

УДК 78.082.2:78.083.2]:78.071.1(430)Бетховен]:781](045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-3-13>

Анастасія ЧЕСНОКОВА,
orcid.org/0009-0006-3450-5463
творчий аспірант кафедри спеціального фортепіано № 2
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) *chesnokova.anastasiia@gmail.com*

ФУГА В ПІЗНІХ СОНАТАХ БЕТХОВЕНА. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТ ОР. 106 ТА ОР. 110)

Розглянуто дві сонати Людвіга ван Бетховена, а саме двадцять дев'яту та тридцять першу, в контексті взаємодії різних форм, зокрема як форма фуги впливає на сонатно-симфонічний цикл та його композиційну та драматургічну будову. Зазначено основні риси пізніх сонат серед яких: загадковість змісту, незвичність форм, складність музичної мови, посилення ліричного початку та прагнення у філософському осмисленні буття. Також окреслено вплив поліфонічних засобів, якими Бетховен користувався протягом свого творчого шляху саме в сонатно-симфонічних циклах і яким чином вони впливали на композиторський задум і виконавські рішення.

Проаналізовано композиційну будову та драматургію зазначених сонат на прикладі використання композиторських засобів музичної виразності, формотворчих елементів тощо. Проведено інтерпретаційний аналіз даних творів на прикладі виконань сучасних піаністів – фіналістки останнього конкурсу Артура Рубінштейна Чейон Пак та Григорія Соколова, що дало змогу окреслити можливі ролі та значення фуги в сонатному циклі. На основі цього аналізу зазначено наскільки фуга, як окрема частина сонатної форми, впливає на виконавську концепцію – відбувається інтеграція не лише класичних та романтичних ознак, але й можливе включення барокових аспектів до виконавських рішень.

Визначено спільні та відмінні композиційні риси двадцять дев'ятої та тридцять першої сонат. Серед спільного – звернення до фольклору, задіяння певних виконавських традицій гри на старовинних інструментах, прагнення до інтонаційної єдності циклу. Відмінним є функція фуги в сонатній формі, яка може набувати дуалістичних рис. На підґрунті цього виявлено завдання, які слід виконати у процесі створення доцільної інтерпретаційної версії. Зроблено висновок, що розміщення фуги в сонатному циклі дає піаністам ширше поле для виконавських рішень – композиційних, стилізованих та драматургічних.

Ключові слова: творчість Людвіга ван Бетховена, сонатна форма, пізні сонати Бетховена, фуга в сонатному жанрі, виконавські рішення, інтерпретаційні аспекти.

Anastasiia CHESNOKOVA,
orcid.org/0009-0006-3450-5463
Creative Postgraduate Student at the Department of Piano
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) *chesnokova.anastasiia@gmail.com*

FUGUE IN BEETHOVEN'S LATE SONATAS. INTERPRETATION ASPECTS (ON THE EXAMPLE OF THE SONATAS OP. 106 AND OP. 110)

Two sonatas by Ludwig van Beethoven, namely the twenty-ninth and thirty-first ones, are examined in the context of interactions of different forms: in particular, how the fugue form affects the sonata-symphonic cycle and its compositional and dramaturgical structures. The main features of the late sonatas are noted, including: mysterious content, unusual forms, complexity of the musical language, strengthening of the lyrical fundamentals and striving for a philosophical understanding of existence. The influence of polyphonic means, which Beethoven used during his creative journey, especially in sonata-symphonic cycles, and how they influenced the composer's idea and performance decisions are also outlined.

The compositional structure and dramaturgy of the mentioned sonatas are analyzed on the example of the use of compositional means of musical expressiveness, form-creating elements, etc. An interpretive analysis of these works was carried out on the example of the performances of modern pianists: the finalists of the last Arthur Rubinstein competition Chaeyoung Park and Grigory Sokolov, which allowed to outline the possible roles and meanings of the fugue in the sonata cycle. Based on this analysis, it is indicated to what extent the fugue, as a separate part of the sonata form, affects the performance concept: there is an integration of not only classical and romantic features, but also the possible inclusion of baroque aspects into the performance decisions.

Common and distinctive compositional features of the twenty-ninth and thirty-first sonatas are identified. Amongst the common features is addressing to folklore, the use of certain performing traditions of playing ancient instruments, and the desire for intonation unity of the cycle. The function of the fugue in the sonata form, which can acquire dualistic features,

is different. Based on this, the tasks that should be performed in the process of creating an appropriate interpretive version are identified. It was concluded that the placement of the fugue in the sonata cycle gives pianists a wider field for performing decisions – compositional, stylistic, and dramaturgical ones.

