

УДК 7.071.1+78.082.2+781.68
DOI 10.31654/2663-4902-2021-PP-2-49-56

Рябов І. С.

кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. П. І. Чайковського
riabovcontact@gmail.com
orcid.org/0000-0002-7544-0807

**ОСОБЛИВОСТІ СОНАТНИХ ЦИКЛІВ СЕРЕДЬНОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ
Л. ВАН БЕТХОВЕНА**

Стаття присвячена аналізу сонатних циклів середнього періоду творчості Л. ван Бетховена. У рамках роботи детально окреслено особливості модифікацій сонатного циклу, що були створені композитором, розглянуто вплив особистих переживань та колізій життєвого шляху автора на образні характеристики його композицій.

*У статті проаналізовано шляхи розвитку сонатного циклу у творчості Л. ван Бетховена. Починаючи з середнього періоду творчості, композитор вже відчував скутість у рамках канонів композиції, що склалися на той у жанрі класичної сонати. У своїх творчих експериментах автор намагається спочатку відмовитись від основної ознаки жанру сонати – частини, що написана у формі сонатного *allegro* (сонати № 12 та № 13). Але пізніше у сонатній тріаді ор. 31 (сонати № 16–18) він, навпаки, збільшує у сонатному циклі кількість частин, що написані у формі сонатного *allegro*.*

У дослідженні продемонстровано особливості кожного з названих циклів та їх зв'язок з особистими переживаннями композитора. Під час написання цих творів Л. ван Бетховен знаходився у стані глибокої душевної кризи, що була пов'язана з усвідомленням невиліковності його хвороби. Композитор детально виклав свої відчуття та думки у листі до братів (у так званому «Гейлігенштатдському заповіті»).

Так, під час цієї кризи композитор був на межі самогубства, і приблизно у той самий час була написана соната № 12, у якій з'явилась частина з назвою «Траурний марш на смерть героя». А у першій частині сонати № 14 Л. ван Бетховен поєднує типовий акомпанемент «баркароли» з ритмічною формулою траурного маршу у мелодії. Це один з перших прикладів автобіографічності в інструментальній музиці. Таку модель творчості з завзяттям підхоплюють композитори епохи романтизму.

Також у статті окреслено шлях подальшого розвитку сонатного циклу у творчості Л. ван Бетховена. У сонаті № 18 він приходить до ідеї двочастинного циклу, що стане основним принципом формотворення сонатного циклу у його подальших композиціях.

Ключові слова: Л. ван Бетховен, сонатний цикл, форма сонатного *allegro*, інтерпретація.

Постановка проблеми. Сонатні цикли Л. ван Бетховена є окрасою репертуару будь-якого музиканта. Проте його твори потребують від виконавця не тільки майстерності, але і глибинного розуміння творчих задумів автора. Творчість композитора – це «міст», що з'єднує епоху віденського класицизму з епохою романтизму, автор у своїх опусах пройшов непростий шлях еволюції. На цьому шляху розсіпані перлини творчих ідей композитора, але для адекватного втілення його задумів є потреба в більш детальному вивченні принципів еволюції сонатного циклу у його творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Л. ван Бетховена приваблювала і продовжує приваблювати багатьох дослідників, серед яких: Н. Фішман, П. Міс, Г. Гольдшмідт, Т. Альбрехт, Н. Кашкадамова, М. Ковалінас та ін. Також практичним досвідом «спілкування» з творчістю композитора ділилися видатні виконавці та викладачі: С. Фейнберг, Г. Нейгауз, Г. Коган, Е. Фішер, А. Шифф та ін.

Мета статті: проаналізувати фортепіанні опуси середнього періоду творчості Л. ван Бетховена для кристалізації принципів модифікації сонатного циклу, що використовував автор; продемонструвати вплив особистих переживань композитора на його творчість; узагальнити напрямки творчих пошуків віденського класика та окреслити шлях розвитку сонатного циклу у його подальшій творчості.

