

ЕВОЛЮЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО АНСАМБЛЕВОГО МИСЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ВІОЛОНЧЕЛЬНИХ СОНАТ Л. ВАН БЕТХОВЕНА

Зав'ялова О. К.

ВСТУП

Проблема ансамблю, як особливого типу мислення (композиторського чи виконавського), вимагає глибокої розробки як у теорії, так і у музичній практиці. Деякою мірою на цьому позначається велика узагальненість трактування поняття «ансамбль» (від франц. *ensemble* – разом, одночасно), яке буває дуже різним. Відповідно до визначення поняття в інтернет-джерелах «ансамбль» – це «єдине узгоджене ціле»¹. Далі «ансамбль» класифікується за типами: архітектурний, музичний, сценічний. Дане поняття може також виступати у значенні «гарнітур» (по відношенню до меблів, одягу, посуду, ювелірних прикрас). У музичному мистецтві це поняття найчастіше сприймається як щось прикладне. Зазвичай воно визначається як: «1. група виконавців, виступаючих разом... 2. стрункість, злагодженість спільного виконання... 3. музичний твір для ансамблю виконавців (дует, тріо...)»².

За своїми основними параметрами феномен ансамблю є складовою значної, загальної проблеми музичного мислення, якій, як відомо, надається величезне значення у музикознавстві, у тому числі українському. До низки таких досліджень входять праці О. Зав'ялової^{3,4}, І. Каленик⁵, І. Польської⁶, І. Цурканенко («До аналізу поняття поліфонії в контексті еволюції засобів музики XX століття»)⁷ та ін.

¹ Ансамбль. Вікіпедія. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D0%BB%D1%8C>

² Ансамбль / М. А. Моїсєєва. Енциклопедія Сучасної України Київ : Ін-т енцикл. досліджень НАН України, 2001. URL: <https://esu.com.ua/article-44387>

³ Зав'ялова О. К. Віолончельні сонати Л. ван Бетховена (ансамблеві закономірності жанру) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 19 с.

⁴ Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України : Монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. 256 с.

⁵ Каленик І. В. Фортепіанний ансамбль — історія та еволюція жанру. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2015. Вип. 4. С. 43–47.

⁶ Польська І. І. Камерний ансамбль: Історія, теорія, естетика. Харків : ХДАК, 2001. 396 с.

⁷ Історичні і теоретичні проблеми музичного стилю : зб. наук. праць. Київ : Держконсерваторія, 1993. 124 с.

Однак, попри певний науковий інтерес, проблема «ансамбль та музичне мислення композитора (чи виконавця)» не отримала спеціальної розробки в окремій праці.

Це зумовило мету даної роботи: виявити закономірності розвитку ансамблю як особливого типу композиторського мислення у зв'язку зі становленням сонатного жанру в камерно-інструментальній творчості (у віолончельних сонатах) Л. ван Бетховена. Вибір такого ракурсу дослідження значною мірою пов'язаний з історико-стильовою нестабільністю жанру та ансамблевого виконавства межі XVIII–XIX століть. Не випадково і звернення саме до віолончельних сонат Л. ван Бетховена, оскільки це перші зразки жанру як у творчості композитора, так і у творчості віденських класиків загалом.

1. Сонатний жанр межі XVIII–XIX століть: історичний дискурс

У другій половині XVIII століття розвиток музичного мислення визначався розвитком принципів сонатності у жанрах, які вимагали нових форм виконавства – сольного, ансамблевого, оркестрового. Принципи сонатності виступали як основоположні при написанні музичних творів різних жанрів (сольна соната, соната для двох, трьох, чотирьох і більше інструментів, симфонія, концерт), де ансамбль став універсальним інструментом музичної творчості. І, якщо епоха поліфонічної музики до XVIII століття була пов'язана з ансамблевим характером виконавства без закріплення конкретних інструментів за певними партіями, то в епоху класицизму для позначення конкретного інструменту в ансамблі широко використовувалося поняття *obligato*⁸, яке не втрачало свого значення аж до початку XIX століття.

У цей час проблема ансамблю вийшла за межі спільної гри кількох музикантів і стала співвідноситися з внутрішніми законами композиторської творчості. Саме у XVIII столітті відбулася якісна зміна ансамблю і в композиторській, і у виконавській практиці, обумовлена переходом від ансамблю з необов'язковим складом виконавців (твір записувався на двох рядках – сопрано та бас, супровід імпровізувався відповідно до техніки генерал-басу) до ансамблю облігатного типу, тобто конкретного складу виконавців із фіксованим записом усіх партій.

У зв'язку з остаточним ствердженням у музичній культурі гомофонно-гармонічного стилю змін зазнала в першу чергу музична фактура. З народженням гомофонії музика втратила колишню цілісність, засновану на поліфонії. Остання руйнувалася головним чином через те, що музична думка зосереджувалася в одному голосі, а інші виконували функцію супроводу. Пошуки нової цілісності

⁸ З франц. *oblige* – зобов'язаний, вимушений.

здійснювали композитори Мангеймської школи, Й. Гайдн та В. А. Моцарт, але тільки Бетховен у своїй творчості досяг повного синтезу, інтонаційно-драматургічної єдності всіх складових музичного твору.

Формування нової музичної цілісності супроводжувалося перетворенням передусім фактури творів. Це стало головною проблемою теорії та практики музичної композиції кінця XVIII – початку XIX століть. У зв'язку з цим цікавою є думка про гармонію як компонент фактури та про властиве акордам розшарування – двоплановості викладення, що стає явним на великій відстані між басом та верхніми голосами. Таке перетворення та ускладнення гармонії часто було результатом нашарування фактурних пластів, що виявляється в процесі аналізу і визначається як особливості голосоведення із його нормами та характерними рисами.

Розуміння природи музичної гармонії з позиції «фактурних пластів» розкриває сенс перетворення фактури та створення нової цілісності музики межі XVIII – XIX століть. Віолончельні сонати Бетховена, що відкривають ранній, зрілий та пізній періоди його творчості, якраз і є тим матеріалом, де пошук нової цілісності музики здійснюється композитором особливо інтенсивно. Якісна зміна фактури бетховенських віолончельних сонат пов'язана з розвитком ансамблевого типу мислення, специфікою та стильовими особливостями жанру, взаємозв'язком «жанр – ансамблеве виконавство», процесом досягнення ансамблевої цілісності творів у дуєтному співвідношенні «фортепіано-віолончель».

Питання щодо становлення жанру віолончельної сонати та її типології також потребує докладних розробок. Тут потрібно зосередити увагу на камерно-інструментальній музиці межі XVIII–XIX століть, у процесі розвитку якої віолончельна соната виділяється як самостійний жанр. У цей період віолончель, порівняно із скрипкою, використовувалась досить обмежено. До Бетховена існували віолончельні сонати з цифрованим (генерал) басом, зокрема Б. Марчелло, П. Локателлі. У той же час сонати віолончеліста Л. Боккеріні є суперечливими відносно їх призначення для певного інструменту (гамби або віолончелі). Усі ці твори ансамблевої цілісності та поліфонічного об'єму звучання не мають.

До середини XVIII століття виділяється та розвивається тип ансамблю «клавесин-струнний», на основі якого формується жанр сонати для клавіру зі струнними *obligati* (дуети, тріо, квартети, квінтети). На відміну від симфонії, він мав яскраво виражений концертний, імпровізаційний стиль викладення. Тип клавірної сонати зі скрипкою *obligato* чи кількома струнними *obligati*, що виник у Німеччині, визначив новий характер ансамблю. Даний жанр вперше

з'явився у композиторів мангеймської школи: Й. Шоберта (бл. 1740–1767) та Й. Шустера (1748–1812), і був розвинений віденськими класиками – В. А. Моцартом (1756–1791) та Л. ван Бетховеном (1770–1827). Твори такого типу практично були відсутні в Італії та Франції.