Key words: *Ludwig van Beethoven's works, sonata form, Beethoven's late sonatas, fugue in the sonata genre, performance solutions, interpretive aspects.*

Постановка проблеми. Фортепіанна спадщина Людвіга ван Бетховена є невід'ємною частиною репертуару кожного піаніста. Його опуси часто звучать на різних концертних майданчиках, а також не виходять з поля зору дослідників музичного мистецтва. Але не зважаючи на таку постійну увагу до творчості композитора, зокрема до його фортепіанних сонат, недостатньо розглянутий аспект включення фуґи, як завершеної форми, в сонатний цикл. Це і зумовлює **актуальність** даної статті – на прикладі різних інтерпретацій окреслити можливі ролі та значення фуґи в сонатному циклі Людвіга ван Бетховена.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сонати Бетховена не втрачають попиту як серед виконавців, так і серед музикознавців. Серед дослідників творчості композитора варто відмітити наступних: В. фон Ленц, Н. Горюхіна, Н. Кашкадамова, а також ряд піаністів, які ділились своїм досвідом пізнання фортепіанних творів через призму виконання: А. Шифф, О. Гольденвейзер, С. Фейнберг, Г. Нейгауз та інші. Серед сучасних досліджень варто відмітити цикл лекцій Миколи Ковалінаса під назвою «Наука логіки Бетховена», збірник наукових статей під загальною назвою «*Бетховен – terra incognita*», а також статті Ігоря Рябова та Володимира Кочнева.

Мета статті. Проаналізувати пізні сонати Бетховена, а саме ор. 106 та ор. 110, виявити значення фуґи в цих творах для кращого розуміння циклу та виявити основні відмінності трактування на прикладі виконань відомих сучасних світових піаністів – Григорія Соколова та фіналістки останнього конкурсу Г. Рубінштейна, Чейон Пак. Основним підґрунтям для інтерпретаційного аналізу будуть праці В. Г. Москаленка.

Виклад основного матеріалу. Фуґа, як явище музичної культури, займає гідне місце в творчості відомих світових та українських композиторів. Вона є найбільш розвинутою формою імітаційно-контрапунктичної техніки, що увібрала в себе все багатство поліфонічних засобів розвитку музичної тканини. Своєї досконалості та найвищого розквіту фуґа досягла в творчості Й. Баха та Г. Генделя. І. Пясковський відмічає, що в класикоромантичний період значення поліфонії залишається суттєвим. Поліфонія присутня в музиці не стільки конкретними жанрами, скільки в самій

тканині, в способі мислення художника, в мікροструктурних елементах (Пясковський, 2003: 5).

Соната (італ. *Sonata*, від *sonore* звучати) – один з основних жанрів сольної чи камерно-інструментальної музики. Він сформувався на основі старовинної двочастинної форми та фуґи. Від першої успадкована двочастинність з тональним планом T – D, D – T (T – P, P – T); від фуґи – мотивна розробка та контрастність (як наслідок чергування тематичних проведень та інтермедій).

Найдосконаліших форм, з однієї сторони, та, одночасно з цим найбільших модифікацій з іншої сторони, жанр сонати отримав в творчості Людвіга ван Бетховена. Однією з новацій, які вплинули на розвиток сонатного жанру, стала переосмислення фуґи як самостійної частини циклу. Тому справедливо буде зазначити, що і соната, і фуґа в епоху класицизму знаходять нове застосування, в першу чергу, в творчості Бетховена.

Кожна бетховенська соната – це новий крок в освоєнні виразних ресурсів фортепіано, тоді ще зовсім юного інструмента. На відміну від Гайдна та Моцарта, Бетховен ніколи не звертався до клавесину, визнаючи лише фортепіано (хоча певні способи звуковидобування клавикорду він використовує в своїх сонатах). В історії фортепіанної сонати «бетховенський етап» – найважливіший, адже саме він відкриває шлях романтичній сонаті. Найяскравіше це помітно в останніх п'яти сонатах, які відносяться до пізнього періоду творчості. Для них притаманні: загадковість змісту, незвичність форм, складність музичної мови, але зберігається глибина думки, новаторство, монументальність тощо. Хоча певні композиторські експерименти він проводив і в більш ранніх сонатах – так, в дванадцятій сонаті перша частина написана у варіаційній формі; в тринадцятій зовсім відсутнє сонатне *allegro*; чотирнадцята соната наче відразу починається з другої, повільної частини, та багато інших композиційних рішень. Але такі рішення та експериментальність в плані форми знаходять своє вагомe місце саме в пізніх сонатах. І саме тут з'являється відмінна риса його стилю – прагнення у філософському осмисленні буття, посилення ліричного початку.

Особливу увагу варто звернути на сонати ор. 106 та ор. 110. Саме ці дві сонати поєднують в собі чи найважливіші форми – сонату та фуґу,

кожна з яких є взірцем своєї епохи. А також в цих творах композитор чи не вперше виокремлює фугу, як самостійну завершену форму, що постає окремою частиною циклу, а не використовується як спосіб розвитку музичного матеріалу.