Виклад основного матеріалу. Цикл сонат Л. ван Бетховена є однією з вершин піаністичної майстерності виконавця. Додати ці твори до свого концертного репертуару – гідна мета для будь-якого піаніста. «Привабливість» цієї музики вже понад 200 років штовхає виконавців на багаторічну роботу над бетховенськими опусами. Що ж саме у цьому циклі притягує музикантів краще, ніж найсильніший магніт?

Це комплекс факторів, що створили неповторну ауру навколо цієї музики:

1) Л. ван Бетховен зміг поєднати канони віденського класицизму та новаторські ідеї, що дали поштовх для розвитку романтизму.

2) Музика цього циклу настільки яскрава, що змогла затьмарити клавірну музику В. А. Моцарта, Й. Гайдна, М. Клементи та ін. сучасників Л. ван Бетховена. Ось як Г. Коган змальовує ситуацію з концертним репертуаром навіть на початку ХХ сторіччя: «Піаністичний репертуар починався «серйозно» з Бетховена та знаходив свій апогей у Мендельсоні, Шумані та Шопені...» [4, с. 40–41].

3) Цикл 32 сонати є своєрідним щоденником композитора, де у музичній формі відображено його особисті переживання, враження від навколишніх подій, філософські думки тощо. Тому вивчення цієї музики схоже на читання щоденників Л. М. Толстого, С. С. Прокоф'єва та ін.

4) Л. ван Бетховен настільки модернізував жанр фортепіанної сонати у своїй творчості, що призвів до кризи цього жанру у музичному мистецтві. Не випадково у романі Т. Манна «Доктор Фаустус» один з персонажів, доктор Кречмар, роблячи аналіз 32-ї сонати Бетховена, скаже: «Сама соната як жанр тут закінчується, досягає кінця: вона виконала своє призначення, досягла своєї мети, далі шляху немає, і вона розчиняється, долає себе як форму, прощається зі світом!» [5, с. 41]. І дійсно, для жодного з композиторів-романтиків, що творили після смерті Л. ван Бетховена, жанр сонати не став основним (Ф. Шопен написав 3 сонати, Р. Шуман – 3 сонати, Ф. Ліст – 2 сонати, Й. Брамс – 3 сонати).

У музикознавстві прийнято розділяти цикл 32 сонати на три періоди: ранній (з 1-ї до 11-ї), середній (з 12-ї до 27-ї) та пізній (з 28-ї до 32-ї). Такий поділ характеризує етапи еволюції жанру сонати у творчості Л. ван Бетховена.

Перший період характеризують прихильність до класичних традицій жанру та обережні нововведення, що, в першу чергу, стосувались фактурного викладення та віртуозної яскравості: «Перші фортепіанні твори Бетховена вразили тодішніх музикантів. Піанізм цих творів здавався настільки складним і незвичним, що встановилась загальна думка: вони не піддаються вимірюванню звичайною віртуозною міркою» [6, с. 57].

Для другого періоду творчості композитора характерні значні експерименти з сонатним циклом. Після написання сонати № 11 композитор у одному зі своїх листів напише: «Ви ж знаєте самі, як можуть змінити артиста кілька років постійного самовдосконалення. Чим більше встигаєш в мистецтві, тим менше задовольняєшся колишніми своїми творами» [1, с. 137]. Саме це невдоволення стало поштовхом для широких пошуків та подальшого розвитку сонатного циклу у творчості Л. ван Бетховена.

У сонатах № 12, 13 та 14 Л. ван Бетховен намагається змістити акцент з першої частини (сонатного *allegro*) як основної частини у сонатному циклі. У сонаті № 12 місце

Сонатного *allegro* займає тема з варіаціями. У сонаті № 13 Л. ван Бетховен вперше змінює структуру сонатного циклу, він привносить у будову циклу риси сюїти (будова за принципом темпового контрасту: повільна частина – швидка – повільна – швидка). Також у цій сонаті відсутня частина, що написана у формі сонатного *allegro* (окрім деяких ознак «сонатності» у фіналі, що написаний у формі рондо). Виникає дуже незвична ситуація: сонатний цикл без головної ознаки сонатного циклу – частини, що написана у формі сонатного *allegro*.

