

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ЧЕСНОКОВА АНАСТАСІЯ ВАСИЛІВНА

УДК 78.083.2:78.082.2:780.616.432:7.071.1:7.071.2(043)

НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

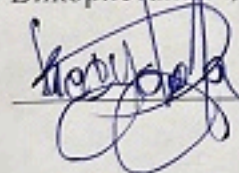
**ФУГА ЯК ЧАСТИНА ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ:
КОМПОЗИЦІЙНІ ІДЕЇ ТА ВИКОНАВСЬКІ РІШЕННЯ**

025 «Музичне мистецтво»

02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



Чеснокова А. В.

Творчий керівник та
науковий консультант:

Пухлякко Марія Євгенівна
заслужена артистка України,
Кандидатка мистецтвознавства,
в. о. професорки

КИЇВ – 2024

АНОТАЦІЯ

Чеснокова А. В. Фуга як частина фортепіанної сонати: композиційні ідеї та виконавські рішення. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2024.

Зміст анотації

Хоча жанр фортепіанної сонати займає вагомим місце у виконавській і композиторській творчості, однак музикознавчих праць, які б предметно розглядали розвиток фуги саме як частини фортепіанної сонати, вивчали особливості її взаємозв'язків та будови, та сформували би специфіку підходу до вивчення та інтерпретації сонат з фугою як самостійною частиною циклу, не існує. Відтак, метою та відповідно й науковою новизною даного наукового обґрунтування творчого мистецького проекту стало дослідження жанру фортепіанної сонати з інтеграцією фуги у цикл, виявлення композиційних та формотворчих особливостей таких творів, аналіз інтерпретаційних версій та окреслення можливих виконавських орієнтирів.

У першому розділі досліджено історико-теоретичні аспекти розвитку жанрів сонати та фуги, а також простежено приклади інтеграції фуги у сонатний цикл. Окреслено принципи об'єднання гомофонічних та поліфонічних форм у вибраних сонатах Людвіга ван Бетховена. Ці ж сонати розглянуто у контексті взаємодій різних форм: зокрема, як форма фуги впливає на сонатно-симфонічний цикл та його композиційну та драматургічну будову. Проведено інтерпретаційний аналіз даних творів на прикладі виконань сучасних піаністів, що дало змогу окреслити можливі ролі та значення фуги у сонатному циклі. На основі цього аналізу зазначено вплив фуги як окремої частини сонатної форми на виконавську концепцію, а саме інтеграцію не лише класичних та романтичних ознак, але й можливе включення барокових аспектів до виконавських рішень.

У другому розділі зосереджено увагу на фортепіанних сонатах композиторів ХХ століття. Зокрема, розглянуто Сонату для фортепіано Леопольда Годовського, проаналізовано композиційну будову та драматургію як кожної частини окремо, так і сонатного циклу загалом на прикладі використання композиторських засобів музичної виразності, формотворчих елементів тощо. Окреслено жанрово-стильові впливи, які прослідковуються в сонаті, а також наведено можливі інтерпретаційні рішення даного циклу, що були виявлені крізь призму власного виконавського досвіду. На прикладі фортепіанних сонат Семюела Барбера та Пауля Хіндеміта прослідковано неокласичні та необарокові риси у фортепіанних сонатах ХХ століття та окреслено значення фуги у циклі. Окремий підрозділ присвячено творчості українських композиторів. Так, зроблено історичний нарис еволюції української фортепіанної сонати, проаналізовано сонатні цикли з фугою Юрія Шамо, Валентина Сильвестрова та Василя Барвінського, окреслено основні композиційні особливості вибраних творів і здійснено їх компаративний аналіз із подібними зразками західноєвропейських митців.

Основним напрямком дослідження став синтез теоретичних та практичних дискурсів, адже наукові розвідки апробувались та кристалізувались у програмах творчої складової мистецького проєкту. Практичне значення дослідження полягає у можливості його різновекторного застосування у площині виконавських та методико-педагогічних практик, зокрема і у ЗВО мистецького спрямування.

Ключові слова: фортепіанна соната, fuga у сонатному циклі, композиторська творчість і виконавська практика, інтерпретаційні аспекти, виконавський дискурс.

SUMMARY

Chesnokova A. V. Fugue as a part of a piano sonata: compositional ideas and performance decisions. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the Educational and Creative Degree of Doctor of Arts in specialty 025 "Musical Art" (field of study 02 "Culture

and Arts’)). – P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2024.

