрадісний, світлий образ. Тема А представляє собою яскравий приклад ранньокласичного тематизму. Вона написана у гомофонному складі. Мелодія проводиться в правій руці шістнадцятими, вона щедро прикрашена трелями і містить тріолі. Супровід не перевантажений, звучить у середньому регістрі і викладений інтервалами, його акомпануюча функція очевидна.



Характерною рисою теми є те, що вона складається з низки коротких мотивів, точно або варіантно повторених. Повторність або варіантна

повторність дрібних побудов – двотактів та однотоків – надають головній темі сонати ознак танцювальності. Одночасно така риса – повторність, періодичність – є притаманна класицизму в цілому, тобто в даному випадку служить ще й визначальною стильовою ознакою [15].

Весь перший розділ першої частини містить 37 тактів. В його рамках відбувається постійне оновлення головної теми – мелодичне, гармонічне, здійснюється активний мотивний розвиток. Так наприклад, ідентичними, як можна бачити, є такти 3–4 і такти 5–6, такт 7 і такт 8. Це демонструє стійку тенденцію, характерну для музичного розвитку ранньокласичних творів. Важливу роль у формуванні образного змісту теми відіграє гармонічний фактор. Так, основними у гармонічному ряду постають функції тоніки та доміанти, що використовуються у вигляді тризвуків та їхніх обернень. В цілому перший розділ першої частини – мало контрастний. Знову ж таки для того історичного часу – це закономірність. Деякий контраст, однак з'являється разом зі зміною фактури, починаючи з 16-го такту (тема В). Тут використовуються відхилення в *cis-moll*, *H-dur*, з'являється секвенція. Мелодія викладена паралельними терціями, а супровід – фігуративний.



Якби не маленькі обсяги побудови (7 тактів всього) та не наступне повернення в початковий *A-dur*, можна було би означити цю тему, як сполучну, що веде до побічної партії. Якби не інша мелодія наступної теми в *A-dur*, можна було би розглядати цей фрагмент форми як середину тричастинної. Проте в наявних умовах ця цікава і безумовно помітна завдяки

ладовому і фактурному контрасту тема може бути окреслена як спроба опанування можливостей сонатного жанру на шляху до подальшої його драматизації і апробації виразових можливостей сонатного Allegro [12].

Наступне тематичне утворення С можна назвати синтетичним по відношенню до двох попередніх, адже в ньому повертається основна тональність A-dur, задерикуваті трелі, тоніко-домінантовий гармонічний зміст першої теми. Разом з тим, в ньому легким штрихом залишається фігураційний супровід попереднього фрагменту форми, тож в цілому нове тематичне утворення сприймається як плавне і логічне продовження попереднього розвитку.



Останні дванадцять тактів першого розділу першої частини мають виразно підсумовуючий характер. Це створюється переважним використанням домінанти і навіть протягом чотирьох тактів невеличкого домінантового органного пункту (предикту — тобто ділянки форми, що виконує функцію підготовки наступного її розділу). Тут нарешті в партії лівої руки з'являється характерна і типова для раннього і зрілого класицизму фактурна формула, відома під назвою «альбертієві баси» (тип фігурацій, назва яких походить від прізвища композитора, що активно її використовував) [41]. В останньому восьмитакті відбувається активне кадансування і підтвердження нової тональності, в яку відбулася модуляція — E-dur.



Другий розділ першої частини (починається з т. 38) розвиває і завершує тенденції, розпочаті попередньою ділянкою форми. На відміну від багатогранного і багатотемного першого розділу (15 т. + 6 т. + 16 т.), в цьому періоді є чіткий поділ на два речення (11 т. + 14 т.), навіть відзначений авторською ремаркою (дві тактові риси, що вказують на межу між побудовами вкінці першого речення). Це не дивно, адже відображає загальну закономірність, коли перш розділ форми є розвитковим, а другий — підсумовуючим. Разом з тим, другий період також має ознаки розвитку. Адже в ранніх гайднівських сонатах відбувається формування сонатної форми, а відповідно і пошук та апробація ресурсів розробкового розділу сонатного *allegro*. Тож починається цей другий період однойменним по відношенню до попередньої тоніки *e-moll* (тема D). Ладовий контраст доповнюється використанням мелодико-гармонічної секвенції. Також тут застосовано терцієве та секстове дублювання мелодії, що нагадує про відповідний шеститакт з першої частини і може трактуватися як розробкове поглиблення його інтонаційного потенціалу. Звертають на себе увагу октави лівої руки, що можуть сприйматися як засіб значної драматизації художнього образу, а також варто звернути увагу на виразні *lamento* в другому чотиритакті, що поглиблюють контраст і вносять відтінок скорботності і страждальності в образно-інтонаційний процес. Загалом ступінь контрасту навіть в рамках невеликої за обсягом форми — досить значний, тож потрібно наголосити, що аналізований восьмитакт є певним прообразом розробки в майбутній сонатній формі [9, с. 36].





Разом з тим, саме в цій сонаті ця ділянка форми ще не розростається до масштабу розробки і швидко, шляхом тонального співставлення (так, як вона і з'явилася), переходить в заключну побудову (друге речення періода) — E-dur (тема E), роль якої — виразно завершальна. В ньому, як в кінці першого періода форми переважають тоніко-домінантові гармонічні звороти, покликані утвердити E-dur як нову основну тональність, а також з'являються елементи бравурної віртуозності стилю, виражені стрімко збігаючими вгору арпеджію. Також це речення пов'язане з попереднім розвитком використанням октав (з першим реченням другого періода), використанням альбертієвих басів (з останнім реченням першого періода). Завдяки цьому можна стверджувати синтетично-підсумовуючий характер цієї побудови, стверджувати наявність в ньому елементів репризності (знову ж таки з точки зору формування майбутньої сонатної форми). Незважаючи на сказане, на цьому етапі розвитку музичного мислення перший розділ першої частини цієї сонати все ж потрібно визначити як двочастинну форму, що складається з двох періодів. Перший період — з трьох речень (A 15 т. + B 6 т. + C 16 т.), другий період — з двох речень (D 11 т. + E 14 т.). В тому і в іншому випадку — це періоди неповторної будови, але з виразно окресленими тенденціями до наскрізного розвитку форми.

Другий розділ першої частини є варіантом першого, однак лише варіантом, тому що в ньому відбуваються дуже цікаві зміни. Зокрема, вони починаються відбуватися практично відразу. Лише перші шість тактів точним (мелодичним, гармонічним, фактурним, ритмічним) повторенням початку першого розділу (тема A), далі починається процес досить інтенсивних змін, зумовлені новим тональним планом, власне тональною нестійкістю, активним секвенціюванням, тобто всіма тими ознаками, що

належать до сфери розробки.