СОНАТА ОР. 106

Двадцять дев'ята соната, *сі бемоль мажор*, є однією з самих грандіозних сонат Бетховена. І, мабуть, саме тому вона не є дуже популярною серед виконавців. Адже піаніст, який наважився вивчити цей грандіозний опус, зіштовхується з цілим рядом проблем: перше, що може в якійсь мірі «злякати» виконавця – це небачений масштаб. Тому піаніст повинен мати витримку, хорошу пам'ять, вміння повністю досягнути та охопити цей цикл, бездоганно володіти інструментом та його можливостями, бути фізично сильним та витримувати та мати гармонічну чуйність і чіткість поліфонічної тканини.

Ця соната, також відома як *Hammerklavier*, є чи найвизначнішим твором фортепіанної спадщини композитора. Вперше текст був виданий 200 років тому, але ще досі для більшості виконавців цей твір залишається великою таємницею. Велику роль як для виконавця відіграє її назва – саме вона стає тим початковим кроком до кращого розуміння цієї сонати. Більшість представників старшого покоління Бетховена використовували специфіку звучання переважно способу гри притаманній концертним клавесинам, а Бетховен вирішив в цій сонаті виявити найважливіші виконавчі особливості та можливості, які дають власне молоточкове фортепіано, молоточковий інструмент.

Соната складається з чотирьох частин. Перша – класичне сонатне *allegro* – відрізняється від перших частин інших сонат Бетховена своєю масштабністю, але не містить якихось особливих структурних відмінностей. Друга частина – *Scherzo* – хоч і досить компактне, але насичене частими образними змінами.

Ми можемо знайти безліч зв'язків між першою частиною та фіналом сонати, серед яких, наприклад, велика кількість модуляцій. Бетховен, по суті, не просто проводить партії (а у фузі теми та її модифікації) в різних тональних відхиленнях, він наділяє кожний новий матеріал своєю тональністю. Спільним є ще те, що композитор дотримується тональних терцових поєднань в цих частинах: в першій частині основні для нього тональності – це *сі бемоль мажор* та *соль мажор*, а у фузі – *сі бемоль мажор* та *ре мажор*. Варто відзначити ще одну цікаву деталь: відомий піаніст Андрес Шифф в своїх лекціях зазначає, що ідейним, інтонаційним зерном всього циклу є терція

або ж триразове повторення (часто секвенційне) певного мотиву (Schiff, 2004). Таким чином композитор досягає хоч і прихованої, непомітної на перший погляд, але єдності циклу.

Третя ж частина написана в далекій від основної тональності та не містить в собі значних тональних відхилень. Основні тональності – це *фа дієз мінор*, *ре мажор* та *фа дієз мажор*. Лише в кодї з'являється далекий *соль мажор*, але він швидко поступається *фа дієз мінору*. Є певні далекі тональні відхилення в розробці, проте це виглядає скоріш як «пошук» виходу, який так виходу і не знаходить, і приводить нас в основну тональність.

Для розуміння загальної концепції даної сонати, та задля визначення виконавського значення фуги у циклі, стисло розглянемо обрані нами інтерпретаційні версії. Таким чином буде зрозуміла ідея кожного з виконавців.

Перша частина у виконанні Чейон Пак наче передбачає настрої фінальної фуги. Темп достатньо швидкий, притаманна метро-ритмічна свобода, особливо у насичених гармонічними змінами зворотах та при фактурних змінах, що дещо романтизує частину. Відчувається шалена енергія, яка більше подібна до оркестрового звучання, аніж до клавірного. Звідси ж і багатство артикуляції, динамічні контрасти. Але при всій такій фактурній та інтонаційно-змістовній деталізації гра піаністки не втрачає масштабності.

Друга частина пронизана стихійним, стрімким рухом. Виконавиця вільно використовує час, особливо для порівняння регістрів. Контрасти між розділами досягаються саме завдяки гри образів – від карнавальності в крайніх розділах, до простої, дещо грубуватої, народно-хвацької танцювальної музики.

Третя частина, як і попередні дві, має досить гнучкий та живий метроритм. Доволі ясний та чистий голос, багате використання педалі. Характер не має дуже глибоко горя, це скоріш подібно на розповідь, яка містить в собі елементи та описи переживань, а не самі переживання. Один з драматичних епізодів – головна партія в репрізі. Завдяки прихованій мелодії у фігураціях правої руки та низькому акордовому супроводі створюється враження пустоти, відчаю та смирення. Подібний емоційний стан з'являється в кодї при такому ж фактурному викладенні. Загалом частина звучить досить камерно та компактно.

Перша частина у виконанні Григорія Соколова наділена спокійним характером та вивіреном рухом. Піаніст майстерно користується можливостями інструменту – вся частина звучить поді-

бно оркестру: переклички різних груп інструментів (дерев'яні духові протиставляються струнній групі), соло валторни (початок розробки), оркестрові *tutti* тощо. А використання різноманітної артикуляції та бездоганне володіння часом не перевантажує всю частину (що є великою провокацією, у зв'язку зі щільною фактурою та її частими змінами).