Це одна з перших спроб Л. ван Бетховена модифікувати сонатний цикл у твір наскрізного розвитку, що складається з контрастних епізодів. Це потім підхоплять романтики, особливо Р. Шуман. Саме тому у назву сонат № 13 та № 14 додано коментар – *Sonata quasi una fantasia*, а усі частини цих сонат виконуються *attacca subito*. Поділ на частини у цих сонатах стає скоріше умовним, що загострює наскрізну драматургію циклу та змушує виконавця та слухача слідувати за думкою автора без втрати уваги та емоційної напруги.

У сонаті № 14 Л. ван Бетховен повертається до використання форми сонатного *allegro*, але змінює її місце у сонатному циклі, наразі – це фінал. Він виступає яскравим контрастом до перших двох частин сонатного циклу та стає центром драматичної напруги та інтенсивного розвитку матеріалу. На особливостях першої частини цієї сонати треба зупинитись більш детально. Напевно, вона є одним з найвідоміших творів, що написані для фортепіано. Її популярність сміливо можна прирівнювати до популярності «трендових» треків у сучасній естраді. Існує величезна кількість інтерпретацій цієї сонати, як на рівні шанувальників музики, так і у виконанні найкращих музикантів усього світу.

Нещодавно видатний британський піаніст Андраш Шифф у одній зі своїх лекцій, що присвячені творчості Л. ван Бетховена, зазначив: «Я не знаю іншого твору (перша частина сонати № 14 – I. P.), неправильна інтерпретація якого перетворилась на традицію виконання» [7]. З думкою одного з найкращих інтерпретаторів творчості композиторів епохи віденського класицизму важко не погодитись.

У першій частині сонати Л. ван Бетховен поєднав два типи інтонацій з діаметрально протилежних образних сфер: «баркарольний» акомпанемент викладений триолями, що характерно для ліричної музики, та ритмічний малюнок й інтонації траурного маршу у мелодії, що надає трагічного образне забарвлення. Такий незвичний синтез створює особливі труднощі для виконавця цієї музики. Органічно поєднати у виконанні пластичність акомпанементу та чіткість і гостроту пунктирного ритму мелодії – це складне завдання.

Саме тому при прослуховуванні виконань першої частини часто можна почути перебільшення агогічної свободи в інтонуванні мелодичної лінії в бік ліричної образної сфери, що створює деяку спрощеність образної сфери (саме у такому варіанті музика звучить як «Місячна соната», що жодного відношення не має до задуму автора): «Сучасний піаніст, виконуючи Бетховена, неминуче романтизує його музику. При цьому на перший план висувається романтичний струмінь, що проривається крізь творчість суворого генія» [6, с. 80].

Також при такій інтерпретації для збільшення ліричності часто штучно уповільнюють темп першої частини, що іде у розріз зі вказівками автора. Л. ван Бетховен маркує темп цієї частини як *Adagio sostenuto*, що, дійсно, дуже повільно, але вказує розмір *Alla breve*, що збільшує одиницю пульсації до половини такту, а це означає значне пришвидшення темпу. Але часто виконавці ігнорують цю композиторську ремарку.

Якщо ж слідувати вказівкам автора, то у виконанні буде підкреслена саме трагічна образна сфера траурного маршу на фоні ліричного акомпанементу.

На жанрі траурного маршу треба зупинитись окремо, оскільки це знаковий жанр як для цього періоду творчості Л. ван Бетховена, так і для музичної культури у цілому.