Соната для фортепіано з обов'язковою партією віолончелі вперше з'явилася у творчості Л. ван Бетховена на межі XVIII–XIX століть – початковому етапі становлення жанру віолончельної сонати. Однією з причин пізнього розвитку цього жанру було більш пізніше, порівняно з іншими музичними інструментами, оформлення конструкції віолончелі у сучасному вигляді

У зазначений період техніка гри на інструменті розроблялася визначними віолончелістами-виконавцями: французами братами Ж. П. Дюпором (1741–1818), Ж. Л. Дюпором (1749–1819), Ж. Б. Бревалем (1853–1823), італійцем Л. Боккеріні (1843–1805), німцями Б. Ромбергом (1767–1841), Ю. І. Ф. Дотцауером (1783–1860) та ін.⁹ Через нестачу концертного та педагогічного репертуару вони часто писали власні твори, клавірні партії яких звичайно засновувались на цифрованому басі. Художні достоїнства цих композицій були досить скромними, хоча вони набули певного поширення у навчальному процесі. Загалом же обмеженість технічних і виразних засобів віолончельного виконавства, що розвивалося уповільненими темпами, вплинула на те, що «композитори порівняно мало писали для віолончелі»¹⁰.

2. Жанр віолончельної сонати у творчості Л. ван Бетховена

П'ять віолончельних сонат Л. ван Бетховена, вплив яких спостерігається у сонатах для віолончелі та фортепіано композиторів-романтиків (Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Й. Брамса, навіть Р. Штрауса), заклали ансамблеві основи жанру. Характерною ознакою таких творів було те, що трактування віолончельної партії як облігатної не сприяло виявленню сольних концертних якостей струнного інструменту, відбиваючи швидше оркестрове розуміння його природи в ансамблевому діалозі з фортепіано. Проте у творчості Бетховена віолончельна соната стала тією галуззю, де формувався його композиторський метод, який потім переносився в монументальні твори. Навіть при швидкому огляді цих творів можна відзначити, що в кожній наступній сонаті збільшується питома вага віолончельної партії.

⁹ Технологія гри на інструменті удосконалювалася протягом не лише XVIII, а й усього XIX століття і була завершена лише у творчості Пабло Казальса (1876–1973).

¹⁰ Червов В.С. Нотатки про сучасне віолончельне виконавство. *Українське музикознавство* : науково-методичний щорічник. Вип. 12. Київ : Музична Україна, 1977. С. 132.

Твори *op. 5* (1796) композитор видав як «*Deux Grandes Sonates pour le Clavecin o Piano-Forte avec un violoncelle oblige*» («Дві великі сонати для клавесину або фортепіано з віолончеллю облігато»). Цей бетховенський опус наближений до ранніх мангеймських скрипкових сонат Моцарта, більшість з яких двочастинні¹¹. Значно більш розвинена віолончельна партія у третій сонаті *op. 69* (1807–1808) Бетховена, що має назву «Велика соната для фортепіано та віолончелі». Це єдина соната з п'яти віолончельних сонат композитора із тричастинним циклом. Останні сонати № 4 та № 5, *op. 102* (1815) також двочастинні й, незважаючи на близькість до романтичного стилю, дещо подібні з ранніми творами п'ятого опусу. Примітно, що саме з віолончельних сонат *op. 102* починається вихід композитора із творчої кризи.

Характерною особливістю облігатних творів (як скрипкових, так й віолончельних) є переважання фортепіано над партією струнного інструменту. Тому їх оцінка досі суперечлива: у багатьох дослідженнях вони характеризуються як рівноцінний дует. У таких концепціях бетховенські віолончельні сонати представлені як: 1) тип фортепіанної сонати зі струнним інструментом *obligato* – як рівноцінний дует; 2) спроба виявити «оркестральність» та близькість сонатного жанру до концертно-віртуозного стилю; 3) передбачення романтизму в камерно-інструментальній музиці останньої третини XVIII століття.

Зазначені положення характеризують процес становлення жанру поза врахуванням та аналізом стану та характеру ансамблевого виконання, що у зазначений період не мало професійної спрямованості. На межі XVIII–XIX століть такі твори вважалися фортепіанними сонатами у супроводі струнного інструменту (одного або кількох). Підкреслюючи облігатний характер віолончельної партії, композитор дотримувався традицій ансамблю XVIII століття, коли поняття *obligato* означало конкретний склад інструментів. Партії облігато доповнювали сольні фортепіанні, більш розвинені та віртуозні. При тому, що їхня мелодика не була складною, але вона не могла імпровізуватися і утворювала разом із сольною партією контрастну поліфонічну фактуру на основі генерал-басу.

Треба відзначити, що у музикознавстві сонати для фортепіано зі струнним інструментом *obligato* не вивчалися як особливий, самостійний жанр в ієрархії камерно-інструментальних творів. І саме вивчення еволюції ансамблю та внутрішньоансамблевих співвідношень інструментальних партій надає можливість простежити процес

¹¹ Моцарт у своїй сонатній творчості використовував лише співвідношення «клавір-скрипка», а Бетховен першими створює віолончельні і тільки потім скрипкові сонати.

розвитку камерно-інструментальної музики у дуєтному співвідношенні фортепіано та віолончелі. У творчості Л. ван Бетховена це посилюється тим, що тип сонати-дуєту для фортепіано та струнного *obligato* представлений не лише віолончельними, а й скрипковими творами (фортепіанні тріо, квартети та ін. в цій статті не розглядаються).

Свої твори п'ятого опусу Бетховен присвятив королю Пруссії Фрідріху Вільгельму II. Пруський монарх мав гарну загальну музичну освіту, будучи учнем знаменитого Карло Граціані (?–1787), він професійно володів віолончеллю. Король запрошував до Берліна найкращих європейських віолончелістів, зокрема, видатних французьких віртуозів – братів Ж. П. та Ж. Л. Дюпорів. Понад десять років (1786–1797) Фрідріх Вільгельм II підтримував провідного віолончеліста XVIII століття Боккеріні, твори якого особливо цінувались і часто виконувались при дворі.

Таким чином, на межі XVIII–XIX століть Берлін був одним із провідних європейських центрів віолончельного мистецтва, де співіснували на рівних дві найзначніші на той період школи – італійська (К. Граціані та Л. Боккеріні) та французька (брати Дюпори). Твори Боккеріні, виконавська та педагогічна діяльність братів Дюпорів у Німеччині сприяли вдосконаленню прийомів гри на віолончелі, розвитку діапазону та використанню високих регістрів віолончельного грифу (техніки гри на ставці) – тенденція, яку в Німеччині у XIX столітті розвивав їх молодший сучасник Б. Г. Ромберг.

Саме в Берліні молодий Бетховен міг не лише чути гру Дюпорастаршого, користуватися його порадами, а й познайомитися з творами Боккеріні у виконанні самого короля. Сонати п'ятого опусу, презентовані Його Величності, Бетховен виконував у Берліні з Ж. П. Дюпоромстаршим та основоположником німецької віолончельної школи Б. Г. Ромбергом (1767–1841)¹². Трагування Л. ван Бетховена та Б. Г. Ромберга партії віолончелі у жанрі камерно-інструментальної сонати було різним. Ромберг як віртуоз-виконавець і плідний композитор ранньоромантичного періоду, прагнув виявити сольні якості інструменту, необхідні для концертної естради. Його стилю була властива захопленість віртуозними якостями, зашкоджуючи драматизму і пристрасті, поєднання яких притаманно творчості Бетховена.

Іншим історичним чинником, що служив причиною невизначеної фактури камерно-інструментальних творів до Бетховена і навіть бетховенського часу (на відміну від опери, симфонії, інструментального концерту) була відсутність чіткого поділу жанрів. Так, фортепіанні

¹² У 1790–1793 роках Бетховен служив разом з Б. Ромбергом у Боннській придворній капелі і зберіг з ним дружбу до кінця життя.