Друга частина немов би продовжує споглядальні настрої попередньої. Створюється враження, що це продовження, своєрідна варіація першої частини сонати. Піаніст досягає певної закругленості початкових фраз, таким чином вони перетікають одна з одної. Лише стрімкий танок в народних настроях порушує цей оповідний ланцюжок, але після вихору (висхідний пасаж з подальшим зменшеним септакордом) знову панує початковий настрій. Лиш відхилення в *сі мінор* в заключному розділі частини, вносить якусь невпевненість та осторогу, тому останні мотиви залишають слухача з питанням.

Третя частина сповнена великим сумом. Виконавець бездоганно користується та демонструє можливості інструменту. та немов би грається тембрами – то з'являється звучання клавіру, то прослуховуються оркестрові барви. На відміну від попередніх частин, використання часу більш вільне. Це зумовлене вибором темпу, адже в такому досить повільному виконанні складно охоплювати фразу (особливо при появі довгих тривалостей), і навпаки, в дрібних тривалостях Соколову важлива максимальна інтонаційна деталізація та «випуклість». В репризі рушійним елементом виявились фігурації тридцять других, а не прихована мелодія. Подібного роду виконавське рішення наводить слухача на думку повної безповоротності та неможливості повернення теми, фатальності долі. Загалом частина постає, як свого роду епітафія людському життю. Навіть відхилення в мажор звучать лише як спогади світлого минулого.

Звертаючись до аналізу фуги, перше, що відразу стає помітним – піаністи виконують фугу в різних темпах. У версії Соколова фуга триває близько 12 хвилин, тоді як виконання Чейон Пак займає близько 9 хвилин. Варто зазначити, що хронометраж враховувався без *Largo*. Така темпова різниця обумовлена різним стильовим прочитанням виконавців. Фуга у виконанні Соколова має чітку основу на барокову традицію, в якій кожний мотив та інтонація були важливі для виконавця. Чейон Пак інтерпретує фугу більш романтично, звідси масштабніші інтонаційно-мотивні побудови, багате використання педалі, агонічні відхи-

лення, які почасти є реакцією на зміни фактури, тематичного матеріалу, гармоній та образів.

Ці кардинально різні прочитання небезпідставні, адже при детальному вивченні сонати ми повсякчас наштовхуємося на «звукові образи» та «емоційні стани» творів інших композиторів, подекуди послідовників Бетховена: в другій частині чуються Шуманівські ритми, в третій – відголоски трагічних опусів Шуберта. Й. Брамс взагалі майже цитує фанфарний вступ в своїй Першій сонаті. А фуга стоїть наче на межі епох – з однієї відлуння епохи Бароко та найяскравішого її представника – Й. С. Баха, з іншої – вже ХХ століття та масштабні фуги таких композиторів, як Д. Шостакович чи В. Задерацький.

Тому подібного роду стильова палітра сонати дозволяє виконавцям не обмежуватись конкретною епохою, а навпаки, відкриває нові горизонти та можливості для трактування авторського задуму.

Двадцять дев'ята соната – це чи не єдиний фортепіанний твір Бетховена, де він дає точну вказівку метронома. Через цю деталь виникло багато суперечок і дискусій, і в наш час це питання досі актуальне. Але такий історичний факт вносить свої корективи в розуміння інтерпретаційних відмінностей, адже, з одного боку, піаніст може опиратись саме на позначку метроному, а з іншого, відштовхуватись від власного виконавського досвіду, зокрема творів Бетховена.

Фуга у виконанні Григорія Соколова має барокову основу. Звідси багатство та різноманіття артикуляції, метро-ритмічна воля, що в кінцевій своїй інтеграції створюють найвищу об'єктивність інтерпретації. На думку Ф. Бузоні, всі шістнадцяті в цій фюзі мають тематичне значення (Busoni, 1894). Порівнюючи два обраних нами виконання, саме в інтерпретації Соколова ця думка яскраво демонструється. Таким чином виконавець досягає максимальної пружності ритму, що відразу помітно в першому проведенні теми. Але вже з другого проведення тема відходить на другий план. Виконавець демонструє лише початкові її два мотиви, так зване «характеристичне зерно» теми, а рушійним матеріалом стає протискладення. Інтермедія продовжує характер теми. Їй притаманна танцювальність з деяким пристрибуванням. Емоційні та образні зміни з'являються в збільшеному проведенні (в збільшенні звучать як тема, так і протискладення). Тема, яка викладена в *мі бемоль мінорі* з контрапунктом в дециму в нижньому голосі, набуває серйозності, драматизується, але тим не менш, основним для виконавця є верхній голос з його збільшеним проти-