Вже наступні чотири такти — це секвенція з відхиленнями в H-dur та A-dur, в якій використано і інтонації *lamento* (вже апробовані), і октавні фактурні кроки, це також мелодична секвенція, гармонізована як розв'язання домінантсептакорда до колишньої основної тональності A-dur наступна ж домінанта (сьомий сектакорд) до нової тоніки (E-dur) — так відбувається немов змагання між двома тональностями (A-dur та E-dur) за першість, що змінюються «щебечущими» мотивами (починаючи з т. 17 другого розділу першої частини), які на короткий час знімають напругу, вносячи відтінок аристократичної салонності в розвиток художнього образу.



Проте через кілька тактів спроби динамізації і драматизації художнього змісту сонати поновлюються, і знову ж засобами тонального оновлення та секвенціювання. Так відбувається відхилення у нову і свіжо звучачу тональність *fis-moll*, після цього — в *h-moll*, далі — в E-dur,



на чому розвитковий потенціал інтонаційного матеріалу вичерпується, оскільки останній шістнадцятитакт представляє собою точне повторення такого ж матеріалу з першого розділу форми, але на цей раз вже не в E-dur, а в основній тональності сонати A-dur (тема C), що і є особливістю старовинної двочастинної форми.

Щодо другого (заключного) періоду другого розділу першої частини сонати, то він також є точним повторенням відповідної ділянки форми першого розділу (теми D, E), лише в новій тональній ситуації — повернення до початкового A-dur. Другий розділ першої частини, як і перший, також двічі повторений. (В реальних виконаннях відзначені повтори по-різному дотримуються виконавцями) [11, с. 231]. Так, наприклад, піаніст Вальтер Ольберц (Walter Olbertz) повторює перший розділ першої частини, але уникає повторення її другого розділу [30]. Піаніст Артур Болсам також повторює перший розділ першої частини і, незважаючи на знак репризи, виписаний Й. Гайдном, не повторює другий [31].

Безумовно, всі згадані прийоми, які використовуються в першій частині сонати, виступають засобом значної (наскільки це можливо в умовах раннього класицизму) [36] драматизації художнього образу сонати. Разом з тим, традиції і здобутки попередників Й. Гайдна тут достатньо сильні також — зокрема, особливості трактування сонатного жанру Доменіко Скарлатті, Філіпа Емануеля Баха, які залишили по собі прекрасні зразки ранньокласичної сонати, на яких міг вчитися Й. Гайдн, та від яких він міг відштовхуватися у пошуку нових засобів виразності.

Друга частина сонати Менует A-dur. Одразу необхідно звернути увагу на кілька речей. Перша — на відсутність тонального контрасту, що цілком виправдовує початкову підназву твору (партита), а також — на звертання до аристократичного придворного танцю, що в музиці став символом доби абсолютизму, тобто монархічної форми правління.

Менует написаний цілком до усталених традицій. На відміну від першої

частини сонати, в другій немає виходу за межі звичних засобів і звичної форми. Це розмір $\frac{3}{4}$, відповідний менуету, це тричастинна форма *da capo*, як відомо, сформована ще в італійській опері *seria*, і звідти перенесена в інструментальні жанри, це відповідні для менуету неспішність і наслідування характерних для цього танцю реверансів, присідань, поклонів, що відображаються у особливостях «чинних» [5, с. 121], «статечних» кадансових формул.

Загалом менует відзначений більш простою фактурою, відсутністю «віртуозних» пасажів, тобто в ньому (на відміну від першої частини) цілком явними є риси побутового жанру.



Цікавими в першій частині менуету (проста двочастинна форма) є зворотньо-пунктирні ритми (шістнадцята – восьма з крапкою) в другій частині (такти 5, 7), які надають звучанню елегантності, вишуканості. На відміну від першої частини в менуеті панують періодичність, підкреслена квадратність формотворення, збалансованість ділянок форми, питально-відповідна структура строфи, де перше речення закінчується домінантою, а друге — тонікою.

Тріо — зовсім інакше. Воно написано в однойменному *a-moll*. Його мелодія позбавлена танцювальних формул. Вона викладена строгими паралельними октавами в правій і лівій руці (перший чотиритакт). Продовження теми відбувається уведенням *C-dur* шляхом співставлення, появою акордової фактури та елементів фанфарності у заключному кадансі

(сексти і терції в такій послідовності нагадують інтонації «золотого ходу валторн», ця інтонація, яка буде уведена Й. Гайдном у фіналі його знаменитої 103-ї симфонії значно пізніше і стане одним з символів творчості композитора, в цій ранній сонаті вона перебуває на стадії пошуку, що стає підставою розглядати тріо з менуету цієї ранньої сонати як одну з предтеч знаменитої симфонії «з тремоло літавр»).



Дуже цікаві речі відбуваються також в другому реченні тріо. Це секвенції з відхиленнями в тональність d-moll, C-dur, які своєю тональною сміливістю свідчать про вихід художнього образу за межі побутового танцю в напрямку його індивідуалізації, і що ще цікавіше — завершення в однойменному A-dur, який з точки зору великої форми сприймається як повернення до основної тональності, однак з точки зору тонального плану тріо — як тоніка з бароковою «пікардійською» терцією. Тож таким чином, Й. Гайдну вдається «одним пострілом убити двох зайців» — виявити риси тональної цілісності, завершеності форми, притаманної класицизму, та одночасно риси тональної «світлотіні», властивої бароко.

Фінал Presto A-dur написаний за моделлю першої частини сонати. Це старовинна двочастинна форма, перший розділ якої модулює в тональність домінанти, а другий повертається в основну тональність.

Перший семитакт експонує основний образ фіналу — танцювальний, світлий, життєрадісний, безтурботний (тема А / буквенні позначення тут не співвідносяться з темами першої частини). На відміну від першої частини, яка витримана в рухливому активному розмірі 2/4, тут Й. Гайдн звертається до розміру 3/8. Його витоки — танцювальні і нагадують про англійську джигу, наприклад, що ще раз обумовлює справедливість авторської підназви «партита».

На відміну від основної теми першої частини сонати, яка є досить мелодизована і використовує гамоподібні пасажі, орнаментику, основна тема фіналу, як і тема тріо, будується на русі мелодії по звуках тризвука та його оберенень, тобто тут присутня інтонаційна сфера фанфарності, нехай не так явно виражена, але присутня в основі. Такий підхід безумовно пов'язаний із фінальною функцією третьої частини сонати, в її інтерпретації в рамках класицизму.



Виклад теми завершується половинним кадансом, після чого починається її інтенсивний розвиток за рахунок секвенціювання та тональної нестійкості (A-dur, H-dur), що приводить вже в 13-му такті до E-dur і його міцного багатократного закріплення в останніх семи тактах першого речення форми.



Треба відзначити, що експозиційний період фіналу, на відміну від експозиційного періоду першої частини, є значно більш стислим (всього 22 такти проти 37 тактів періоду першої частини) і тематично одноріднішим (одна тема замість трьох у першій частині сонати), що, без сумніву, також зумовлена характерною фінальністю, завершеністю його тематизму.