дуети, тріо, квартети розглядалися як сольні фортепіанні сонати з додатковими партіями струнних інструментів *obligato*¹³, що мали допоміжний характер, а про їх виконавців не завжди згадували. Тож поняття «соната» застосовувалося до всіх творів такого типу, що загалом відповідало музично-естетичним поглядам XVIII століття.

Таким чином, на межі XVIII – XIX століть визначення «соната» позначало жанрову приналежність цілої групи камерно-інструментальних творів, а *obligato* – конкретний склад фортепіанного ансамблю, до якого відносились і дуети, і тріо.

3. Витоки романтизму в Сонатах для віолончелі та фортепіано *op. 5*

Бетховенські віолончельні сонати № 1 та № 2 *op. 5* з'явилися у 1796 році, коли Бетховен написав для віолончелі цикл «Дванадцять варіацій на тему з ораторії “Юда Маккавей” Генделя». Трохи раніше композитор створив три тріо *op. 1* (1792-1795) для фортепіано, скрипки та віолончелі, три фортепіанні сонати *op. 2* (1795), струнне тріо для скрипки, альту та віолончелі *op. 3* (1792), струнний квінтет *op. 4* (1795–1796). У всіх цих творах відображені стилеві особливості та ансамблева специфіка того часу.

Бетховенські сонати № 1 та 2, *op. 5*, як і моцартівські скрипкові мангеймські, за своїми специфічними якостями відносяться до того типу творів, де партія струнного була облігатною, тобто, хоча й обов'язковою, але все таки супроводжуючою. Можливо, цьому сприяло те, що композитор насамперед був зацікавлений у розвитку технічних засобів фортепіано, недосконалість механіки якого його не задовольняла¹⁴. Слід зазначити, що на час створення перших віолончельних сонат Л. ван Бетховена фортепіано знаходилося у стадії вдосконалення, а віолончель лише починала виходити на концертний рівень. Це впливало на те, що у мистецтві фортепіанної гри використовувався арсенал технічних засобів клавірної музики XVIII століття, а віолончельна технологія та прийоми гри загалом ще не були сформовані.

Віолончельні сонати Бетховена п'ятого опусу були створені за короткий термін (березень-червень 1796), але в них знайшло яскравого

¹³ Так, на думку Е. Т. А. Гофмана, тріо, квартети, квінтети та ін., де до фортепіано додавалися струнні інструменти, були фортепіанною творчістю, оскільки їх чотири- та п'ятиголосність виключала виділення окремих інструментів у блискучих пассажах.

¹⁴ Наприклад, механізм з подвійною репетицією, тобто можливість багаторазового повтору звуку на одній клавіші, не піднімаючи її щоразу до кінця, був винайдений С. Ераром лише в 1821 році.

вираження становлення як сонатної форми, так і ансамблевих закономірностей жанру. Як і в ранніших творах, принципове значення для Бетховена тут мав розділ розробки сонатного *Allegro*, а також виявлення природи технічних і художніх можливостей інструментів та поєднання їх тембрів в ансамблі. Будь-які зміни у структурі сонатного *Allegro* впливали на характер ансамблю та його фактуру. Слід зазначити, що при відмінностях музичної образності твори п'ятого опусу мають споріднену структуру. Обидві сонати двочастинні: перші частини – сонатне *Allegro* з розгорнутим вступним *Adagio*; другі – *Allegro* – жанрового характеру, що поєднує риси складної тричастинної форми та рондо.

Привертає увагу й часте використання Бетховеном у сонатному жанрі принципів концертного викладення та формотворчих структур. Так, у віолончельній сонаті № 1 *op.* 5, за аналогією з концертом, композитор дає експозицію тем спочатку у фортепіано, що виступає у значенні оркестру (головна партія першої частини), або одночасно в обох партіях (побічна), віддаючи перевагу розробці головної партії сонатного *Allegro* або головну в другій частині твору, виписує каденцію виконавця. Явну схожість із фіналом фортепіанного концерту, який «зазвичай відкривається солістом», має друга частина сонати № 1. Ріднить цю сонату з жанром концерту й різноманітна віртуозна фактура фортепіанної партії, а також її переважання над менш розвиненою віолончельною.

У сонаті № 1 *op.* 5 Л. ван Бетховен зіставляє два методи композиції, які значно вплинули на становлення ансамблевої фактури: принцип мотивної розробки музичного матеріалу (в основі сонатного *Allegro* першої частини); і традиційне фігурування, тобто варіювання мелодики (*Basso continuo* у другій частині). Аналіз показує, що у зв'язку з майже повною відсутністю поліфонічного голосоведіння в сонатному *Allegro* ансамбль зводиться до ущільнення фактури сольюючого фортепіано та спрощеного супроводу віолончелі. У даному творі композитор намагається вирівняти ансамблеве співвідношення інструментів, ускладнюючи віолончельну фактуру, хоча провідне значення фортепіано зберігається.

Друга соната *g-moll, op.* 5 для клавесину або фортепіано з віолончеллю *obligato* значно відрізняється від першої того ж опусу. Це свого роду творчий експеримент, сліди якого простежуються у Патетичній сонаті № 8, *op.* 13, Четвертому фортепіанному концерті, скрипкових сонатах і навіть у творах пізнього періоду композитора. У другій віолончельній сонаті, що передує бетховенським скрипковим творам *op.* 12, удосконалюється ансамблеве письмо та структура сонатного

Allegro, поєднаного з формою рондо. У фіналі використано тип рондо-сонати, що рідко зустрічається, з уявною репризою¹⁵.

Фактура фортепіанної партії другої сонати надзвичайно близька до фактури творів XVIII століття, створених для клавесину, і залежно від того, на якому з цих інструментів вона буде виконуватися, інтерпретації твору можуть бути різними і навіть протилежними. Ця відмінність пояснюється, певно, тим, що Бетховен насамперед орієнтувався на звучання клавесину з віолончеллю *obligato*¹⁶. Завдяки присвяті п'ятого опусу королю Фрідріху Вільгельму II, друга віолончельна соната була більше розрахована на аристократичні уподобання берлінського двору, хоча в ній з не меншою силою проявився характер самого Бетховена.

Виконання сонати на клавесині з віолончеллю знімає можливий у виконанні на фортепіано драматизм і трагічний відтінок експресивного *Adagio*. При цьому вступ відповідає ансамблевому письму та галантному стилю творів XVIII століття, що побутував при королівському дворі й віддзеркалював період становлення ансамблю нового типу з конкретно визначеними інструментами. Тим паче, що після експресивного вступу драматизм не виявляється ані в сонатному *Allegro* першої частини, ані в рондо-сонаті фіналу. Навпаки, музиці твору характерна близькість до блискучого концертного стилю.

З точки зору ансамблевого письма можна відзначити, що у другий бетховенській сонаті був узагальнений попередній досвід. Якщо першій сонаті властива постійна зміна, оновлення фактури, то тут здійснюється типізація її елементів. Фактура має найчастіше «трипланову» конструкцію (три компоненти): 1. – *Solo*; 2. – супроводжуючий музичний матеріал; 3. – бас. Ця найпростіша конструкція, що виникла межі XVI – XVII століть у зв'язку із становленням оперної гомофонії, виявляється вже на початку *g-moll*'ної сонати. В *Adagio* спостерігаються риси сонатного *Allegro*, якщо дві теми першого розділу виділити як головну та побічну партії, середню частину – як розробку головної теми, а повторення другої теми із невеликою каденцією, що примикає до неї, і коду вважати репризою. У даному випадку очевидно, що композитор застосовує сонатність не в якості структури, форми, а як принцип композиції.

¹⁵ Зав'ялова О. К. Віолончельні сонати Л. ван Бетховена (ансамблеві закономірності жанру) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. С. 7.

¹⁶ К 1796 году фортепиано было еще дорогой редкостью, а к тому же еще и не усовершенствованным. Из-за этого так называемые «Академии», если они не имели частного характера и не проходили во дворцах аристократов, с огромными трудностями устраивались самими музыкантами.