Abstract content

The genre of the piano sonata holds a significant place in both performance and compositional practice. However, there is a lack of scholarly works specifically addressing the development of the fugue as a component of the piano sonata, studying the peculiarities of its relationships and structure, and defining the specific approach to the study and interpretation of sonatas with fugues as an independent part of the cycle. Therefore, the aim and scientific novelty of this research project are to investigate the genre of the piano sonata with the integration of the fugue into the cycle, identify the compositional and formal features of such works, analyze interpretative versions, and outline possible performance guidelines.

The first chapter explores the historical and theoretical aspects of the development of sonata and fugue genres as well as examples of the integration of the fugue into the sonata cycle. The principles of combining homophonic and polyphonic forms in selected sonatas by Ludwig van Beethoven are outlined. These sonatas are also examined in the context of the interaction between different forms, particularly how the fugue form influences the sonata-symphonic cycle and its compositional and dramaturgical structure. An interpretative analysis of these works is conducted through the performances of contemporary pianists, allowing for the identification of the possible roles and significance of the fugue in the sonata cycle. Based on this analysis, the impact of the fugue as an individual part of the sonata form on performance concepts is noted, including the integration of classical and romantic features as well as possible inclusion of Baroque aspects in performance decisions.

The second chapter focuses on piano sonatas by 20th-century composers. Specifically, it examines Leopold Godowsky's Piano Sonata, analyzing the compositional structure and dramaturgy of each movement individually as well as the sonata cycle as a whole through the use of compositional means of musical expression, form-creating elements, etc. Genre and stylistic influences in the sonata are identified, and possible interpretative solutions are provided based on the author's own performance experience. The

neoclassical and neo-Baroque features in 20th-century piano sonatas are traced through the works of Samuel Barber and Paul Hindemith, and the significance of the fugue in the cycle is outlined. A separate section is devoted to the work of Ukrainian composers, including a historical overview of the evolution of the Ukrainian piano sonata, an analysis of sonata cycles with fugues by Yuriy Shamo, Valentin Silvestrov, and Vasyl Barvinsky, highlighting the main compositional features of the selected works and their comparative analysis with similar examples from Western European composers.

The main focus of the research is the synthesis of theoretical and practical discourses, as the scientific findings were tested and crystallized in the creative component of the artistic project. The practical significance of the research lies in its multifaceted application in performance and methodical-pedagogical practices, including in institutions of higher education with an artistic focus.

Keywords: piano sonata, fugue in the sonata cycle, compositional creativity and performance practice, interpretative aspects, performance discourse.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Чеснокова А. Фуга в пізніх сонатах Бетховена. Інтерпретаційні аспекти (на прикладі сонат ор. 106 та ор. 110). *Актуальні питання гуманітарних наук* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. – Вип. 65. Том 3. 88 – 95 с. [13.pdf](#) (aphn-journal.in.ua)
2. Чеснокова А. Соната для фортепіано мі мінор Леопольда Годовського крізь призму виконавського досвіду. *Актуальні питання гуманітарних наук* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. – Вип. 72. Том 3. 127 – 135 с. [21.pdf](#) (aphn-journal.in.ua)
3. Чеснокова А. В. Фуга як частина циклу у сонаті для фортепіано №3 Пауля Хіндемита. Публікація тез XXIII Міжнародної науково-практичної конференції

Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри спеціального фортепіано №2. Матеріали дослідження викладені у доповідях на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних та науково-творчих конференціях, а також у межах курсів підвищення кваліфікації викладачів мистецьких шкіл. Виконано низка концертів за темою мистецького проєкту, зокрема і на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва:

- Чеснокова Анастасія. Фуга як частина сонатного циклу. Історичний нарис: доповідь. *Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації* / програма XI всеукраїнської науково-практичної конференції Творчої майстерні інтерпретації сучасної музики / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (23 листопада 2022 р.). Київ: 2022

- Чеснокова Анастасія. Фуга та її значення в сонатах для альту та фортепіано Пауля Хіндеміта: доповідь. *Феномен струнно-смичкового виконавства у науково-педагогічному та культурно-мистецькому просторі України* / програма міжнародної науково-практичної конференції до 160-річчя НМАУ імені П.І. Чайковського та 90-річчя заснування кафедри струнно-смичкових інструментів / Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського (5 – 16 листопада 2023 р.). Київ: 2023

- Чеснокова Анастасія. До проблеми виконавської інтерпретації фортепіанної сонати Леопольда Годовського. Виклики сьогодення: доповідь. *Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації* / програма XII всеукраїнської науково-практичної конференції Творчої майстерні інтерпретації сучасної музики / Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського (10-12 листопада 2023 р.). Київ: 2023