Другий розділ першої частини фіналу, так само в тональності e-moll, що вводиться співставленням, як і в першій частині сонати. Він має ліричний

характер (тема В). Після викладу теми (чотири такти) починається її інтенсивний розвиток засобами мелодико-ритмічного секвенціювання однотокового мотиву. Десятитактове речення закінчується половинним кадансом, як і в першій частині сонати. Далі йде дванадцятитактове заключне речення першого розділу фіналу (тема С), що вступає з тональності E-dur, уведеної співставленням. Це речення носить синтетичний характер і поєднує в собі характерні мотиви основної теми (наприклад, початкова тріоль з наступним рухом мелодії по звуках тризвука) з менуетними реверансами, що завершують кожен з таких мотивів, нагадуючи і про *lamento* з мінорного речення першої частини сонати.



Як можна переконатися з вищевикладеного, інтонаційний матеріал всієї сонати є дуже монолітним, всі частини циклу пронизані спорідненими мотивами і зворотами. Принципи розвитку і побудови форми є ідентичними. Всі ці прийоми є класичними по суті, адже саме в класицизмі відбувається кристалізація зразкової моделі сонатної форми і сонатного циклу, а також — відповідного тематизму.

Другий розділ фіналу є варіантом першого. Тут також використано принцип дзеркальної симетрії у порівнянні з першою частиною сонати, тому що старовинна двочастинна форма першої частини представляла собою таке співвідношення першого розділу форми (37 т. + **25 т.** = 62 т.) і другого (54 т. + **25 т.** = 79 т.). У фіналі старовинна двочастинна форма містить перший розділ (22 т. + **21 т.** = 43 т.) і другий (63 т. + **21 т.** = 84 т.). Перша частина містить 141 такт, фінал — 127 такт. Як можна помітити, кількість тактів, а відповідно і обсяги, характер викладу матеріалу у першому розділі кожної частини старовинної двочастинної форми — різний, а у другому її розділі (як в першій частині сонати, так і у фіналі — однаковий, що вказує на виразну

репризу його функцію, яку можна навіть порівняти з роллю приспіву у строфічній формі). Саме ця тематична та масштабна ідентичність тримає архітектоніку стровинної двочастинної форми, як у першій частині сонати, так і у фіналі. Необхідно відзначити, що такий підхід для класицизму є дуже важливим, оскільки естетика класицизму спрямована на підкреслення типового, загального, зразкового і спрямована на пошук найбільш досконалого з усіх можливих варіанту музичної форми [4, с. 56-76].

Перший розділ другої частини фіналу (тема А) проводиться в тому ж мелодично-ритмічному та фактурному оформленні, що і її експозиційний семітакт. Проте далі одразу починається її інтенсивний розвиток за рахунок секвенціювання і охоплення все нових тональностей (fis-moll, cis-moll),



різних фактурних прийомів, наприклад, перенесення мелодичного голосу в ліву руку, а фігураційного акомпанементу в праву,



використання домінантового та тонічного органного пунктів (по черзі). Розвитку підлягають характерні мотиви теми, зокрема, менуетний реверансовий зворот (він же — варіант lamento), який проводиться секвенційно в різних тональностях.



Після секвенціювання однотокового мотиву та модуляції в cis-moll

шляхом співставлення уводиться A-dur — основна тональність сонати, в якій проводиться основна тема (A) фіналу в основному її мелодико-ритмічному ладотональному та фактурному вигляді. Вона завершує розвиток першого розділу другої частини фіналу, після якої звучить вже знайомий з першого розділу першої частини фіналу тематичний матеріал (теми B, C), які проводяться в тому ж вигляді, як і у першій частині фіналу, лише в основній тональності сонати — A-dur.

2.2. Соната №1 f-moll Л. ван Бетовена

Соната №1 f-moll (ор. 2) видана в 1796 році. Вона, як і дві наступні (також ор.2) присвячена Й. Гайдну. Це не є перша соната Л. ван Бетовена, оскільки декілька творів цього жанру були написані композитором ще під час його перебування у Бонні. Але саме цією сонатою розпочинається той період сонатної творчості композитора, що приніс йому широку популярність.

Соната №1 f-moll частково писалася в Бонні, тобто працював над нею композитор ще до 1792 року. Присвята Й. Гайдну, як і аналіз цієї сонати, її тематизму, принципів розвитку вказує на її спорідненість з ранньокласичними зразками жанру, зокрема сонатами Й. Гайдна, частково В. А. Моцарта і ще більше — сонатами Філіпа Емануеля Баха [40]. Ця спорідненість проявляється в особливостях клавірної фактури, типових мелодико-ритмічних зворотах. Разом з тим, в цій сонаті вже помітні риси оригінального бетовенського стилю.

Соната №1 Л. ван Бетовена, незважаючи на те, що була написана вкінці XVIII століття, сповнена драматизму, героїчного складу мислення, притаманного наступній добі [38].

Перша частина Allegro f-moll, незважаючи на порівняну скромність фактури, сповнена героїчної прямолінійності та небаченого для клавірної творчості Й. Гайдна та В. А. Моцарта багатства та інтенсивності емоцій [20-

23].

Головна партія побудована на ступенях тонічного квартсектакорда цілком відповідає духу і традиціям доби.



Схожі мелодичні послідовності, відповідно гармонічно оформлені, можна зустріти як у сонатах Й. Гайдна, В. А. Моцарта, так і у творчості композиторів мангаймської школи — Яна Стаміца, Франца Ксавера Ріхтера, Христіана Каннабіха та інших. Як відомо, Й. Гайдну такі мелодичні ходи більш властиві, ніж В. А. Моцарту, який користується настільки прямолінійними ходами рідше. Тим не менше, в цьому випадку спадкоємний зв'язок саме з Моцартом — більш очевидний, зокрема, спорідненість теми головної партії сонати з головною партією фіналу симфонії В. А. Моцарта g-moll (№40).



Тим важливіше відчувати нові образні тенденції в сонаті Бетовена. Легко вловлюється залежність такого складу тем від природного натурального звукоряду мідних духових інструментів. Однак, якщо в середині XVIII століття і раніше подібні ходи по тонах акордів частіше всього пов'язувалися з мисливськими прообразами, то в епоху Бетовена вони набули нового смислу — войовниче-закличного. Особливо суттєвим було поширення таких інтонацій в сфері вольових, рішучих, мужніх образів.

Запозичуючи малюнок теми з фіналу симфонії В.А.Моцарта g-moll (по суті лише його зовнішній вигляд) Бетовен абсолютно і повністю переосмислює її жанровий зміст, що і є головним. У Моцарта — витончена психологічна гра, у Бетовена — воля і фанфарність.

Проте не лише це варто уваги. Помітним є емоційне багатство, внутрішній контраст вже перших чотирнадцяти тактів, коли розвиток фанфарних «стріл» переходить в каданс *ff* (т. 7), що раптом розв'язується тихим, боязким зітханням перед ферматою.