Контраст між *Adagio* та наступним сонатним *Allegro* істотно посилюється завдяки зміні чотиридольного розміру на тридольний, властивий менуету. Швидкий темп трансформує характер танцю, надаючи схвильованості та романтизуючи емоційний порив, при цьому виявляються риси скерцозності. Облігатний тип ансамблю в *Allegro* долається завдяки підпорядкуванню фортепіано віолончелі.

Порівняно з попереднім *Adagio*, в *Allegro* втрачається об'єм звучання. Все ж таки завдяки тріольним фігураціям фортепіанної партії та появи контрапункту у віолончелі тут досягається динаміка руху. У заключному епізоді коди затверджується облігатний тип ансамблю: на витриманих звуках віолончелі зберігається активний рух у фортепіанній партії, у якій розвивається тріольна фігура та елементи головної теми. Другу частину віолончельної сонати *g-moll op. 5* Бетховен визначив як рондо.

Загалом віолончельна партія у другій сонаті п'ятого опусу представлена більш вагомो, ніж у першій. Більш широко застосовуються специфічні прийоми гри задля досягнення більшої різноманітності мелодійного розвитку і фактури струнної партії, що дозволяло поступово долати облігатний тип ансамблю та трактувати партію віолончелі як сольну. Теми в сонаті частіше розробляються в обох інструментальних партіях у вигляді імітації або контрапунктичного руху голосів, перегукування мелодійного або супроводжуючого матеріалу (тріольні або розкладені акордові фігурації). При тому фактура стає основним виразником тембральних та технічних можливостей інструментів¹⁷. Встановлений у другій сонаті ансамблевий тип викладення та віолончельного інтонування згодом був розвинений як у творчості самого Бетховена, так і у композиторів-романтиків.

4. Становлення жанру та реформа музичної фактури у віолончельній сонаті № 3, *op. 69*

Ранні бетховенські віолончельні сонати *op. 5* та його ж скрипкові сонати зберігають свої родові риси облігатного ансамблю. З ними різко контрастує третя віолончельна соната *A-dur, op. 69* (1807-1808), створена у найбільш плідний період творчості композитора¹⁸. Одно-

¹⁷ Саме в XIX столітті відбувається оновлення та розширення технічних засобів гри на скрипці (Н. Паганіні), віолончелі (Б. Ромберг, А. Ф. Серве, П. Казальс), фортепіано (Л. Ван Бетховен, Ф. Шопен, Ф. Ліст), оркестру (Г. Берліоз, Р. Вагнер, Р. Вагнер).

¹⁸ Їй передували дев'ять скрипкових сонат; «російські» квартети, *op. 59*; потрійний концерт для фортепіано, скрипки та віолончелі з оркестром, *op. 56*; «Апасіоната» № 23, *op. 57*; Четвертий фортепіанний концерт, *op. 58*; скрипковий концерт, *op. 61*; чотири симфонії, увертюра «Коріолан».

часно з нею створювалися П'ята (ор. 67) та Шоста (ор. 68) симфонії. Безсумнівно, таке «оточення» творами великої форми позначилося на характері ансамблю та стилі цього твору.

Образний зміст сонати часто співвідноситься з написом: «*Inter Lacrimas et Luctum*» – «серед сліз та скорботи»¹⁹. Але, незважаючи на епіграф, за своєю суттю вона не трагічна, а навпаки життєстверджуюча (як і Дев'ята симфонія композитора). У цьому вся вбачається продовження музично-естетичних традицій віденської симфонічної школи епохи класицизму. «Трагедія» як кульмінація, що поміщена у фінал твору, з'явиться пізніше – у романтиків, які змістили художні акценти емоційно-образної сфери та, відповідно, драматургії сонатного циклу.

У третій сонаті для фортепіано та віолончелі процес трансформації принципів ансамблевого письма активізується. Л. ван Бетховен розвиває знайдені у творах ор. 5 засоби розподілу ансамблевої фактури, хоча пріоритет клавішного інструменту зберігається (це підкреслює назва твору: «*Grande sonate pour Pianoforte et violoncelle*» – Велика соната для фортепіано та віолончелі). Однак партія струнного інструменту в ор. 69 представляє вже рівноцінний дует із фортепіано. Разом з тим, у цій сонаті старе визначення даного типу ансамблю отримує новий, сучасний зміст: партію струнного інструменту *obligato* композитор розцінював як самостійну, а не дублюючу фортепіано.

У віолончельній сонаті ор. 69 ансамблеві принципи розвитку музичного матеріалу вирівнюють трактування інструментів, долаючи облігатний, суто супроводжуючий характер віолончельного інтонування. У фактурі облігатність проявляється епізодично, як тенденція повторення окремих елементів (тріолі, контрапунктичний рух голосів, трипланова конструкція) та частішої зміни фігурацій супроводжуючого матеріалу. Разом з цим, соната ор. 69 відображає взаємозв'язки насамперед із великомасштабними симфонією та фугою. Типізація фактурних елементів фортепіанної партії (тріолі, гамоподібний рух, опора на розвинену лінію басу) виключає застосування концертно-віртуозних, імпровізаційних прийомів гри, що було характерним для ор. 5.

Трактування віолончелі як рівноправного сольного інструменту в дуеті з фортепіано вимагало максимального використання його верхнього регістру, розширення діапазону вгору. Це вплинуло на більш розвинене інтонування та застосування тих фактурних елементів, які притаманні фортепіанній партії (тріолі, гамоподібний рух через весь

¹⁹ Kinski G. Das Werk Beethovens. Tematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Sämtlichen Vollendeten Kompositionen. Nach dem Todedes vergassers abgeschlossen und herausgegeben von H.Halm.- Munchen, 1955. P. 165.

діапазон, басова опора – роль *Basso continuo*). Поліфонічно об'ємне звучання в камерній сонаті-дуеті досягається завдяки розвиненій триплановій фактурі з її триголосним рухом, які намітилися ще у другій віолончельній сонаті п'ятого опусу. Цьому сприяють прийоми передачі мотивів і цілих фраз від інструмента до інструменту, а також імітація з урахуванням *Basso continuo*, що спостерігається у викладенні тематизму.

У першій частині сонати втілено всі якості фуги як форми другого плану, при тому облігатний тип ансамблю стає епізодичним, поступаючись новому поліфонізованому типу взаємодії інструментальних партій у дуеті. Завдяки триплановій конструкції, досягається рівноцінність участі інструментів у дуетному ансамблі. Музичний матеріал твору узагальнюється, відображаючи лише деякі сторони специфіки інструментів, їх індивідуальних властивостей, технічних можливостей та тембральних якостей.

У цьому випадку вплив концертно-віртуозного жанру, в межах якого виявляються індивідуальні властивості інструментів, стає неможливим: відбирається і типізується лише той музичний матеріал і технологія гри настільки різних за звучанням і звуковидобуванням фортепіано і струнного, які можуть бути озвучені якісно однаково. Від виконавців це потребує повної ідентифікації звучання штрихів, динаміки, метроритму, пошуків однотипних засобів виразності тощо.

Третя віолончельна соната – єдина із п'яти, написана Л. ван Бетховеном у трьох частинах. Друга частина твору – скерцо (в однойменному ля мінорі), – виконується в дуже швидкому темпі. Образна сфера скерцо переосмислюється, що впливає на переважання в загальному характері драматичного витоку. Невелике (лише один період) *Adagio cantabile (E-dur)*, що передує третій частині, є найважливішою сполучною ланкою між Скерцо та *Allegro* фіналу. Воно віддзеркалює традиції малих повільних частин у творах великої форми, це певна трансформація прелюдії, яка у Й. С. Баха передувала та контрастувала фузі в «Добре темперованому клавирі». Таким чином, *Andante cantabile* не є самостійною частиною сонати і поєднується з сонатним *Allegro* фіналу. Будучи дуже нетривалим за обсягом, *Adagio cantabile* при тому виконує роль ліричного центру і має велике значення в загальній драматургії сонатного циклу.