Л. ван Бетховен був першим, хто використав жанр траурного маршу як частину сонатно-симфонічного циклу. Це відбулося у вищезгаданій сонаті № 12. Її третя частина маркована автором як *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* (Траурний марш

на смерть Героя). Ця позначка переводить нас у інший вимір розуміння цієї сонати та ставлення до музики композитора у цілому. Л. ван Бетховена у цій сонаті вперше використовує програмну назву у сонатному циклі. Напевно, якщо б віденський класик народився на 20–30 років пізніше, він би більш відкрито афішував програмність своєї творчості. Знаходячись у розквіті своєї слави, Л. ван Бетховен був змушений виправдовуватись за назву симфонії № 6: «Назва симфонії в F така: «Пасторальна симфонія, або Спогад про сільське життя, більше вираження почуттів, ніж живописання» [1, с. 360]. Причиною для такої розлогої назви дослідники вбачають: «Живописання звуками», у тому числі наслідування звуків природи, розцінювалося у музичній естетиці класичної епохи як поганий тон і дитячість, у той час як справжньою метою музики вважалося вираження почуттів» [1, с. 362]. Саме тому Л. ван Бетховен мав деякі обмеження свого творчого потенціалу через естетику свого часу. Тим для нас цінніші натяки на програмність, що залишив для нас композитор.

Повернемось до сонати № 12. Поява Героя в інструментальній музиці – це типова ознака романтизації, саме особистість з її емоціями та душевними переживаннями стане центром інтересу композиторів-романтиків. Музикознавець М. Ковалінас, знавець творчості Л. ван Бетховена, у четвертій лекції [2] зі свого авторського циклу «Наука логіки Бетховена» зауважив, що час написання сонати № 12 приблизно збігається з часом глибокої емоціональної кризи Л. ван Бетховена. Під час цієї кризи композитор знаходився на межі самогубства: «... бракувало трохи, щоб я наклав на себе руки» [1, с. 184]. М. Ковалінас припускає, що саме ці емоції покладені у зміст третьої частини сонати № 12. І, дійсно, за відсутності зазвичай драматично насиченої частини, що написана у формі сонатного *allegro*, саме траурний марш стає центральною змістовною кульмінацією цього сонатного циклу.

Соната № 12 (разом з симфонією № 3) стала початком лінії трагічних сонатно-симфонічних циклів з включенням жанру траурного маршу. Окреслимо тільки одну з існуючих ліній поступового збільшення трагічності у таких циклах: Л. ван Бетховен Соната № 12 – Ф. Шопен Соната № 2 – П. Чайковський Симфонія № 6.

В усіх трьох творах траурний марш є центральною змістовою частиною циклу і, у той же час, не обов'язковим його елементом (сонату Л. ван Бетховена та симфонію П. Чайковського можна уявити без траурних маршів і вийде, хоч і дивний, але повноцінний цикл з зав'язкою, розвитком, кульмінацією та завершенням). Саме присутність цієї частини робить ці цикли унікальними, однак у чомусь схожими.

Але роль траурного маршу в кожному циклі різна, тут важливі місце маршу в циклі та музика, що звучить після нього.

У циклі Л. ван Бетховена за маршем слідує моторна частина, що викликає алюзії з народними ярмарками. Хоч вона і не стає антитезою до траурного маршу, але все ж таки це об'ємна частина у формі рондо-сонати, що переключає нашу увагу від трагічності третьої частини. А у цілому цикл залишає світлі ремінісценції, ніби ілюструючи наступні речення з уже цитованого листа композитора: «Тільки воно, мистецтво, воно мене втримало. Ах, мені здавалося неможливим покинути світ раніше, ніж виконано мною все, до чого я себе відчував покликаним» [1, с. 184].

У сонаті № 2 Ф. Шопена (до речі, однією з улюблених сонат Л. ван Бетховена у Ф. Шопена була саме соната № 12) після траурного маршу звучить значно коротша частина, що майже не має ні жанрових ознак, ні яскраво вираженої мелодичної лінії. Антон Рубінштейн її порівнював з вітром, що вночі віє на кладовище. Аура фіналу вже не переключає слухачів від емоцій третьої частини, а тільки додає нових граней цьому образу, що стає набагато трагічнішим за характер циклу віденського класика.