Далі — фанфари в басу і витриманні органні звучання.



Таким чином ще ескізно, однак досить виразно подані звичні для бетовенських образів емоційні контрасти: вольове поривання, хвилинна боязнь, зосереджений роздум. Мелодичні, гармонічні, темброві, ритмічні засоби служать єдиній меті — показу цих внутрішніх контрастів, що відображають складність, суперечливість психологічного процесу.

Супутньо потрібно відзначити, що «оркестральність» мислення Бетовена постійно відчувається у фортепіанній фактурі цієї сонати. Йдеться не лише про загальні традиції, але і самотутнє, дуже гостре відчуття експресії тембрів, яку Бетовену прекрасно вдається передавати контрастами, співставленнями і злиттям фортепіанних регістрів.

Подальший перехід до побіної партії і сама побічна партія — свідчення неймовірної цілеспрямованості мислення Бетовена. Низхідні ходи і синкопи т. 15 і далі (зона сполучної партії)



сприймаються немов подальший розвиток «зітхання» з т. 8 (з головної партії, перед ферматою). Але пасивній інтонації зітхання Бетовен тут же протиставляє динамізм синкопи. Початок побічної партії As-dur ще більше розкриває задум композитора.



Чеканні, висхідні, фанфарні фігури головної партії тепер стали м'якими, низхідними, співучими. По-перше, саме це протиставлення за принципом контрасту споріднює побічну партію з головною. По-друге, Бетовен показово уникає прямолінійної, механічної антитези, уникає зміни руху спокоєм. Рух і розвиток продовжуються. Гострота і напруженість змінились в мелодії гнучкістю і поступливістю. Разом з тим, з'явився життєдайний ритмічний рух восьмих, з'явилися характерні для Бетовена темпераментні *sf*. Далі (в правій руці) вступають нові інтонації — немов би поспішних вигуків.



Вслід за регістровим розширенням стрімко розвивається завершення експозиції. Тут синкопи сполучної партії стали вперто вольовими, фанфарними (тт. 33-39), а вигуки поступились місцем ствердним висловам.



Вкінці експозиції Бетовен увів своєрідне емоційно-динамічне зіткнення тоніки з доміантою (поліфункційне накладання доміантового терцквартакорда на тонічний бас у передостанньому такті).

Швидко промайнула експозиція, а, між іншим, в ній багатогранно подано лаконічно змальований образ-портрет. Вольове поривання, боязкість, роздум, тривога, яка наростає, і рішучі, мужні висновки — все це правдиво змальовує образ героя сукупними засобами інтонацій і музичної логіки.

Розробка, що розпочалася головною партією, особливо широко використовує матеріал побічної партії та синкопи, що вперше з'явилися в побічній. Однак вже знайомі тематичні елементи набувають тут нових образних нюансів. Низхідні фрази побічної партії тепер завдяки наполегливим повторенням в правій і лівій руці,



набувають характеру тривожної, невідступної, нав'язливої ідеї. Тривожність посилюється з моменту появи синкоп в басу і вигуків правої руки, що перекликаються з ними.



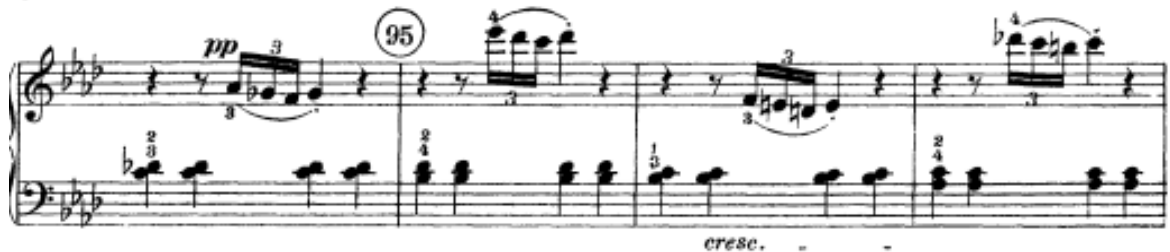
В цій ділянці форми перебивання ритмічних акцентів вже дуже характерне не лише для раннього стилю Бетовена, але і для зрілого, тож можна стверджувати, що ці несподівані і різкі контрасти в розробці цієї сонати є оригінальним суто бетовенським прийомом і характерною прикметою бетовенського стилю в цілому.

Наступний період (з т. 81) — поступове заспокоєння після бурхливого поривання, коли напруженість вже спала, але емоційний тонус ще не повернувся до початкового стану.

З великою психологічною тонічністю вводить тут в нових умовах інтонацію зітхання з т. 8.



Цей штрих підкреслює повернення чогось жалібного, слабкого. Відголоски сум'яття відчуються і в підході до репризи — це низхідні гармонічні секунди і терції баса, з тріолями шістнадцятих з головної партії в правій руці.



Деякі зміни репризи порівняно з екпозицією дуже характерні. Так, виклад головної партії ритмічно посилений частковим перенесенням акордів баса з слабких долей на сильні.



А в кінці частини з її секвенційно-модуляційним охопленням b-moll і As-dur, з її неймовірно енергійним кадансом і синкопованими акцентами



особливо переконливо подано остаточний висновок: всі випробування лише посилюють волю і рішучість.

Отже, уже в першій частині першої сонати Бетовена добре помітною є майстерність композитора знаходити і опрацьовувати інтонації, здатні чітко і переконливо характеризувати неповторний індивідуальний художній образ. Глибокою є логіка інтонаційного розвитку матеріалу. Її невід’ємні риси — показ суперечливості емоцій шляхом контрастного (іноді аж до повної протилежності) розвитку елементів, шляхом їхнього злиття, роз’єднання, переходів, шляхом зосередження всіх емоційних відтінків навколо одного образного і композиційного стрижня.

Друга частина сонати Adagio F-dur спочатку була частиною юнацького квартету Бетовена, який був написаний в 1785 році. За задумом композитора, вона мала жалібний характер, тому Франц Вегелер, друг Бетовена, зробив з неї пісню, опубліковану з назвою «Скарга».

Це Adagio ще сповнено стилю XVIII століття [20].



В ньому немає глибини, властивої більш пізнім Adagio Бетовена. Його емоції, навіть «зітхання» d-moll фрагменту (з т. 17 і далі) ще зберігають риси галантної стриманості.



Але крок до нового вже зроблено. Нове прогляє крізь старе.

Показовою тут є роль орнаментики. Адже будь-яка орнаментика представляє собою деталізацію мелосу, але образна сутність цієї деталізації може бути різною. В мистецтві галантного стилю (раннього класицизму) деталізація відображала вишуканість, іноді вітєватість придворного і салонного мовлення. Бетовен став ламати подібні «кучеряшки». Він створив прямодушний мелос з крупними, узагальненими контурами, що повністю відповідало широті, розмаху і силі ідей та почуттів, які він покликаний був передати. Нерідко в мелосі Бетовена панує (як в головній партії першої частини) навіть дещо суворе, спартанське.