Таким чином, третя віолончельна соната є результатом трансформації камерно-інструментального жанру, хоча тип фортепіанної сонати зі струнним *obligato* кінця XVIII – початку XIX століть, багато в чому залежний від концертно-віртуозного жанру, безсумнівно, відображає і конкретний етап розвитку ансамблевих основ, музичної цілісності, а також інструментального інтонування як у сфері клавірної музики, так і струнних, зокрема віолончелі.

Використання поліфонічних прийомів музичного розгортання сприяло подоланню облігатного типу ансамблю та верховенства фортепіанної партії, виявило необхідність рівноцінного трактування інструментальних партій та більш розвиненого поліфонічного складу фактури. У цій сонаті здійснюється процес індивідуалізації фактури кожного інструменту, запровадження нових звукових ефектів та виконавських засобів виразності.

У процесі пошуку Бетховеном нової ансамблевої цілісності змінювалися голосоведіння та музична тканина – фактура як найбільш чутлива сторона техніки композиторського письма. Поліфонія, покладена в основу ансамблевих принципів виконавства, вплинула на формування ансамблю нового типу епохи класицизму, а потім – романтизму. Своїм зверненням до поліфонії бахівського часу Л. ван Бетховен відкривав нові шляхи музиці епохи романтизму, насамперед у камерно-інструментальних жанрах. В цьому він наслідував прикладу В. А. Моцарта, будучи впевненим, що творчість стане багатшою завдяки вивченню та використанню «старовинного мистецтва».

Спроба Бетховена зблизити та поєднати принципи поліфонії з сонатним *Allegro* відбиває його пошуки нової музичної цілісності. Подібний підхід не характерний ані його «Крейцеровій» № 9, *op.* 47, ані десятій *op.* 96 скрипковим сонатам, оскільки в скрипковій літературі міцно тримались облігатні традиції. У галузі камерно-ансамблевої віолончельної музики аналогів творів такого плану не існувало, і композитор мав можливість творити вільно, не зважаючи на традицію. Передуючи великим симфонічним творам, у цьому плані Третя віолончельна соната стала певним етапом формування бетховенського стилю.

5. Формування бетховенського стилю в сонатах для віолончелі та фортепіано № 4 і 5, *op.* 102

Розпочате у третій віолончельній сонаті Л. ван Бетховена реформування музичної фактури дозволило об'єднати в одне ціле контрастуючі між собою поліфонічні та гомофонно-гармонічні принципи музичного розгортання, що в музикознавстві вважаються протилежними. Великий інтерес щодо цього представляють бетховенські віолончельні сонати № 4 і 5, *op.* 102, у яких становлення ансамблевих основ здійснюється із застосуванням фуги. Створені раніше фортепіанної сонати № 28, *op.* 101 (1816), але видані на місяць пізніше за неї, дві останні віолончельні сонати (1815)²⁰ відкривають

²⁰ Віолончальні сонати *op.* 102 – це останні твори, створені Л. ван Бетховеном для ансамблю з фортепіано. Після тривалої роботи над тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі у 1816 році композитор відмовився від його завершення.

пізній період творчості Л. ван Бетховена. Традиційно ці твори призначені «для фортепіано та віолончелі», що визначає їх художню спадкоємність із *op.* 5 та *op.* 69. Проте у взаємозв'язку з еволюцією музичного стилю в сонатах *op.* 102 втілюються нові тенденції, що стають основними в подальшому розвитку жанру.

Хоча в останніх віолончельних сонатах Л. ван Бетховен повертається до двочастинного циклу (як у творах п'ятого опусу), їм властива новизна трактування сонатного циклу²¹. У автографі сонати № 4 («Вільна») подано назву «*Freje Sonate fur klavir (und violoncell)*»²², а у фіналі п'ятої застосовується фугато, як складова і рівноцінна частина сонатного циклу, – один з найхарактерніших прийомів пізнього бетховенського стилю²³. Поряд з тим, у сонатах *op.* 102 присутні абсолютно нові форми вираження ліричних станів і образів. Так, у повільній частині п'ятої віолончельної сонати це проявляється і в застосуванні діалогічного принципу розвитку теми, і в акордиці, і в малюнку мелодії, і в позначенні темпу і характеру.

Сонати для фортепіано та віолончелі *op.* 102 були написані для графині Марії Ердеді та віденського віолончеліста Йозефа Лінке (1783–1837), який до 1816 року був учасником уславленого квартету князя К. Ліхновського – виконавця багатьох прем'єр бетховенських творів²⁴. З графинею композитора пов'язували давні дружні та творчі стосунки. До моменту створення віолончельних сонат (1815) їх ще більше зблизила втрата рідних (смерть брата Л. ван Бетховена і сина графині М. Ердеді).

Бетховенські зізнання – «я беру велику участь у Ваших *стражданнях* та *радоцях*», а також «я плачу разом з Вами», висловлені композитором у листах до графині, могли бути епіграфом до всієї його творчості. Такі філософські погляди визначали як ідейну спрямованість, так і музичну драматургію творів: найбільш драматичними у його композиціях, зазвичай, є перші частини, у середніх

²¹ Л. ван Бетховен сам визначив періоди становлення та розвитку свого творчого стилю: 1802 рік – написання варіацій *op.* 34 та *op.* 35 в «цілком новій манері» і 1815, коли познавив сонату *op.* 102 № 1, як «Вільна», а *op.* 101 як «Нову сонату».

²² Kinski G. Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Sämtlichen Vollendeten Kompositionen. Nach dem Todedes vergassers abgeschlossen und herausgegeben von H. Halm.- Munchen, 1955. P. 282.

²³ Зав'ялова О. К. Віолончельні сонати Л. ван Бетховена (ансамблеві закономірності жанру) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. С. 13.

²⁴ Й. Лінке у квартеті був наступником Антоніна Крафта-старшого. Обоє віолончелістів Л. Ван Бетховен дуже цінував за виконавську майстерність, музичність, красу та співучість тону, виразність фразування та технічну досконалість.

частинах настає відносне заспокоєння, споглядання, а фінали – життєстверджуючі²⁵.

Щодо сонат *op.* 102, то самостійна середня частина в них відсутня. У першій *C-dur*’ній сонаті кожна з двох частин має невелику інтродукцію в повільному темпі. Структура «інтродукція – сонатне *Allegro*» з темповим контрастом «повільно-швидко», притаманна чотиричастинним бароковим сонатам та аналогічна бахівському циклу «прелюдії і фуги». В ансамблевому відношенні вступ до першої частини – *Andante* – будується на зіставленні «віолончель-фортепіано» і має подібність із початком першої частини сонати *op.* 69. Коротку тематичну тезу віолончелі підхоплює партія фортепіано. Другий мелодійний зворот на початку *Andante* імітується в різних регістрах в обох інструментах, створюючи об’єм і прозорість фактури.

У цьому проявляється характерне для творчості Бетховена мотивне перегукування, яке вимагає зв’язного розгортання, особливо в імітаціях, з переважанням принципу «чіпляння» музичного матеріалу. З’єднання в єдине та органічне ціле окремих елементів тематизму за його зовнішньої розчленованості прагне до внутрішнього безперервного розвитку. Цей прийом справляє особливе художнє враження в ансамблі, створюючи безперервний плін музики, не допускаючи переважання будь-якого інструменту в ансамблі.

Цей епізод – зразок ансамблевого письма та яскравий приклад ансамблевого типу музичного мислення. Зіставлення двох контрастуючих між собою тем, що звучать на тлі тривалої трелі, властиве як симфонічному методу розвитку, так і різнометній поліфонічній фактурі. Такий синтез формує оркестрового плану фактуру та характеризує ансамблевий, по суті, синтетичний тип мислення Л. ван Бетховена.