П. Чайковський ставить траурний марш у закінченні своєї шостої симфонії, чим повністю змінює концепцію циклу. Після драматичної, напруженої першої частини з просвітленою кодою слідує ліричний та фантастичний вальс у розмірі п'ять чвертей та святкове, блискуче скерцо (яке, власне, могло завершувати цикл). І замість грандіозного фіналу П. Чайковський приголомшує слухачів переходом у трагічну образну сферу, чим ще більше підкреслює контраст та драматичний ефект. Він доводить траурну сферу до максимально можливого ступеня, що створює відчуття

невідворотності трагічної долі героя (П. Чайковський помер за 9 днів після прем'єри симфонії № 6, яку він провів особисто).

Продовжуючи тему запозичень творчих знахідок віденського класика композиторами-романтиками, слід згадати сонату № 25 Л. ван Бетховена. Наприклад, у цій сонаті в кожній з частин є елементи музичної мови, що будуть використані композиторами-романтиками. Так, у кодї першої частини тема головної партії проводиться два рази, і при другому повторі вона прикрашається форшлагами, що створює грайливий, гумористичний образ. Той самий прийом використає Г. Берліоз у фіналі «Фантастичної симфонії» через 21 рік. Для створення гротеску композитор до теми «коханої» додає дуже схожі форшлагги та доручає її проведення кларнету in C (за сюжетом у цей момент головний герой потрапляє у пекло і бачить свою кохану в образі відьми).

Друга частина за своїм настроєм, малюнком мелодичної лінії та типом акомпанементу передвіщає жанр пісні без слів, що буде започаткований Ф. Мендельсоном-Бартольдї через 25 років (особливу спорідненість можна відчути з «Піснею венеціанського гондольєра» тв. 19 № 6).

У третій частині Л. ван Бетховен використовує дуже цікавий прийом у акомпанементі під час проведення рефрену (частина написана у формі рондо). Він весь час проходить без змін у мелодичній лінії, а в акомпанементі кожного разу збільшується кількість нот (чверті – триолі вісімками – кuartолі шістнадцятками). Це створює ефект пришвидшення без зміни основного темпу. Такий самий прийом використає Ф. Шопен у фіналі сонати № 3 через 35 років.

Звісно, це не єдині приклади того, що ідеї Л. ван Бетховена були поштовхом для розвитку нової епохи у музичному мистецтві, але рамки статті змушують зупинитись на найбільш яскравих прикладах.

Якщо у перших сонатах середнього періоду композитор модифікує сонатний цикл з метою зменшити роль форми сонатного allegro, то у подальшому він, навпаки, збільшить кількість частин циклу, що написані у цій формі. Яскравим прикладом цієї тенденції є три сонати тв. 31. З 10 частин (в опусі 3 сонати № 16–18, дві у трьох частинах та одна у чотирьох) тільки дві написані не у формі сонатного allegro.

Форма сонатного allegro – найдраматичніша та найбільш контрастна з усіх існуючих музичних форм. Її використання пришвидшує розвиток матеріалу та загострює драматургію твору. Саме тому кожна соната у цьому опусі Л. ван Бетховена має стрімкий розвиток драматургії та яскраву контрастну будову.

Соната № 16 має дуже цікаву образну сферу – це яскравий приклад бетховенського гумору. Однією з традицій, що існувала у той час, була традиція «іннегалль». Для неї було характерне незбігання ритму у лівій та правій руці: акомпанемент завжди звучав у темпі, а мелодія весь час трохи запізнювалась. Ця традиція була започаткована ще в епоху французьких клавесиністів та збереглась на довгі роки (на записах початку ХХ ст. таку манеру можна почути у виконанні І. Фрідмана, І. Гофмана та ін.). Також вона була популярна у часи Л. ван Бетховена, але композитор вирішив зробити все навпаки: вже головна партія звучала як кепкування з тогочасних виконавських традицій, її фактура побудована так, що весь час ліва рука грає на шістнадцятку пізніше за праву. Це звучить так, ніби ліва рука весь час не встигає за правою, що було глузуванням над слуховим досвідом тогочасного слухача. І на цьому принципі побудована лєвова частка матеріалу першої частини.