Adagio цієї сонати знаходиться в цьому відношенні на роздоріжжі. І все ж бетовенське в ньому, мабуть, помітне більш, ніж старе. Чіткість контурів, опорні вузли завжди настільки карбованого у Бетовена раннього і середнього періодів творчості ритму відходять від вишукано-плинної орнаментики В.А. Моцарта. Порівняно ж з Й. Гайдном в очі буквально кидається протяжність мелодичного дихання, що тяжіє до співучості, до насиченості звучання. Центр ваги творчості Бетовена завжди знаходився в сфері інструментальної музики, і власне насичення інструменталізму співучістю, вокальністю стало одним з найважливіших здобутків композитора. Таке повністю проявилось і в його фортепіанній музиці, а так само — і в авторському виконавському стилі, відзначеному пануванням *legato*.

Сучасники характеризують виконання Бетовена-піаніста терміном *legato*, яким воно протиставлялося виконанню В.А. Моцарта — тонкому, рубленому, гострому, як і у всіх піаністів того часу.

Третя частина сонати Menuetto, Allegretto, f-moll, на перший погляд, не виходить за межі традицій живого, енергійного менуета, створеного ще композиторами мангаймської школи, Й. Гайдном і В.А. Моцартом [38]. Навіть така колоритна деталь як пасаж паралельних кварт (в секстакордах) з середньої частини тріо менуета



має характерний прообраз в кодї першої частини клавірної сонати Й. Гайдна Es-dur (op. 66),



яка взагалі багата сміливими прозріннями в майбутнє.

Все ж в цьому менуеті відчувається бетовенський початок, виражений чіткістю і прямолінійністю ритмічних формул. Рух восьмих в тріо



дещо нагадує характерні фігури із скерцо симфонії №5.



Це один з ранніх прикладів бетовенської «поступальної» тридольності. Не можна не помітити і переосмислення жанру менуету, який тут вже рухається вбік скерцо більш пізніх сонат.

Фінал першої сонати *Prestissimo f-moll* сповнений сміливих поривань бетовенської думки. Вільгельм Ленц порівнював цей фінал з потоком лави і характеризував його як п'єсу настільки вільну, настільки драматичну, що в її час не існувало нічого й придатного до порівняння з нею [37, s. 164].

В фіналі присутні немало хвилюючих передвісників істинно бетовенського динамізму [21]. Помітним, наприклад, є ритмічний фон тріолей восьмих, проведений композитором з рідкісною послідовністю, крупними фазами, через експозицію, розробку і репризу. Цей бурхливий ритмічний фон вже передвіщає ритміку фіналів «Місячної» сонати та «Апассіонати». При цьому цей фон в силу постійного тематичного характеру бетовенських фігурацій неодноразово переходить з функції фону до функції «першого плану» і навпаки (наприклад, таку тематичну активізацію фону можна побачити в т. 22 і далі, в зоні побічної партії).



Характерною є ритміка вступних тактів фіналу.



Перед нами типово бетовенський, винятково рельєфний розподіл пауз, ритмічних і динамічних акцентів. Знайдені основи настільки важливого для Бетовена в подальшому образі, коли інтонації різкі і гранично рішучі, схожі на владні, різкі накази, карбуються на звуковій основі тривожного гулу. Стихія подій і воля людини — цей образ був природнім породженням реальних імпульсів тієї епохи. Якщо він навіть переносився в сферу індивідуальної свідомості, то й там зберігав суспільно етичний смисл боротьби і подвигу.

В побічній партії ритмічні перебої тріолей правої руки і дуолей лівої створюють відчуття очікування.



Давши на початку фіналу особливу інтенсивність акцентованих акордів, Бетовен глибоко логічно протиставляє їм особливу наспівність заключної теми. В цій мелодії відчутними є слов'янські інтонації.





В завершенні експозиції повторення початкових ударів і пауз (в с-moll) ніби підкреслюють внутрішню контрастність образу (поривання волі і глибину почуття), який разом з тим є монолітним бурхливим «вічним рухом» тріолей.

Середина фіналу немов шукає спокою, безтурботності. Але знайдений контраст з експозицією все ж дещо зовнішній, оскільки тема середини не позбавлена елементів галантного стилю.

Лише тоді, коли крізь цю тему починають проростати елементи розробки, коли повертається біг тріолей, а заключна ритмічна фігура «галантної» теми перетворюється у фанфарний заклик

відчуття механічності контрасту зникає. Тривалий органний пункт

домінанти (саме Бетовен надав органним пунктам незвичайної монументальності і разом з тим напруженості) веде до репризи.

Знову буря, знову боротьба, знову поривання волі і глибокі почуття, що приводять до торжества темпераментного, збагаченого пристрасстю, вольового початку.

Перша фортепіанна соната Л. ван Бетовена — видатний документ формування його творчої індивідуальності [22]. Окремі риси нестійкості, вагань, данина минулому лише відтіняють стрімкий натиск нових ідей і образів. Це ідеї і образи епохи Французької революції, що утверджують етику єдності розуму і серця, що прагне спрямувати всі сили душі мужнім завданням і благородним цілям.

Очевидним в першій сонаті є її зерно програмності. Не просто чергування і співставлення станів, але розвиток ідеї і образу від початку до кінця. Тенденції до такого роду програмності, звісно, вже були і у творах Й. Гайдна, і у творах В. А. Моцарта [41]. Однак лише Бетовен усвідомлює всю їхню необхідність, не говорячи вже про силу і розмах бетовенських образів і ідей.

2.3. Спільне та відмінне

У фокусі уваги нашого магістерського дослідження перебувають ранні сонати Й. Гайдна та Л. ван Бетовена, більше того, соната Бетовена присвячена Й. Гайдну. Тому порівняння цих циклів віденських класиків є коректним і має належні підстави.

Першою спільною ознакою є те, і на цьому потрібно ще раз наголосити, що обидві аналізовані сонати належать до розряду перших проб пера. І у Гайдна і у Бетовена — це є апробація жанру і апробація власних сил і можливостей. Хибною є розповсюджена думка про те, що Бетовен прямолінійно успадковує зроблене Гайдном чи Моцартом. Це шкільна

похибка, що виникає як результат послідовності вивчення творчості віденських класиків, без урахування того, що стосунки Гайдна — Моцарта — Бетовена не були такими близькими, як у композиторів «Шістки» наприклад. Вони, як відомо, були обмеженими, що зумовлено історично, хронологічно та біографічно.