Зазначений композиційний прийом вже застосовувався композитором у вступі до другої сонати п’ятого опусу. Однак інтродукція до першої сонати *op.* 102 відрізняється більшим об’ємом та щільністю звучанням фактури, збільшенням звукової маси за вертикаллю та протяжністю в часі. Насичення та ускладнення фактури в даному випадку є результатом розвитку ансамблевого мислення. У подальшому XIX столітті тенденція ускладнення ансамблевого письма (як за вертикаллю, так і за горизонталлю) веде до розшарування фактури на пласти, що стають відносно незалежними між собою й навіть контрастуючими один з одним.

²⁵ Зазначена схема у тому числі становила основу структури бетховенських симфоній.

Елегійному та споглядальному роздуму інтродукції протиставляється активний характер та енергійна образна сфера сонатного *Allegro*, основна тональність якого (*a-moll*) знаходиться у терцієвому співвідношенні з тональністю інтродукції (*C-dur*). Фортепіанна фактура тут зіставляється з віолончельною, утворюючи горизонтальні, відносно незалежні пласти розвитку музичного матеріалу. Передача їх із віолончельної партії у фортепіанну сприяє тривалості розгортання фактури у часі.

Це аналогічно поліфонічному типу, і супроводжуючий матеріал отримує самостійну драматургічну роль. Трипланова конструкція фактури перетворюється на більш вільного характеру тришарову музичну тканину з поліфонічним звучанням пластів, що розподіляються між інструментами на різних звуковисотних рівнях. Кожний пласт відрізняється своїми власними особливостями інтонування, що багато в чому залежить від технології та специфіки гри на клавішному чи струнному інструменті.

Поєднання інтонованих пластів утворює поліфонічне звучання музичного матеріалу. Мислення музичними пластами укрупнює і надає розмаху голосоведінню, створює цілісне бачення твору без переважання одного компонента над іншим або свідомого затушовування будь-якого з них. Таким чином, Л. ван Бетховен формує ансамблеве мислення, яке полягає у виділенні музичних пластів у фактурі твору.

Показовою в цьому сенсі є заключна партія експозиції, де контраст віолончельної та фортепіанної фактури в ансамблі очевидний. Тематичний контраст експозиції сонатного *Allegro* замінюється контрастом емоційно-психологічних станів та настроїв. Тим більшого значення набуває контраст великих розділів – інтродукції та сонатного *Allegro*. Порівняно з експозицією, розділ розробки (в основі – сфера головної партії) надзвичайно лаконічний: лише двадцять два такти. Розшарування фактури у розробці на три пласти створює, як і в експозиції, поліфонічне звучання ансамблю.

Другій частині сонати передуює *Adagio*, побудоване на мотивному розвитку музичного матеріалу. Тут можна назвати кілька відносно самостійних мелодійних зворотів, поєднання яких утворює фактуру поліфонічного складу. Зокрема, шляхом виділення у вертикалі гармонії самостійного голосу, який розвивається, формується мелодика віолончельної партії. Мелодичний малюнок віолончелі утворює паралельний фортепіанній партії інтонаційний пласт, а разом із мелодикою фортепіано – фактуру поліфонічного плану, закономірності виникнення якої відрізняються від закономірностей утворення традиційної поліфонії.

Варіювання мелодійного матеріалу віолончелі контрастує до фортепіанної партії в ансамблі. Віолончельні фігурації та невелика каденція на початку третього такту виконують роль переходу в процесі розподілу музичного матеріалу між інструментами та перекидання мотиву з регістру до регістру фортепіано. Цей прийом характеризує спосіб твору і ансамблевий тип мислення Бетховена. Він відповідає імітаційній техніці письма, за допомогою якої долається гомофонно-гармонічний склад і музична тканина набуває структури поліфонічного типу. У свою чергу ансамбль постає як поєднання пластів музики, що самостійно розвиваються.

У наступній після *Adagio* ремінісценції теми *Andante* з першої частини проявляється бетховенський принцип ансамблевого письма: мотивне перегукування на різних звуковисотних рівнях (прийом «перекидання» музичного матеріалу) створює вільну, імпровізаційного характеру, імітацію. Музичний матеріал стискається, утворюючи в рамках гомофонно-гармонічного складу стрету за новим типом фактури поліфонічних пластів. Така музична тканина визначає ансамблевий тип мислення, за якого враховується об'єм та щільність звучання кожного з пластів, їх розвиток за вертикаллю та горизонталлю, а також у часі, аналогічно принципам поліфонічної музики. При цьому об'єм, динамічність, час і простір звучання музичного матеріалу, розмежування голосоведіння пластів за вертикаллю та горизонталлю або їх поєднання в одній площині (як правило, у середньому регістрі: малій – першій октаві) у фортепіано та віолончелі формує новий тип ансамблевої гри.

Фактура головної партії сонатного *Allegro* фіналу просякнута елементами поліфонії. У пізній творчості Л. ван Бетховена поліфонія постає як необхідна форма в одних випадках «ліризації», а в інших «поліфонізації» сонатної форми. Так, у четвертій віолончельній сонаті поліфонічна тканина «працює» на рівноцінне звучання інструментальних партій в ансамблі інтонаційних шарів фактури, ступінь виявлення яких виконавцями визначає рівень розвитку ансамблевого типу мислення та залежить від нього.

Завдяки поєднанню поліфонічного і гомофонно-гармонічного типів мислення досягається новий характер об'ємно-просторово-часового звучання музики, заснованого на ансамблевому баченні та поєднанні не стільки, власне, голосоведіння, скільки інтонованих (з урахуванням вертикалі та горизонталі) пластів, розмежування, зміна та розвиток яких відбувається вільно, без суворого підпорядкування закономірностям поліфонії у її традиційному розумінні. Ще одне важливе нововведення в експозиції першої частини – злиття сполучної та побічної партій, що особливо вирізняється у зв'язку з новими

принципами розвитку тематизму, що поступово складаються, в музиці пізнього Бетховена.

Це нововведення характерно і для експозиції другої частини сонати. Однак, якщо в першій частині сполучна тема зовсім відсутня, то в даному випадку вона заснована на інтонації побічної теми і тонально нестійка. Встановлюється такий взаємозв'язок тематизму, у якому побічна тема начебто не існує самотійно, будучи продовженням сполучної. В ансамблевому співвідношенні побічної партії формуються два самотійних та виражених пласти за типом контрастної поліфонії. Їх взаємодія за вертикаллю, взаємне переміщення з регістру в регістр та одночасне проведення теми і варіацій на різних звуковисотних рівнях створює фактуру ансамблю, де інструменти, змагаючись та концертуючи, ведуть діалог.

Таким чином, Л. ван Бетховен у музиці гомофонно-гармонічного складу виявляє інтонаційні пласти, притаманні поліфонічному голосоведінню. Сольні епізоди віолончелі із гомофонно-гармонічним супроводом фортепіано в останній віолончельній сонаті майже відсутні. Це позначається на відтворенні рівноцінного звучання пластів фактури, що потребує участі дуету солістів, а не *Solo* та акомпанементу, властивого для концертно-віртуозного жанру.

Таким чином, на становлення жанру віолончельної сонати в пізній період творчості композитора величезний вплив мали не стільки суміжний фортепіанному ансамблю жанр концерту чи симфонії, скільки еволюція сонатно-симфонічного циклу, що здійснювалася на основі взаємодії, взаємопроникнення принципів розробки у сонатному *Allegro* та поліфонічного розгортання музичного матеріалу. Разом з цим, у першій сонаті *op.* 102 розвиваються ансамблеві знахідки щодо розподілу музичного матеріалу між інструментами в дуєті, встановлені вже у творах *op.* 5.