Друга частина сонати написана у стилі арії з італійської опери-серіа. Взагалі Л. ван Бетховен негативно ставився до цього жанру опери та мистецтва кастратів, які вважались найкращими виконавцями цих творів: «... у таку епоху, коли не існує більше консерваторій, коли внаслідок цього ні директор оркестру, ні всі інші не навчені належним чином і все залишено на розсуд випадковості. Проте у нас є гроші на якогось кастрата, який не приносить мистецтву ніякої користі, але зате лоскоче смаки наших пересичених і вицвілих так званих «великих»» [1, с. 446]. І він вирішує написати пародію на оперу-серіа. І це дуже цікаво, бо друга частина написана за усіма канонами та правилами італійської арії, але у гіперболізованому вигляді. Усі розділи форми розтягнуті, перебільшена кількість віртуозних каденцій, у кодї безмежно довго затверджується основна тональність – як наслідок, ця частина стає дуже затягнутою (одна з найбільших повільних частин у сонатах композитора). Ніби автор навмисне

хоче, щоб публіка «занудьгувала» ближче до кінця арії для створення більш яскравого контрасту з фіналом.

Третя частина з'являється як антитеза до другої частини. Живий, побудований на народних інтонаціях, ускладнений поліфонічними прийомами у розробці фінал стрімко розвивається та має гранд кульмінацію в кінці (на кшталт каденції) і віртуозну яскраву коду. Після величезної арії він відчувається як ковток свіжого повітря, а головною ідеєю циклу стає порівняння стандартизованого традиційного компонування музики та фантазійної, непередбачуваної та різноманітної творчості.

У наступній сонаті (№ 17) усі три частини написані у формі сонатного *allegro*. Це найбільша концентрація цієї форми серед усіх сонат Л. ван Бетховена, але це не єдина особливість цього сонатного циклу. Початок першої частини стає першим випадком, коли композитор «шукає» основну тональність. До появи матеріалу сполучної партії ми не відчуваємо тонального стійкості: «... Бетховен – перший романтик: саме він ввів у музику зображення і вираження пошуків, намацування того, що раніше, до нього, залишалося у творчій лабораторії композитора, за межами готового музичної будівлі» [3, с. 237]. Як слушно зазначає Г. Коган, «пошук» стає одним з головних образів бетховенської творчості. Раніше така тональна нестійкість характеризувала розробку, а у цій сонаті проявилась одразу у головній партії, що створює містично-трагічну образну атмосферу.

У репризі до матеріалу головної партії додаються славнозвісні «педальні речитативи» (цю сонату інколи називають «Соната з речитативами»), що є приводом для дискусій серед редакторів та виконавців по всьому світу. Виконані на одній педалі (за вказівкою автора), вони створюють ефект акустики великого собору, що посилює драматизм. За цим слідує епізод з новим матеріалом (що взагалі не характерно для репризи), який тільки підвищує кульмінаційний «градус» і приводить до побічної партії. Проте закінчується ця частина низхідним ходом акордів, що тільки підкреслює трагічність та похмурість головного образу.

Взагалі, соната № 17 є одним з найтрагічніших сонатних циклів Л. ван Бетховена. За часом створення сонати тв. 31 збігаються з написанням «Гейлігенштадтського заповіту» та ніби відображають його текст. У ньому композитор описує себе як радісну, веселу людину, що жадає спілкування та товариства (Соната № 16), але через свою хворобу змушений цуратись людей та замкнутись у своєму світі, у думках про самогубство (Соната №17), проте, відчувши свою відповідальність перед мистецтвом за втілення усіх своїх творчих ідей, знаходить у собі сили для виходу з цієї кризи (Соната № 18).

Тому соната № 17 акумулювала усі емоції та почуття, що пов'язані з кризою. І це втілилось у такі сумні і драматичні образи, використання форми сонатного *allegro* (найдраматичнішої форми) у кожній частині, тихі та обов'язково у низхідному русі закінчення кожної частини та панування мінору в крайніх частинах циклу (усі теми проводяться в мінорних тональностях, хоча це протирічить традиції сонатного *allegro*).