складенням. Непомітно відбувається повернення до першочергового настрою фуги (друга інтермедія). Але вона не досягає своєї кульмінаційної точки, і розчиняється, як тільки з'являється каданс *сі мінору*. Наступний розділ фуги (ракохід теми) також настає несподівано. Він весь витриманий в одному темпі, не дивлячись на певні можливі агогічні провокації (трелі, «заїкання» теми, що спровоковані паузи). І так несподівано, як почалась ця модифікована тема, так вона і завершується, плавно переходячи в інтермедію, що ґрунтується на мотивах ракоходу теми. Повернувшись до основного викладу теми, виконавець з максимально холодним розрахунком рухається у бік кульмінаційної точки. Навіть поява інтонаційних мотивів вступного *Largo* ніяким чином не відволікають, ба навпаки, цей епізод підсилює загальний емоційний підйом. Остаточною точкою розуміння, що тема вичерпала себе, стає останній ля мажорний акорд.

Друга тема постає перед слухачами холодною, відчуженою. Такий характер зумовлює і темпову зміну – вона звучить повільніше.

На відміну від попередніх змін та переходів між розділами, повернення першої теми достатньо помітне – вона наче перебиває спокійні настрої *ре мажору*. Відновлюється першочерговий темп, а характер набуває рішучих рис. Весь наступний матеріал сповнений несамовитою енергією. В першу чергу – це енергія ритму, що зароджувалась на початку фуги, і от нарешті вирвалась на волю. Навіть останнє проведення теми не втрачає своєї ритмічної сили, напруги та артикуляційної чіткості. Тільки трелі перед заключенням постають перед слухачем питанням: «Чи дійсно ми прийшли до цілі?». І як підтвердження вірнопроденого шляху, лунають фінальні акорди. Вони випромінюють світло та сповнені життєстверджувальним настроєм.

У виконавській версії Чейон Пак тема фуги звучить монолітно. Мікроцезури, які є після першого та другого мотивів, створюють ефект «невпевності», боуцімто це ще не початок теми, а продовження її пошуків, які були в *Largo*. Але з третього мотиву стає зрозуміло, що це нарешті тема. Вона постає в жвавому, чіпкому та дещо впертому характері. Діалог між голосами відсутній, це більш нагадує палку суперечку, в якій тему постійно перебивають інші голоси. Спільну мову вони знаходять лише в першій самостійній інтермедії.

Тема у збільшенні наділена героїчним характером, а наступний епізод з трелями постає перед слухачами як напружений, схвильований. Друга інтермедія сповнена рішучості, але не зважаючи

на спорідненість музичного матеріалу з першою інтермедією, вона не містить в собі діалогу між голосами, ба навпаки – повертає нас в характер теми: жвавий, чіпкий, з невідступним рухом.

Ракохід теми – своєрідний ліричний відступ. Тут вбачається розгубленість від модифікацій теми, а намагання «вхопитись» за трель, як за щось вже знайоме, та «зависання» на затриманнях та дисонансах є спробою повернення в початковий устрій. Велике значення для виконавиці має протискладення – воно є рушійним елементом цього розділу та одночасно провісником другої теми. Після такого ліричного оазису з'являється секвенція, яка нагадує битву на мечах. *Sforzando* та гамоподібні мотиви створюють враження скреготу металу, що в кінцевому результаті знову повертає нас до початкового викладення теми з її сміливим, невідступним настроєм. Починаючи звідси, виконавиця не зменшує емоційний градус, а навпаки, доводить його до максимуму. Цим самим кульмінаційна вершина здається раптовою та неочікуваною.

Друга тема – помірна, оповідна, без будь-якої емоційної та драматичної напруги, немов би острів затишку посеред бурхливого моря. Темп залишається незмінним, майстерно демонструються різні голоси, які повсякчас наче винурюють назвні, затіняючи весь інший матеріал, а гармонічні зміни, що підкреслюються часом – як гра сонячних променів на поверхні цієї води.

Повернення першої теми доволі обережне, невпевнене з деяких острахом, аби не порушити споглядальний стан попереднього розділу. Але дуже швидко початковий характер захоплює елементи другої теми, таким чином повертаючи нас в попередній стан емоційної напруги. Основним матеріалом тут є ті голоси, в яких міститься протискладення, або які викладені більшими тривалостями.

Коли звучить досить імпровізаційно, подекуди навіть порушується метроритмічний устрій. Створюється враження, немов би всю цю колосальну споруду в один момент спіткає повна руйнація. Останнє проведення теми з'являється наче посеред пилу, хаосу, і ми повертаємось в стан вступного *Largo*, де композитор лише шукав тему фуги. Зараз – залишилась тільки тема. Останній розділ з трелями остаточно закриває цикл – стрибки на дециму, на ввідний тон з подальшим розв'язанням в тоніку, дають не просто стійку інтонаційну асоціацію з початковим фанфарним вступом з першої частини, а категорично стверджують, що, не зважаючи на будь-які душевні потрясіння, перепони та складнощі, в кінці шляху завжди буде переможний

фінал. Саме такі враження залишаються у слухача після прослуховування виконання Чейон Пак.