Стилістичні зміни жанру віолончельної сонати, що спостерігалися вже у третій сонаті *op.* 69 пов'язані з використанням інтонування поліфонічної музики бахівської епохи. Це обумовило суттєву особливість бетховенського письма: композитор не дотримався принципів класичної та поліфонічної музики, він переробляв їх. Нововведення Бетховена – використання поліфонічних засобів музичного розгортання в сонатно-симфонічному циклі та ансамблевий тип мислення музичними пластами – повною мірою не були зрозумілі його сучасникам і романтикам.

Уявлення про бетховенські принципи в камерно-інструментальному жанрі пізнього періоду надає перша соната *op.* 102. Ансамбль тут постає як поєднання різнорідних голосів, часто подвоєних у терцію або сексту, ускладнених акордами, що утворюють музичні пласти

з індивідуальним характером інтонування, які розташовані на певних звуковисотних рівнях та вільно переміщуються, утворюючи фактуру більшого об'єму та щільності звучання.

У другій сонаті *op. 102* здійснюється розвиток цих принципів: тут Л. ван Бетховен застосував фугу як складову та рівноцінну частину сонатно-симфонічного циклу. Із введенням фуги, твір камерного, світського та розважального характеру стає жанром, у якому втілені філософські роздуми та узагальнення. А зверненням до поліфонічної музики Л. ван Бетховен продовжив тенденцію, що виникла в пізній творчості В. А. Моцарта і Й. Гайдна і вела до реформування технології композиторського листа.

У сонатах *op. 102* трипланову конструкцію фактури Бетховен перетворив на багаторівневу музичну тканину з вільним переходом голосів, пластів або окремих ліній, надавши гомофонно-гармоній музиці поліфонічного об'єму. Ансамблевий тип мислення у Бетховена виступає як синтезуючий, поєднуючи часом різнорідні елементи композиції в єдине ціле, що спостерігається в сонаті *op. 102, № 2*.

Так, в експозиції першої частини цієї сонати віолончель виступає як солюючий інструмент, у чому виявляється близькість до концертного жанру. Фортепіанна партія набагато більше підпорядкована віолончелі. Сольні епізоди фортепіано сприймаються як оркестрові відіграші у концертному жанрі, знову нагадуючи про сонати *op. 5*. Облігатний тип викладення, який виникає у віолончелі на тлі концертуючого фортепіано, як правило, переривається паузами. Найяскравіше це проявляється у середньому розділі першої частини, де розробляються елементи головної (перший мотив-вигук) та сполучної партій.

У розробці партія віолончелі виконує функцію басової опори, на тлі якої варіюється музичний матеріал фортепіано концертно-віртуозного плану. Фактура поліфонічних пластів виникає при одночасному звучанні першого елемента головної теми у віолончелі та мотивного переходу з верхнього регістру у нижній фігурованого елемента сполучної теми з великою кількістю *sf* і мордентів у партії фортепіано за збереження басової функції віолончелі *obligato*.

Друга частина сонати № 2 складається із двох самостійних розділів – *Adagio con molto sentimento d'affetto* та *Allegro fugato*. Значна тривалість (вісімдесят п'ять тактів) і складна тричастинна форма дозволяє розглядати *Adagio* як цілком самостійну другу частину циклу, а *Allegro fugato*, яке замінило традиційне сонатне *Allegro*, – як третю. *Adagio* та *Allegro fugato*, об'єднані *attacca*, аналогічні бахівському двочастинному циклу прелюдії та фуги. В цілому соната, за своєю суттю, є з'єднанням сонатного *Allegro* першої частини з прелюдією і фугою другої в єдиний цикл, що відрізняється від традиційного

сонатно-симфонічного і наближається до класичного зразка старовинної сюїти, всі частини якої створені в основній тональності *D-dur*.

Ліричні, стримано суворі риси повільної сарабанди якнайкраще відповідають характеру драматичного *Adagio*. В наступному *Allegro fugato* композитор застосовує фугований виклад і тридольність жиги (особливість жиг із сюїт Й. С. Баха). Здійснюється спроба поєднати в одному творі два основні види циклічних форм: сюїту та сонатно-симфонічний. Трансформація жанрів більш ранніх епох, характерна для творчості Л. ван Бетховена, виявляється вже у зв'язку віолончельних сонат *op. 5* з концертним жанром, менуетом і скерцо, сонатним *Allegro* та фугою як формою другого плану в сонаті *op. 69*.

Трансформації піддаються поліфонічні та циклічні форми бахівського часу, у зв'язку з чим поступово змінюється їх зміст. Так, драматургія другої частини останньої сонати *op. 102* будується не стільки на протиставленні образів емоційно-психологічної сфери та тематизму, скільки на протиставленні *Adagio* та *Allegro fugato* – основного типологічного контрасту двочастинних циклів «прелюдії та фуги». Завдяки об'єднанню сонатного *Allegro* першої частини із *Adagio* та *Allegro fugato* другої, виникає синтетичний тип сонати-сюїти, в якій контрасти між частинами більш значні, ніж контрасти всередині кожної з них.

Виявляється і набирає чинності закономірність: зі зміною класичних форм та їх змісту виникає криза та відбувається зміна музичних стилів. У процесі трансформації форм змінюється насамперед фактура *Adagio*. Якщо у повільних розділах сонат *op. 5* та *op. 69* гомофонно-гармонічна фактура відповідає триплановій конструкції, встановленої у XVIII столітті, то в сонатах *op. 102* фактура ґрунтується на ансамблі, звучання якого ущільнюється акордами голосів, що зіставляються і контрастують між собою одночасно, утворюючи в ансамблі інструментальних партій музичні пласти.

В *Adagio (d-moll)* другої сонати *op. 102* виділяються три розділи, що утворюють складну тричастинну форму. Розподіл музичного матеріалу здійснюється на трьох рівнях, завдяки виявленню всередині вертикалі акордів горизонтального руху голосів. Їх напрямок протиставляється між собою, створюючи всередині вертикалі поліфонічний контрапункт ущільнених музичних пластів. Здавалося б, можна спростити акордовий супровід, не виявляючи голосоведення щільної музичної тканини і не формуючи з нього пласти, що рухаються горизонтально. Проте, Бетховен гнучким рухом голосів затушовує вертикаль і висуває на перший план горизонталь розвитку пластів, досягаючи поліфонічної виразності фактури та ансамблевої гри. Важливо не підпорядкування

голосів, до чого зобов'язує гомофонно-гармонічний стиль, а рівноцінне звучання кожного з інструментів ансамблю.

Емоційно-образна сфера чотириголосного *fugato* протилежна *Adagio*. Тридольний ритм та інтонації танцювального характеру ріднять *fugato* не лише з жигою, а й із трансформованим у скерцо менуетом. Жартівливий характер, легкість (*leggiramente*) і *sempre piano* визначають образність теми. Життєве кредо Бетховена – через страждання до світла та радості – збережено і у *fugato*, яким замінюється традиційно жанрове сонатне *Allegro* фіналу. Власне, це спроба вирішити проблему фіналу та трактування сонатно-симфонічного циклу загалом, що буде реалізовано композитором у Дев'ятій симфонії з хором.

Л. ван Бетховен шукає нетрадиційні шляхи поєднання частин у сонатно-симфонічному циклі з позиції ансамблевого підходу. Засоби втілення авторського задуму диктуються: 1) логікою синтезу начебто несумісних та протилежних стилів; 2) зломом, а не відтворенням традиційних форм, прийомів, методів творчості та, нарешті, мислення; 3) пошуком нових принципів створення музики та індивідуального авторського стилю.

Розподіл чотирьох голосів *fugato* в ансамблі «фортепіано-віолончель» досить незвичайний, що на практиці того часу було винятком. Поліфонічна форма передбачає рівноцінну участь двох інструментів у процесі музичного розгортання. Віолончельна партія, яка охоплює діапазон малої-першої октави, опиняється всередині фортепіанної фактури, де розвиваються два голоси зверху та один знизу. Поліфонічне голосоведіння тут виходить на рівень поліфонії пластів, котрі займають різну звуковисотність. Об'єм та щільність фактури досягається шляхом заповнення звукового простору та часу музичним матеріалом у верхньому, середньому та нижньому регістрі загального діапазону кожного з інструментів.