- Чеснокова А. В. Фуга як частина фортепіанної сонати: теоретично-виконавські аспекти: доповідь, виконано наживо в рамках курсу «Сучасні теорії

фортепіанного виконавства» у магістрів 5 – 6 курсів в. о. професорки Пухляк М. Є. / Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського (02 лютого 2024 р.). Київ: 2024

- Чеснокова А. В. Поліфонія у фортепіанній сонаті: історія, теорія, практика. Доповідь виконана наживо в межах курсів підвищення кваліфікації викладачів мистецьких шкіл на тему: *«Пріоритетні вектори розвитку мистецької освіти»* / Хмельницький фаховий музичний коледж ім. В. І. Заремби (28 березня 2024 р.), Хмельницький: 2024

- Чеснокова Анастасія. Фуга як частина фортепіанної сонати: теоретично-виконавські аспекти: доповідь. *«Україна – Юнеско: 70 років разом»* / програма міжнародної науково-практичної конференції / Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського (25 квітня 2024 р.). Київ: 2024

- Чеснокова Анастасія. Фуга як частина фортепіанної сонати: теоретично-виконавські аспекти: доповідь. Міжнародна науково-творча конференція *Трансформація музичної культури і освіти: пам'яті витоків і звершень першого музичного вишу країни* / програма міжнародної науково-творчої конференції / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової (11 – 12 травня 2024 р.). Одеса: 2024

Апробація творчого мистецького проєкту

Протягом навчального періоду (включно і з навчанням в асистентурі-стажуванні) відбувалась апробація творчої складової мистецького проєкту. Зокрема було зіграно сольні концерти-іспити, до програми яких входила низка фортепіанних сонат (список не містить повної програми концертів, вказані лише сонатні цикли):

- Сольний концерт «Пані фуга». *Семюел Барбер, Соната для фортепіано мі бемоль мінор, ор.26* / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, малий зал (12 лютого 2022 р.)

- Сольний концерт «Фуга в німецьких інтер'єрах». *Людвіг ван Бетховен, Соната для фортепіано №31, ля бемоль мажор, ор. 110* / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, малий зал, (25 вересня 2022 р.)

- Концерт-іспит аспіранта творчої аспірантури. *Людвіг ван Бетховен, Соната для фортепіано №29, Сі бемоль мажор, оп. 106, «Hammerklavier»* / Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, Біла зала (29 травня 2023 р.)
- Концерт-іспит аспіранта творчої аспірантури. *Леопольд Годовський, Соната для фортепіано мі мінор* / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, малий зал (25 грудня 2023 р.)
- Фуга як частина фортепіанної сонати: композиційні ідеї та виконавські рішення. Творчий мистецький проєкт лауреатки Міжнародних конкурсів Анастасії Чеснокової на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. У програмі: *Й. С. Бах, Соната ля мінор* (після *Hortus Musicus №1* Й. А. Райнкена), BWV 965; *Ю. І. Шамо, Соната для фортепіано №3*; *П. Гіндеміт, Соната для фортепіано №3 in B*. Творчий керівник – Заслужена артистка України, кандидатка мистецтвознавства, в. о. професорки Пухлянко Марія Євгенівна. Концерт відбувся у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського (14 липня 2024 р.). Київ: 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	10
РОЗДІЛ 1. ФУГА В СОНАТНОМУ ЦИКЛІ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	17
1.1. Фуга як частина циклічного твору: до постановки проблеми дослідження. Фортепіанна соната з фугою: особливості трактовки форми (від кінця XVIII – до середини XX століть).....	17
1.2. Принципи об'єднання гомофонічних та поліфонічних форм у Сонатах Л. Бетховена. Фуга як частина бетховенського сонатного циклу: інтерпретаційні аспекти (на прикладі Сонат для фортепіано ор. 106 та ор. 110).....	30
РОЗДІЛ 2. ФУГА У СОНАТАХ КОМПОЗИТОРІВ XX СТОЛІТТЯ: ПРИНЦИПИ ТРАКТОВКИ СОНАТНОГО ЦИКЛУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО.....	44
2.1. Фуга у фіналі як інтелектуальний центр великої віртуозної фортепіанної сонати <i>мі мінор</i> Леопольда Годовського.....	45
2.2. Неокласичні та необарокові риси у фортепіанних сонатах XX століття. Значення фуги в циклі.....	58
2.3. Фуга у фортепіанній сонаті українських композиторів.....	70
ВИСНОВКИ.....	85
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	88

ВСТУП

Актуальність дослідження. Фуга, 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 фуга досягла в творчості Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя в XVII – XVIII століттях. Після Баха розквіт гомофонного складу поступово витісняє поліфонічне письмо, а інтерес до поліфонії набуває нових векторів. «У процесі розвитку гомофонно-гармонічних структур в класико-романтичний період, – пише І. Пясковський, – значення поліфонії хоч і відходить на другий план, але все ж виконує достатньо важливу роль. Поліфонія не обмежується тут окремими жанрами чи фактурно-поліфонічними «інкрустаціями» в гомофонних структурах, а присутня у внутрішніх, «реліктових» мікрополіфонічних структурах, якісно оновлених в умовах гомофонно-гармонічного мислення» [40, с. 5].