Соната № 18 виступає яскравим контрастом до попереднього сонатного циклу, сповнена яскравих образів та стрімкого розвитку драматургії. Ця соната має велику кількість особливостей та нововведень.

Перша частина починається з невідповідного дисонансу, що не має розв'язку і повисає питанням. Створене таким засобом напруження не спадає до кінця першої частини. Л. ван Бетховен ніби навмисно уникає тоніки, вона з'являється тільки на секунду й одразу відбувається відхилення у субдомінанту, і тільки в останніх тактах коди відчувається закріплення в основній тональності. Взагалі, тональний план сонатного циклу відіграє формотворчу роль у цьому опусі.

Окрім такого незвичного тонального плану, композитор експериментує з темпоритмом та агогікою. На початку сонати неможливо одразу відчути пульс сонати, оскільки вже у третьому такті стоїть позначка *ritardando*, а у шостому – фермата, тобто у головній партії сонати неможливо чітко визначити ні тональність, ні темп. Такий прийом унікальний для творчості не тільки епохи класицизму, але майже не зустрічається й у композиторів-романтиків.

Друга частина – це віртуозне скерцо у формі сонатного *allegro* у тональності субдомінанти. Особливістю скерцо є розмір 2/4, що є нестандартним для творчості Л. ван Бетховена (зазвичай його скерцо написані на 3/4). Але в образному та формотворчому аспектах друга частина написана за усіма канонами віденського класицизму.

Третя частина – це зразковий менует у основній тональності.

Фінал – це яскрава віртуозна тарантела, також написана у формі сонатного *allegro*. Підвищена віртуозність, яскравість образів, глибина контрастів створюють справжню атмосферу грандіозного завершення циклу, що також є характерною ознакою фіналу сонатного циклу.

Оглядаючи цикл у цілому, можна помітити ще деякі тенденції у модифікації сонатної форми, що стануть важливими для подальшого розвитку сонатного циклу в творчості Л. ван Бетховена. Цей цикл можна умовно розділити на дві частини за тональним планом: перша та друга частини – це панування субдомінанти (оскільки у першій частині більша частина матеріалу пов'язана з тональностями субдомінантової групи, а друга частина написана у тональності субдомінанти), а третя та четверта – це панування і затвердження тоніки. Звісно, цей поділ умовний, але це початок шляху стиснення сонатної форми (цікаво, що з наступних 9-ти сонат 5 написано у двох частинах, а ще у 3-х – друга та третя частини ідуть *attacca*).

Висновки. Л. ван Бетховен у середньому періоді творчості розпочав модифікацію сонатної форми. Невдоволений рамками канону сонатного циклу, композитор намагається розширити межі формотворення та образного насичення циклу.

У сонатах № 12–14 він намагається відмовитись від головної ознаки сонатного циклу – частини, що написана у формі сонатного *allegro*.

У сонатах № 16–18, навпаки, автор збільшує кількість частин, що написані у формі сонатного *allegro*.

Але, не вдовольнившись жодним з цих експериментів, він обирає шлях стиснення сонатної форми до циклу з двох частин, що був ним закладений у сонаті № 18.

У процесі своїх експериментів Л. ван Бетховен створив цілу низку форм, прийомів та засобів, що на довгі роки визначають розвиток сонатного циклу у творчості композиторів-романтиків.

Література

1. Бетховен Людвиг ван. Письма: в 4 т. / сост., вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишмана; пер. Л. С. Товалева и Н. Л. Фишмана; доп. к составу тома, комм. и предисловие к вступ. ст. Л. В. Кириллиной. 2-е изд., доп. Москва: Музыка, 2011. Т. 1: 1787–1811. 616 с., нот., илл.
2. Ковалінас М. Наука логіки Бетховена. Про гіперцикли гіперкомпозитора. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DcxR7jjKnxY&t=5427s>
3. Коган Г. Избранные статьи. Москва: Сов. комп., 1972. Вып. 2. 266 с.
4. Коган Г. Ферруччо Бузони. Москва: Сов. комп., 1971. 232 с.
5. Манн Т. Доктор Фаустус. AST Publisher, 2015. 579 с.
6. Фейнберг С. Мастерство пианиста / сост. и общ. ред. Л. Фейнберга и В. Натансона. Москва: Музыка, 1978. 207 с.
7. Schiff A. Beethoven Lecture-Recitals. URL: <https://wigmores-hall.org.uk/podcasts/-andras-schiff-beethoven-lecture-recitals>