СОНАТА ОР. 110

Чудовим прикладом майстерності Бетховена в жанрі сонати є тридцять перша соната. В ній ми можемо знайти притаманні його пізньому періоду риси: панування пісенного, вокального початку – два аріозо, використання німецьких народних пісень в другій частині; а також у зв'язку з посиленням філософської ідеї – звернення до поліфонії (дві фуги з третьої частини).

Перша частина сонати – це наче продовження варіацій з попередньої сонати ор. 109. Але вже в п'ятому такті з'являється абсолютно новий образ. Деякі дослідники творчості Бетховена стверджують, що ця тема дещо нагадує тему II частини симфонії №88 Й. Гайдна. Дійсно, певні інтонаційні звороти, розмір $\frac{3}{4}$, спокійний та вишуканий колорит та яскраво-помітне оркестрове викладення матеріалу в сонаті уподібнюють ці дві теми. Взагалі, в цьому циклі Бетховен часто вдається до свого роду «запозичень» – окрім схожості теми в першій частині на тему Гайдна, аріозо з третьої частини близьке і по емоційному та філософському стану, і по структурі (вступ і лише потім аріозо) на арію з кантати BWV 159 “Es ist vollbracht” Й. С. Баха, а друга частина має інтонації двох народних пісень – “Unsa kätz häd kaz’ln g’habt” (У нашої кішки народились кошенята) та “Ich bin lüderlich, du bist lüderlich” (Я нечупара, ти нечупара).

Це сонатне *allegro* не містить в собі типових емоційних контрастів чи зіткнень, єдиний контраст, який тут є – це співставлення світлих ліричних спогадів з сумною та похмурою дійсністю, стрибки від внутрішнього до зовнішнього (одна з ознак цього – ущільнення фактури). Розробка коротка та дещо одноманітна (постійність ритмів, інтонацій, регістрів), проте роль її важлива. Вона – це своєрідний поворот у похмуру дійсність.

Майже непомітний перехід до репризи повертає нас в початковий стан світлої мрійливості, але вже з новим тональним забарвленням – з'являється модуляція в далекий для *re bemolte Moll* мажору *mi Moll*. Завдяки цій модуляції Бетховен збільшує саму репризу, наче прагне якомога довше бути в цьому стані спокою та споглядальності. Повторюючи та розвиваючи образи експозиції, реприза приходить до хорального епізоду, основна ідея якого – затвердити висновки світлої, спокійної споглядальної лірики. Після цієї емоційно-холодної та прозорої своєрідної вставки з'являються нові переливи арпеджіо – свого роду кода, яка продовжує настрої всієї репризи.

Друга частина – *Allegro molto* – повна протилежність першій частині. Бетховен неначе відтворює картину вуличного натовпу, якоїсь простої буденної метушні, що в свою чергу протиставляється настроям першої частини. В тріо пасажі восьмих з дещо джазовими ритмічними інтонаціями та синкопована ліва рука створює враження легкості та безтурботності. Загадково, дещо з сумом звучить розв'язання кадансу у *фа мажор* (основна тональність частини – *фа мінор*). Цей *фа мажор* розсіює всі ці побутово-безтурботні настрої.

Грандіозна третя частина починається з повної самотності: оркестровий вступ наповнений сумних пошуків, вагань, які поступово кристалізуються в речитатив, а згодом у *Arioso dolente*.

На відміну від фуги з сонати ор. 101, ці фуги не мають жанрового характеру. Тема тут спокійна, в якійсь мірі споглядальна, і лише під кінець першої фуги вона набуває більш вольових та енергійних настроїв (сприяє цьому стретне проведення теми). Дійшовши до життєстверджувального кадансу, прямо перед самою кульмінацією, музика зупиняється на домінантсептакорді, який раптово модулює в кватсексакорд, і з'являється друге *Arioso*, з характерною позначкою *perdendo le forze*. На відміну від першого варіанту, тут мелодія постійно переривається паузами, які порушують її рух; це свого роду хворобливе дихання, яке закінчується ударами пульсу (соль мажорний тризвук в кінці *Arioso*). І після такого емоційно напруженого розділу єдине, що може якось повернути до життя і урівноважити форму – це ще одна fuga.