Як відомо, з 1792 року, з моменту переїзду з Бонна до Відня Л. Бетовен став одним з учнів Й. Гайдна [44, V.1, p. 92]. Проте тут треба врахувати кілька моментів: загальновизнане судження, що талант і майстерність Бетовена вже були сформовані до переїзду до Відня, а, по-друге, тому що стосунки Бетовена і Гайдна часто описуються як ворожі. Так, у відомих мемуарах Фердинанда Риса, друга і секретаря Бетовена, розповідається історія про те, що Гайдн просив Бетовена написати на титульних сторінках своїх ранніх творів «учень Гайдна», але Бетовен не захотів, тому що, за його словами, він взяв у Гайдна декілька уроків, проте так нічому і не навчився [45, p.128-133].

Полишивши докладний опис стосунків Гайдна і Бетовена, як вчителя і учня (цьому має бути відведене окреме дослідження), необхідно зауважити, що обох, як віденських класиків, об'єднувала особлива доба — класицизму в його стадії найвищого розквіту, що, як відомо, випрацював настанови ідеальної форми та ідеального стилю, з їхнім орієнтуванням на типове, загальноприйнятне та загальновизнане. Тому з одного боку — прямих стильових контактів (судячи з вислову Бетовена) було не так багато, з іншого — спільність позицій обумовлювалася специфічною якістю історичного часу — формуванням контрастного та / або конфліктного сонатного *allegro*, різнопланового в тематичному, жанровому та темповому відношенні сонатного циклу [7].

Між аналізованими сонатами часова відстань — понад 25 років. Соната Й. Гайдна була написана до 1766 року, тобто ще до того часу, коли він обійняв посаду власне капельмейстера при дворі нового князя Естергазі —

Міклоша Йосифа. Ця соната писалася з розрахунку на можливості клавесину і виконувалася на цьому інструменті [32; 43], а відповідно такими ж клавесинними були особливості її фактури — досить скромної, переважно в середньому регістрі, зі скромними технічними завданнями, безумовно, з акцентом на гомофонно-гармонічний склад, у його ясному і однозначному вирішенні, з типовими для того часу фактурними формулами — як то альбертієві басы, арпеджіо, фігурації, акорди. Мелодія у Гайдна — яскраво виражена, хоч і не індивідуальна, щедро прикрашена мелізмами. Гармонія — функціональна, як і у Бетовена. Форма тяжіє до повторів, періодичностей, до квадратних та симетричних побудов.

Соната №8 (Ноб.XVI.5) Й. Гайдна належить до так званої групи «партит», тобто містить ознаки барокового (партитного та / або сюїтного) циклу [26, р. 56], позбавленого, як відомо, тональних і тематичних контрастів. Разом з тим, в ній цілком явними є тенденції до формування сонатної форми, активізації мотивного розвитку, що проявляється як в першій її частині, так і в фіналі. Це невеликий за масштабами тричастинний цикл з менуетом всередині, крайні частини якого написані ще старовинній двочастинній формі, однак вже з ознаками старовинної сонатної форми, тобто ще невеликим, але все більш визріваючим тематичним і тональним контрастом, активним розвитком, процесуальністю, фактурною різноманітністю. Разом з тим її тематизм сповнений жанрової природи. Всі теми (включно з менуетом) мають виразне пісенне або танцювальне походження. Безумовно характерною ознакою гаднівського циклу є наявність менуету — коріння якого міститься власне у бароковій сюїті / партиті, і який в музиці є уособленням монархічного абсолютизму і придворного аристократизму.

Соната №1 Л. ван Бетовена, написана в 1793 році, одразу після переїзду композитора до Відня і під час його навчання у Й. Гайдна, на відміну, від сонати Гайдна, відзначена значно більш сильною індивідуалізацією

тематизму, його більш особистим, навіть щоденниковим характером (і це незважаючи на те, що в ній використані окремі теми з його творів ще довіденського періоду — трьох квартетів 1785 року [25, р. 165], наприклад.

На відміну від сонати Гайдна, в сонаті Бетовена виразно помітними є фактурні особливості власне фортепіанного письма — більш широкий діапазон фактури, її більша різноманітність, прагнення до взаємодоповнюваності партій правої і лівої руки, навіть — тенденція руху в напрямку синтетичної фактури. Помітними в чотиричастинному циклі є більша контрастність тематизму, в тому числі за рахунок динамічних та агогічних контрастів, його переважно лірико-драматичне спрямування (на відміну від жанровості у Гайдна).

Виходячи зі сказаного, основні відмінності між аналізованими сонатами Й. Гайдна і Л. ван Бетовена можна систематизувати таким чином.

	Соната №8/5 Й. Гайдна	Соната №1 Л. ван Бетовена
Час створення	до 1766 р.	1793 р.
Цикл	тричастинний	чотиричастинний з Adagio (уведення повільної частини в цикл)
Масштаби	до 9 хв. звучання	близько 15 хв. звучання
Форми	старовинна двочастинна в першій частині та фіналі; da saro в менуеті, формотворчі принципи симетрії, репризності, випрацювання ідеальної форми-схеми	сонатне allegro в першій частині та фіналі, проста тричастинна в Adagio, da saro в менуеті, принципи розвитку, долання ідеальної форми-схеми на користь індивідуального підходу
Принципи розвитку	повторність, варіантна повторність, секвентність	мотивний розвиток в рамках періодичних, питально-

		відповідних побудов
Образи	аристократизм, жанровість, побут, слабкі контрасти	демократизм, драматизм, героїка, психологізм, яскраво виражені контрасти
Склад, фактура	гомофонно-гармонічний склад, клавесинна фактура, мелодія + супровід	гомофонно-гармонічний склад, фортепіанна фактура, її оркестральність, функціональна рівноправність мелодії і фону, їхня взаємозаміщуваність
Стиль	ранньокласичний, галантний, розвиток зробленого Д.Скарлатті, Ф.Е.Бахом	зрілокласичний, з елементами романтизму, розвиток зробленого Й.Гайдном, В.А.Моцартом, Ф.Е.Бахом, композиторами мангаймської школи Я.Стаміцом, Ф.К.Ріхтером, Х. Каннабіхом
Орнаментика	яскраво виражена, щедра	Елементи орнаментики, як відголоски минулого
Гармонія, акордика	функціональна, тризвуки та обернення	функціональна, септакорди та обернення, розвинена сфера зм. септакорду, альтерації, елементи поліфункційності
Тональний план	A — A — A однотональний, відхилення і	f — F — f — f ладовий контраст на рівні

	модуляції в близькоспоріднені тональності (домінанти, паралелі, однойменні)	частин, відхилення і модуляції у більш віддалені тональні сфери
Тематизм	жанровість виражена прямолинійно (пісенність, танцювальність, фанфарність, загальні форми руху / гамоподібність)	жанровість виражена опосередковано, переосмислено (асиміляція пісенності, танцювальності, речитативності, фанфарності в контексті тематизму вокально- інструментального складу)
Динаміка	переважне співставлення <i>f</i> і <i>p</i>	переважне динамічне нюансування, <i>crescendo</i> , <i>diminuendo</i> , <i>sf</i>
Ритміка	ритмічна узгодженість вертикалі (на рівні сильних долей)	ритмічна диференційованість вертикалі (синкопи, паузи, поліритмія: два на три, з тріолями)
Артикуляція	переважне <i>staccato</i> , <i>non legato</i>	контраст <i>staccato</i> і <i>legato</i>

ВИСНОВКИ

У результаті дослідження було зроблено такі висновки.