References

1. Fishman, N. (Ed.). (2011) Ljudvig van Bethoven. Pis'ma [Ludwig van Beethoven. Letters]. (2nd ed., Vol. 1) (L. Tovaleva, N. Fishman, trans.). Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Kovalinas, M. (2021). Nauka lozhiky Bethovena. Pro ghipercycky ghiperkompozytora [Beethoven's Science of Logic. About hyper cycles of a hyper composer]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DcxR7jjKnxY&t=5427s> [in Russian].
3. Kogan, G. (1972). Izbrannye stat'i [Featured Articles]. Vol. 2. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
4. Kogan, G. (1971). Ferruchcho Buzoni [Ferruccio Busoni]. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].

5. Mann, T. (2015). Doktor Faustus [Doctor Faustus]. Sankt-Peterburg: AST Publisher. [in Russian].
 6. Fejnberg, S. (1978). Masterstvo pianista [The skill of the pianist]. L. Fejnberg & V. Natanson (Eds.). Moskva: Muzyka [in Russian].
 7. Schiff, A. (2004-2006) András Schiff Beethoven Lecture-Recitals | Podcasts | Watch & Listen. [online] Wigmore Hall. URL: <https://wigmore-hall.org.uk/podcasts/andras-schiff-beethoven-lecture-recitals> [in English].
-

Riabov I.

PhD, associate professor of the department of general and specialized piano of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
riabovcontact@gmail.com
orcid.org/0000-0002-7544-0807

FEATURES OF SONATA CYCLE OF THE MIDDLE PERIOD OF BEETHOVEN'S WORK

The article is devoted to the analysis of Beethoven's piano work, and more specifically to the sonatas of the middle period of creativity. The study provides a detailed analysis of the sonata cycles, Op. 26, 27, 31.

The main purpose of the work is to study modifications, which the composer brought to the sonata cycle. The article uses methods of analysis, synthesis, analogy and biographical context.

The results obtained allow us to state the composer's dissatisfaction with the canons of the structure of the sonata cycle. He was constantly looking for new means of expression to embody his creative potential. At the beginning of his search, he decided to diminish the role of the sonata form in the sonata cycle.

For example, sonatas No. 12, 13 are absolutely unique in their structure. These are sonatas without a shitty sign of a sonata cycle: a movement that is written in sonata form. With these extraordinary sonatas, Beethoven opens a new, experimental section of his work.

In Sonata No. 12, he for the first time introduces a sonata cycle, a part written in the genre of a funeral march. In the future, a part written in the genre of a funeral march will be used by many composers of the era of romanticism (for example F. Chopin in Sonata #2, P. Tchaikovsky in Symphony #6).

Sonata No. 13 (Sonata quasi una fantasia) is the first of the composer's sonatas where the division into parts is rather arbitrary. This structure will be typical for many of Robert Schumann's works.

In the sonata cycles, Op. 31 Beethoven, on the contrary, increases the number of parts in the sonata cycle written in sonata form. In this cycle, the composer found a way to further modify the sonata form. Sonata No. 18 was the first in which one can feel the structure of a sonata cycle in two parts (which will become characteristic of Beethoven in the future).

The article analyzes the ways of modifying the sonata cycle in Beethoven's work, shows the connection between the composer's personal experiences and the figurative content of the sonatas of this period. This work will help to better get acquainted with the different content of the works of the middle period of the composer's work for a better understanding and performance.

Ключові слова: Beethoven, sonata cycle, of the sonata form allegro, interpretation.