У виконавській версії Соколова відразу стає помітним, як виконавець співставляє між собою перші дві частини, тим самим відокремлюючи їх від подій, які будуть відбуватись у третій частині. Перша частина насичена агогічними відхиленнями, завдяки яким досягається різнобарв'я тембрів та контраст тематичного матеріалу. Динамічні позначки максимально віддалені. Це свідчить про оркестрове мислення виконавця. Так, *forte* набуває тембрів мідних духових інструментів, тоді як *piano* уподібнюється до звучання флейт, скрипок та подекуди асоціюється з людським голосом. В другій частині виконавець яскраво демонструє ідею Бетховена, а саме співставлення народної простоти та певної грубості на протигагу душевним переживанням першої частини. Танцювальність, випуклість динаміки та артикуляції, що допомагає досягти контрастності образів – це ті виконавські риси, які відразу стають помітними. В середньому розділі навпаки виконавець тяжіє до певної об'єднаності, до довгих фраз. Навіть

синкопи, які починаються в нижньому регістрі та знаходять свою метричну опору на першу долю лише у верхньому регістрі, не є перпоною цьому об'єднанню. Таким чином розділ набуває рис швидкого, легкого танцю.

В *Arioso* помітна опора на вокальну основу, мелодія якого чітка та ясна. Воно поки немає якогось суму, а навпаки наділене емоціями гніву та болю, та проявляє супротив. Драматизму виконавець досягає завдяки акордам в лівій руці – спочатку вони далекі, виконують лише функцію гармонічного фону, але згодом виходять на один план з мелодією, таким чином ущільнюючи фактуру та додаючи напругу. Перша fuga наче продовжує емоційний стан *Arioso*. Вона вольова, рішуча, і, не зважаючи на те, що має чітку опору на барокову традицію, не містить артикуляційного багатства. Поступове розгортання подій від самого початку тримає слухача в напрузі.

Друге *Arioso* позбавлене волі, активного руху, та є лише певним підсумуванням всіх попередніх подій. Витримане в одному темпі, без будь-яких відхилень, сповнене смиренням та усвідомленням невідхильності долі. Заключні акорди звучать трохи перебільшено динамічно, але таким чином відбувається відновлення сил, дещо несподіване та почасти неймовірне, адже після такого драматизму, якого досягає Соколов у своїй інтерпретаційній версії, важко уявити ще якесь продовження, особливо «позитивного» характеру.

Друга fuga більш активна за попередню, тим самим протиставляється і першій фузі, і другому *Arioso dolente*. Вона, друга fuga, відразу носить в собі переможний характер. Артикуляційно теж відрізняється від своєї «напарниці». Варто також зазначити масштабність виконавської думки. Вже починаючи від повернення в основну, *ля бемоль мажорну*, тональність, піаніст неухильно, невідступно рухається до останнього фінального акорду.

Загалом в інтерпретаційній версії Григорія Соколова соната постає перед слухачами, як грандіозна споруда, що складається з двох частин: перша містить в собі розгортання ліричних подій, внутрішніх переживань та роздумів (перша частина сонати), які протиставляються зовнішнім емоційним проявам, простору життєвого світу людини (друга частина сонати); третя частина сонати, що може умовно поділитись на 5 частин-розділів (вступ – *Arioso* – перша fuga – *Arioso dolente* – друга fuga), відтворює ті ж протискладення, але ще більш поглиблені, доведені до свого емоційного максимуму. Так, два *Arioso* – це прояв самих далеких, глибоких та інтимних переживань

і відчуттів людини, тоді як fuga – уособлення чистого раціоналізму. Таким чином виконавцю вдається якнайкраще відтворити ідею композитора.

Висновки. Підсумувавши, можна стверджувати, що fuga у сонатному циклі відіграє важливу композиційну роль. Інтерпретаційні приклади двадцять дев'ятої сонати показують, як піаністи по-різному трактують значення fugи. Так, у виконанні Чейон Пак відмінною рисою є те, що вона трактує fuga, як продовження перших двох частин, а третя частина є наче окремим твором. Соната виконанні Григорія Соколова набуває цілісності завдяки спробі об'єднання третьої та четвертої частини в одне ціле, на кшталт «прелюдії та fugи», протиставляючи два протилежні світи – світ емоцій, філософських роздумів та світ чистого раціонального погляду на життя.

Сонати оп. 106 та оп. 110 мають багато спільних рис, серед яких: звернення до народної пісенності та танцювальності, глибокофілософські роздуми, що притаманні повільним частинам, використання клавикордних способів звуковидобування. Також помітним є той факт, що в сонаті оп. 106 інтонаційне зерно теми зароджується ще в початковому фанфарному вступі першої частини. Ту саму ідею Бетховен повторює в сонаті оп. 110, але в останній – це вже не інтонаційні натяки, а майже дослівне викладення теми. Таким чином композитор створює арку між частинами, яка є ще одним допоміжним елементом об'єднання цих масштабних, нетипових ні за формою, ні за змістом, циклів.

Тим не менш, помітна основна відмінність в композиційній ідеї цих опусів. Так, в двадцять дев'ятій сонаті fuga має дуалістичні риси, що впливають на композиційну будову всього циклу – з однієї сторони вона є способом «відновлення» сил після *Adagio*, хоч за своїм драматургічним і тональним устроєм важко піддається об'єднанню в один цикл з попередньою третьою частиною (наче прелюдія та fuga); з іншої – fuga може бути продовженням основного настрою перших двох частин циклу. В тридцять першій сонаті ці дві fugи є невід'ємною складовою своїх попередніх *Arioso*, які поєднані тональністю, і настільки самостійні, що можуть існувати окремо від перших двох частин сонати (на прикладі виконання Г. Соколова).