Жанр сонати посідає вагоме місце у творчості Й. Гайдна та Л. ван Бетовена. У першому випадку спадщина складає понад 60 творів (вона дійшла до наших днів не в повному складі, тому тут ще можуть бути відкриття), у другому випадку — 32 сонати.

У обох жанр клавірної / фортепіанної сонати (а у XVIII столітті клавесин поступово замінювався фортепіано) пройшов значну еволюцію, рухаючись у випадку Й. Гайдна — в напрямку поступової, все більшої кристалізації класичного стилю, а у випадку Бетовена — в напрямку індивідуалізованого додання цієї кристалізованої класичної форми і стилю. Разом з тим, коло інтонацій, виконавські прийоми, образно-естетичні параметри сонатного жанру в обох композиторів мають чимало спільного.

Аналізовані сонати (№8/5 у Й. Гайдна і №1 у Л. ван Бетовена) належать до розряду перших проб пера і є апробаціями жанру, власних сил і можливостей. Їхня близькість та розбіжність зумовлені й тим фактом, що, з одного боку, певний час Бетовен був учнем Гайдна, але з іншого, — заявляв, що в того він нічого не навчився. Тож попри спірність прямих стильових успадкувань (судячи з вислову Бетовена), спільність позицій обумовлювалася специфічною якістю історичного часу — формуванням контрастного та / або конфліктного сонатного *allegro*, різнопланового в тематичному, жанровому та темповому відношенні сонатного циклу.

Між аналізованими сонатами часова відстань — понад 25 років. Соната Й. Гайдна була написана до 1766 року, тобто ще до того часу, коли він обійняв посаду власне капельмейстера при дворі нового князя Естергазі — Міклоша Йосифа. Вона писалася з розрахунку на можливості клавесину і виконувалася на цьому інструменті, а відповідно такими ж клавесинними були особливості її фактури — досить скромної, переважно в середньому

реєстрі, зі скромними технічними завданнями, безумовно, з акцентом на гомофонно-гармонічний склад, у його ясному і однозначному вирішенні, з типовими для того часу фактурними формулами — як то альбертієві бази, арпеджіо, фігурації, акорди. Мелодія у Гайдна — яскраво виражена, хоч і не індивідуальна, щедро прикрашена мелізмами. Гармонія — функціональна, як і у Бетовена. Форма тяжіє до повторів, періодичностей, до квадратних та симетричних побудов.

Соната №1 Л. ван Бетовена, написана в 1793 році, одразу після переїзду композитора до Відня і під час його навчання у Й. Гайдна, на відміну, від сонати Гайдна, відзначена значно більш сильною індивідуалізацією тематизму, його більш особистим, навіть щоденниковим характером (і це незважаючи на те, що в ній використані окремі теми з його творів ще довіденського періоду — трьох квартетів 1785 року, наприклад).

На відміну від сонати Гайдна, в сонаті Бетовена виразно помітними є фактурні особливості власне фортепіанного письма — більш широкий діапазон фактури, її більша різноманітність, прагнення до взаємодоповнюваності партій правої і лівої руки, навіть — тенденція руху в напрямку синтетичної фактури. Помітними в чотиричастинному циклі є більша контрастність тематизму, в тому числі за рахунок динамічних та агогічних контрастів, його переважно лірико-драматичне спрямування (на відміну від жанровості у Гайдна).

Основні відмінності між аналізованими сонатами Й. Гайдна і Л. ван Бетовена є відмінностями:

- масштабів циклу — від 9 хв. (у Гайдна) до 15 хв. (у Бетовена);
- тричастинного (у Гайдна) та чотиричастинного (у Бетовена) циклу, з *Adagio* в останньому випадку;
- відсутності (у Гайдна) та наявності (у Бетовена) ладового контрасту в циклі;

- старовинної двочастинної (у Гайдна) та сонатної (у Бетовена) форми в перших частинах та фіналах;
- варіантної повторності (у Гайдна) і мотивного розвитку (у Бетовена) матеріалу як основних принципів роботи з тематизмом;
- клавесинного (у Гайдна) та фортепіанного (у Бетовена) типів фактури;
- жанрового (у Гайдна) та лірико-драматичного (у Бетовена) різновиду сонатного циклу;
- ранньокласичного (у Гайдна) та зрілокласичного (у Бетовена) стилю.

Спільні ознаки:

- гомофонно-гармонічний склад фактури;
- функціональна гармонія;
- наявність менуету як однієї з частин циклу, написаної в формі *da capo*.

Узагальнюючи сказане, необхідно зробити висновок, що ранні сонати Й. Гайдна та Л. ван Бетовена цілком відображають провідні тенденції мистецтва Просвітництва, яке використовувало як старовинні барокові форми (на що вказує підназва партита в сонаті Й. Гайдна), так і нові — власне класичні. Обидві сонати демонструють той етап розвитку жанру, коли роль мистецтва контрапункту відійшла на задній план, поступившись місцем гомофонно-гармонічному мисленню. В музиці стало менше орнаментування (вже у Й. Гайдна його значно менше, ніж, наприклад, у французьких клавесиністів чи Д. Скарлатті, а у сонатах Бетовена — і подавно). Сонатна форма стала схилитися до більш чіткої структури (що особливо помітно в сонаті Л. ван Бетовена). Модуляції перетворились в структуруючий елемент (в будові сонатної форми у Бетовена, наприклад). Клавірна / фортепіанна соната стала слухатися як певна театральна-драматична подорож крізь послідовність тональностей, відходів і повернень до тоніки. За допомогою цього в творах доби класицизму всередині однієї частини розкривається

низка різних емоційних станів, тоді як в бароковій музиці (і в гайднівській сонаті, в крайніх її частинах, зокрема) одна частина розкриває один емоційний стан.