Таким чином, розподіл музичного матеріалу: формує багатопланову фактуру; вимагає її постійного оновлення з позиції музичної драматургії; визначає принципи синтезу поліфонічних та гомофонно-гармонічних засобів розгортання; стає основою музичного мислення синтетичного, ансамблевого типу. Завдяки поліфонізації сонатно-симфонічного циклу у сонаті *op. 102 № 2* Л. ван Бетховеном було вирішено проблему ансамблевої цілісності музики гомофонно-гармонічного складу, де основним композиційним прийомом стає співвідношення інтонаційних пластів фактури. Трансформуючись із традиційного розуміння поліфонії, самостійного значення у якості композиторського мислення набуває «ансамбль».

Синтезуючи принципи поліфонічного розгортання та класичної сонатності, Бетховен перетворює і поліфонію, і сонатність. При цьому зміна композиторського стилю здійснюється у процесі становлення як симфонічного жанру чи фортепіанної сонати, так не меншою мірою і віолончельної, особливо у порівнянні зі скрипковими. У творах *op. 102* чітко проступають риси реформування композиторської техніки. В останній віолончельній сонаті на першому плані – логіка мислення, яка впорядковує та підпорядковує творчу фантазію та емоційно-психологічну, образну сферу. Виникаючи у бетховенських сонатах *op. 102*, даний процес втілюється потім у масштабних полотнах пізнього періоду творчості.

ВИСНОВКИ

Перехід від ансамблю із нестійким складом інструментів до ансамблю зі стабільним, конкретним складом охоплює період другої половини XVIII – першої половини XIX століття. Основним жанром перехідного типу була соната для клавіру зі струнними *obligati*. У XIX столітті тип облігатної сонати став основою поділу та формування цілої системи жанрів, спорідненість яких визначалася співвідношенням «фортепіано-струнні»: дует, тріо, квартет, квінтет, секстет.

У вирішенні Л. ван Бетховеном проблеми розвитку жанру віолончельної сонати, реформи фактури та формування ансамблевого типу мислення ансамбль виступає як універсальний, синтезуючий музично-художній чинник. При тому одним із визначальних чинників музичного мислення постає взаємозв'язок «жанр-виконавство» (сольне, ансамблеве, оркестрове). Тут виявляється така закономірність: стійкий склад інструментарію обумовлює процес жанроутворення та еволюції стилю.

Реформування Бетховеном фактури ансамблю та еволюція стилю зумовили зміни у сфері жанроутворення. Пошуки нової ансамблевої цілісності своєю чергою позначилися на формуванні композиторського мислення ансамблевого типу з подальшим створенням самостійного музично-естетичного спрямування музики з властивою йому музичної драматургією. Бетховенський цикл віолончельних сонат дає всі підстави стверджувати про здійснену у творчості композитора реформу музичної фактури, коріння якої лежить саме у камерно-інструментальній творчості.

Ансамблева музика для композитора стала полем для здійснення синтезу поліфонічних та гомофонно-гармонічних прийомів музичного розгортання, у зв'язку з чим формувався новий ансамблевий тип музичного мислення. Якщо поліфонічний і гомофонно-гармонічний типи мислення засновані на законах голосоведіння та внутрішньото-

нальних зв'язків, то ансамблевий оперує звучанням музичних пластів, аж до ослаблення та руйнування тональних зв'язків та кризи гармонії, внаслідок чого посилюється роль вертикалі та об'єму фактури, що максимально ущільнюється.

Зміна фактури сприяла виникненню у інструментальному виконавстві нової концепції: відтворення музичного тексту має відповідати жанру, стилю та задуму композитора. Ця проблема інтерпретації була пов'язана з розвитком виконавського музичного мислення та розмежуванням типів музичного мислення композитора та виконавця²⁶. Їх специфіка полягає у напрямі творчої діяльності: у композиторів – це процес створення музики (закономірності та технологія композиторського письма); у виконавців – відтворення написаної музики (закономірності та технологія відтворення, озвучування музичного тексту, жанру, стилю). Поняття «ансамбль» і у композиторській, і у виконавській творчості починає взаємодіяти з поняттям «фактура», визначаючи загальну основу цих видів музичної діяльності.

Синтез поліфонічних та гомофонно-гармонічних засобів музичного розгортання з метою створення нової музичної цілісності у творчості Л. ван Бетховена постає як закономірний та неминучий процес. Імовірно, це було результатом індивідуального та нетрадиційного музичного сприйняття, яке компенсувало втрачені слухові відчуття (особливо в останній період творчості). Цей тип мислення стверджувався у Бетховена ізолювано від реальних процесів, що відбувалися у музичному мистецтві того часу (романтизм), і в основі якого лежав досвід лише музики класицизму.

Окрім професійно-технічної сфери творчості та у зв'язку з вивченням під час написання сонат *op.* 102 творів Дж. П. Палестрини та Й. С. Баха, Бетховен змушений був оперувати поняттями «об'єм», «щільність звучання», «горизонталь», «вертикаль» голосоведіння, мелодійний розвиток, тобто просторово-часовими категоріями, які через зорове сприйняття зумовлювали властивості та якості музичного твору й у творчому процесі виступали на першому плані. Таким чином, ансамблевий тип мислення Л. ван Бетховена виявився співзвучним розвитку музичного мистецтва наступних епох.

АНОТАЦІЯ

У творчості Л. ван Бетховена досліджується проблема розвитку камерно-інструментальних сонат на межі XVIII–XIX століття. Вперше викладено концепцію еволюції камерно-інструментальних жанрів

²⁶До середини XIX століття це призвело до остаточного поділу у музичній практиці композиторської та виконавської професій.

на матеріалі віолончельних сонат Бетховена та висвітлено такі процеси: виділення облігатного типу фортепіанних сонат як самостійного жанру та його подальша трансформація; реформація музичної фактури та створення нової цілісності музики в ансамблі; формування ансамблевого типу як музичного мислення та його вплив на музичну культуру наступної епохи; стилістичні зміни у творчості Бетховена; трансформації сонатно-симфонічного циклу та синтез поліфонічних та гомофонно-гармонічних засобів музичного розвитку, що спричинило стильові зрушення та виникнення нестабільного композиційного типу в музичній культурі Європи XIX століття, – а також питання інтерпретації творів та музичного мислення композитора та виконавця.

Література

1. Ансамбль. *Bikinedia*. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D0%BB%D1%8C>
2. Ансамбль / М. А. Моїсєєва. Енциклопедія Сучасної України Київ : Інс-т енцикл. досліджень НАН України, 2001. URL: <https://esu.com.ua/article-44387>
3. Зав'ялова О. К. Віолончельні сонати Л. ван Бетховена (ансамблеві закономірності жанру) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 19 с.
4. Зав'ялова О.К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України : Монографія. К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. 256 с.
5. Каленик І. В. Фортепіанний ансамбль – історія та еволюція жанру. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2015. Вип. 4. С. 43–47.
6. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 7 : *Музикознавство : з XX у XXI століття*. Київ, 2000. С. 56–64.
7. Сидоренко О. Ю. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 17 с.
8. Червов В. С. Нотатки про сучасне віолончельне виконавство. *Українське музикознавство*: [наук.-метод. зб.]. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1977. Вип. 12. С. 132–147.

9. Kinski G. Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Sämtlichen Vollendeten Kompositionen. Nach dem Tode des Verfassers abgeschlossen und herausgegeben von H. Halm. München, 1955.

Information about the author:

Zavialova Olha Kostiantynivna,

Doctor of Art, Professor,

Head of Musicology and Culturology Department

Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

87, Romenska Str., Sumy, 40002, Ukraine