Такі кардинально різні прочитання опусів Бетховена свідчать про те, що fuga в сонатному циклі відіграє вагомий драматургічний роль, що дозволяє виконавцям по-різному трактувати форму в цілому та встановлювати в своїй інтерпретаційній

версії індивідуалізовані взаємозв'язки між частинами. Включення фуґи у сонатний цикл дає можливість ширшого стильового інтерпретування. Так, у виконанні Чейон Пак фуґа, як і всі інші частини циклу, набуває романтичних рис, тоді як інтерпретаційна версія Соколова має барокову

традицію. Тобто фуґа не лише динамізує сонатний цикл та слугує потужним засобом вагомого підсумку усього драматичного розвитку твору, але й свого роду централізує навколо себе інші частини, таким чином наділяючи сонату контекстуальними стильовими варіантами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації / навч. посібник. 2013. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення: 13.07.2023).
2. Пясковський І.Б. Поліфонія / навч. посібник. Київ : ДМЦНЗКіМУ, 2003. 242 с.
3. András Schiff – Sonata No. 29 in Bb, Op. 106 – Beethoven Lecture-Recitals. URL: <https://youtu.be/UD8Isld41k8> (дата звернення: 13.07.2023).
4. Bach-Busoni. The first twenty-four Preludes and fugues of the Well-Tempered Clavichord, G. Schirmer, Inc., New York, 1894, 195–205 p.
5. Beethoven, Piano sonata No. 31 in A-Flat Major. Op. 110. URL: [https://www.wikiwand.com/en/Piano_Sonata_No._31_\(Beethoven\)?_isMobileViewPreferred=true&_shouldShowAds=true](https://www.wikiwand.com/en/Piano_Sonata_No._31_(Beethoven)?_isMobileViewPreferred=true&_shouldShowAds=true) (дата звернення: 13.07.2023).
6. Beethoven: Sonata No. 29 Bb, Op. 106, (Live) Grigory Sokolov. URL: https://youtube.com/playlist?list=PLuR14XiwYmkaEznVhNBTM_-mAvll3p_yd (дата звернення: 13.07.2023).
7. Beethoven`s letters. A critical editions with explanatory notes by Dr. A. C. Kalischer, London, 1909, 439 p.
8. Rubinstein Competition 2023: Chaeyoung Park plays Piano sonata № 29. URL: <https://www.youtube.com/live/te4bHjq6ZBE?feature=share> (дата звернення: 13.07.2023).
9. Sokolov plays Beethoven`s Sonata op 110. URL: <https://youtu.be/VQE1FP7m55M> (дата звернення: 13.07.2023).

REFERENCES

1. Moskalenko V. G. (2003) Lektsii z muzychnoi interpretatsii [Musical interpretation lectures] URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (data zvernennia: 13.07.2023) [in Ukrainian]
2. Piaskovs`kyj I. B. (2003) Polifoniia [Poliphony]. Kyiv : DMTsNZKiMU, 242 s. [in Ukrainian]
3. András Schiff (2004) Sonata No. 29 in Bb, Op. 106 – Beethoven Lecture-Recitals. URL: <https://youtu.be/UD8Isld41k8> (accessed: 13.07.2023).
4. Bach-Busoni. (1894) The first twenty-four Preludes and fugues of the Well-Tempered Clavichord, G. Schirmer, Inc., New York, pp. 195–205.
5. Beethoven, Piano sonata No. 31 in A-Flat Major. Op. 110. URL: [https://www.wikiwand.com/en/Piano_Sonata_No._31_\(Beethoven\)?_isMobileViewPreferred=true&_shouldShowAds=true](https://www.wikiwand.com/en/Piano_Sonata_No._31_(Beethoven)?_isMobileViewPreferred=true&_shouldShowAds=true) (accessed: 13.07.2023).
6. Beethoven: Sonata No. 29 Bb, Op. 106, (Live) Grigory Sokolov. URL: https://youtube.com/playlist?list=PLuR14XiwYmkaEznVhNBTM_-mAvll3p_yd (accessed: 13.07.2023).
7. Beethoven`s letters (1909). A critical editions with explanatory notes by Dr. A. C. Kalischer, London, 439 p.
8. Rubinstein Competition 2023: Chaeyoung Park plays Piano sonata № 29. URL: <https://www.youtube.com/live/te4bHjq6ZBE?feature=share> (accessed: 13.07.2023).
9. Sokolov plays Beethoven`s Sonata op 110. URL: <https://youtu.be/VQE1FP7m55M> (accessed: 13.07.2023).