Світ інструментальної музики XVIII століття, і жанр клавірної / фортепіанної сонати в тому числі, значно розширив свої горизонти: інструменталізм втілює в собі і вокальність, і театральність, і танцювальність, і поетику, і філософію. В сонатах віденських класиків яскраво прослідковується цей процес. Від середини XVIII століття (соната Й. Гайдна) до кінця XVIII століття (соната Л. ван Бетовена) і далі — вказані тенденції прослідковуються як рух від «невагомого», приємного і витонченого «галантного стилю», де прототипом сонати була аристократична бесіда або чуттєва сповідальність, до високого зрілого класичного стилю, де до старих топосів додалися нові — темпераментний монолог, поема, драма і навіть трагедія.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейчик Б. О. Жанрово-стильові особливості музики Людвіга ван Бетховена на прикладі фортепіанних сонат : магістерська робота. Кривий Ріг : КДПУ, 2021. 100 с.
2. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музикознавство. З ХХ у ХХІ століття. 2000. Вип. 7. С. 16–30.
3. Єрмакова Г. Пізні фортепіанні сонати Бетховена. Київ : Музична Україна, 1973. 48 с.
4. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
5. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с.
6. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Тернопіль : СМП «АСТОН», 1998. 300с.
7. Кочнев В.Г. Фортепіанний сонатний цикл у творчості сучасного музиканта: наукове обґрунтування творчого мистецького проекту. 025 «Музичне мистецтво». Одеса. 2022. 102 с.
8. Леміш О. Л. Сонатна творчість Й. Гайдна та Л. ван Бетховена: порівняльний аспект. Матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти». Львів — Торунь: Liha-Pres, 2024. С. 257—260.
9. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Мистецтвознавство. 2008, №1. С. 34-38.
10. Побережна Г. І. Діалектика особистості і стилю : дис... докт. мистецтвознавц. : 17.00.03 ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. 1999. 395 с.

- 11.Потоцька О. Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2012. 252 с.
- 12.Степурко В. Аналіз музичних творів. Київ, 2020. 140 с.
- 13.Тарабанов А.П. Виконавський та буттєвий часопростір клавірних сонат пізнього бароко і класицизму. Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти. 2021. Вип. 61. С. 50-75.
- 14.Ходоровський В.І., Ходоровська І.М. Фортепіанні сонати Л.В. Бетховена: принципи редагування О.Б. Гольденвейзера. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2016. № 1. С. 62-66.
- 15.Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
- 16.Abert H. Joseph Haydns Klaviersonaten. *Zeitschrift fur Musikwissenschaft*. 111/9-10. June-Jule, 1921. S. 56-58.
- 17.Badura-Skoda P. Six sonatas attributed to Haydn (A detective story) from Hoboken XVI, 2a-2e, 2g: In: J.Haydn. Six lost piano sonatas. Paul Badura-Skoda, Hammerklavier. KOCH International GmbH, 1995.
- 18.Bailie E. Haydn. Piano sonatas. The Pianist's Repertoire. Haydn. A graded practical guide with a foreword by H.C. Robbins. London: Novello, 1989. 320 p.
- 19.Bartha D., Somfai L., Révész D. Haydn als Opernkapellmeister. Budapest ; Mainz : Akadémiai Kiadó ; Schott, 1960. 470 p.
- 20.Beethoven - Sonata Op. 2 No. 1 in F minor (Complete) Audio + Sheet Music [David Ozra Okonsar, piano]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=lr0TdYVJKNw> (retrieved from: 15.06.2024).
- 21.Beethoven Piano Sonata No. 1 in F minor op.2/1 – Schnabel. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hGsEYaKsb60> (retrieved from: 15.06.2024).

22. Beethoven: Sonata No. 1 in F minor, Op. 2 No. 1 - Sviatoslav Richter, 1976 - Angel RL-32085. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NNII7g-qVOK> (retrieved from: 15.06.2024).
23. Beethoven: Sonata No.1 in F Minor, Op.2 No.1 (Kovacevich, Lewis, Buchbinder). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=o5dL-65mKe0> (retrieved from: 15.06.2024).
24. Brown A. P. Joseph Haydn's Keyboard Music. Sources and style. Bloomington, 1986. 480 p.
25. Buffon de G. L. Discours sur le style, in Un autre Buffon, recueil de textes présenté par J.-L. Binet et J. Roger. Paris : Hermann, 1977. 256 p.
26. Bukofzer M. Music in the Baroque era. New York : W. W. Norton, 1947. 489 p.
27. Fillion M. Sonata-Exposition Procedures in Haydn's Keyboard Sonatas. Haydn Studies. N.-Y. L., 1981. 39 p.
28. Geiringer K. Joseph Haydn. His creative life in music. 3d edition. Berkeley: University of California Press, 1982. 403 p.
29. Harrison B. Haydn's Keyboard Music: Studies in Performance Practice. Oxford: Clarendon Press, 1997. 454 p.
30. Haydn: Keyboard Sonata No. 8 in A major, Hob.XVI:5 [Olbertz]. URL : https://www.youtube.com/watch?v=SwumXkb_o7E (retrieved from: 15.06.2024).
31. Haydn: Sonata in A, Hob.XVI:5 - Artur Balsam, 1960 - MHS OR H 102Ю URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oAtro5BUSiI> (retrieved from: 15.06.2024).
32. Hollis H.R. The Musical Instruments of Joseph Haydn: An Introduction. *Smithsonian studies on history and technology*. №38. Washington, 1977. P. 1-33.
33. Hopkins A. Talking about sonatas. *A book of analytical studies, based on a personal view*. London, 1971. 184 p.

34. Hughes R.C.M. Haydn. N.-Y., 1950. 89 p.
35. Kinsky G., Halm H. Das Werk Beethovens : München by G Henle Verlag 1955. 808 p.
36. Landon H.C.R. Haydn. Piano Sonatas. *Essays on the Viennese Classical Style*. N.-Y., 1970. 187 p.
37. Lenz W. Beethoven et ses trois styles. Paris: G. Legouix, 1855. 466 p. URL: <https://archive.org/details/beethovenetsestr00lenz/page/8/mode/2up> (retrivered from: 03.03.2024).
38. Ludwig van Beethoven - Piano Sonata No. 1, Op. 2 No. 1 [Complete] (Piano Solo). [Daniel Baranboim]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=EoTCS9AZRSQ> (retrieved from: 15.06.2024).
39. McCabe J. Haydn's Piano Sonatas. BBC Music Guides, Ariel Music, 1986. 96 p.
40. Meilers W. The Sonate Principle. London, 1957. 237 p.
41. Musical Overview: Beethoven Sonata No. 1, first movement (Op.2 No.1). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=AC5iQAbMrGg> (retrieved from: 15.06.2024).
42. Nagel W. Beethoven und seine Klaviersonaten. Vol.1 (Classic Reprint). London: Forgotten Books, 2018. 262 p.
43. Ripin E.M. Haydn and the Keyboard Instruments of His Time. *Haydn Studies*. N.-Y. L., 1981. URL : <https://publish.iupress.indiana.edu/read/joseph-haydn-s-keyboard-music/section/07464fee-c1d0-46bb-b217-6f654343f40a> (retrieved from 22.06.2024).
44. Robbins Landon H.C. R. Haydn: Chronicle and Works (5 vols.). Bloomington. Indiana University Press, 1976-1980.
45. Romijn C. Joseph Haydn. Leven en Werken. Bluestone Publishers, 2002. 224 p.

46.Rosen Ch. Beethoven's piano sonatas. New Haven. Yale University Press
2020. 272 p.

47.Westerby H. The history of pianoforte music. N.-Y., 1971. 407 p.