Жанр фуги в епоху класицизму знаходить нове застосування, в першу чергу, в творчості Л. Бетховена, що проявляється в тенденції до «об'єднання гомофонічних та поліфонічних форм»: «Л. Бетховен у своїй творчості продовжив пошуки Й. С. Баха та ще сміливіше підійшов до трактування фуги: він увів фугу в різні розділи сонатно-симфонічного циклу (фугато 5-ї симфонії, повільна частина 1-ї симфонії, скерцо й фінал 9-ї симфонії, фуга з сонати ор. 110, перша частина струнного квартету №14 *cis*, тв. 131 та інші), широко застосовував різні прийоми фуги в розробці та репризі (іноді в експозиціях) своїх симфонічних та камерних творах, увів нові види відповідей і таке інше) [11].

Бетховенські новації в осмисленні фуги як частини циклу стали водночас й новим етапом трактовки сонатної форми. Та, хоча нині в фортепіанній спадщині можна знайти безліч творів, де фуга або виступає в якості самостійної частини великої циклічної форми, або є важливим рушійним елементом більшої форми (наприклад, Капричіо на від'їзд любого брата Й. С. Баха, ряд варіаційних циклів Макса Регера з включенням у них фуг, відомі Варіації та фуга на тему Ф. Генделя,

ор. 24 Й. Брамса та багато інших), саме соната, за нашою думкою, виявляється найбільш презентативною структурою з точки зору осмислення та визначеності ролі та функції фуґи в драматургії цілого. Що, у першу чергу, стосується творів як романтичного ХІХ століття, так і більшості сонат століття ХХ, адже багато композиторів перебуває в аурі впливів пізнього романтичного стилю.

Традиції, що були закладені Л. Бетховеном та з особливою силою проявились саме в пізній період його творчості в принципі проростання поліфонічних принципів мислення в гомофонно-гармонічну тканину, виявились в період романтизму та набули індивідуалізованих форм втілення у творчості різних композиторів-романтиків. Бетховенські традиції продовжували свій вплив також на музику композиторів ХХ століття. З урахуванням різного підходу до використання композиторами ХХ століття фуґи в сонатному циклі, драматургічний принцип, що превалує – застосування фуґи в якості надпотужного засобу драматизації, динамізму, енергії.

Окрім цього, відмітимо принцип, який, при усій відмінності сонатних творів композиторів різних часів, став основним в трактовці сонати з фуґою: це принцип розміщення фуґи у фінальній частині. На прикладах фортепіанних сонат європейських (серед яких і представники України) та американських авторів ми побачимо, що може змінюватись кількість частин циклу, композиційна та драматургічна побудова творів, але фуґа, як жанр чіткої логіки та бурхливої енергії, тяжіє до ідеї підсумку фіналу.

Такий потужний драматургічний засіб, як включення фуґи до сонатного циклу для фортепіано, є, водночас, засобом міцної драматизації та можливістю індивідуалізованої трактовки форми та задуму твору. Розуміння цього аспекту є вкрай важливим не тільки для теоретичного осмислення, а й для практичного втілення у виконавській інтерпретації. Тож, звернення до означеної проблематики є **актуальним** для різних напрямів сучасного вітчизняного музикознавства, зокрема, як теоретичних, історичних його векторів, так і інтерпретологічних спрямувань.

Наукова новизна дослідження полягає у концентрації уваги на певному аспекті, а саме ролі фуґи у фортепіанній сонаті композиторів ХХ століття – ця тема

тільки очікує ґрунтового висвітлення у вітчизняному музикознавстві. Адже серед сучасних українських досліджень не існує праць, які б предметно розглядали розвиток фуґи саме як частини фортепіанної сонати, вивчали особливості її взаємозв'язків та будови, та сформували би специфіку підходу до вивчення та інтерпретації сонат з фуґою, як самостійною частиною циклу.

Відповідно, **об'єктом дослідження** є тип фортепіанної сонати з фуґою як частиною циклу. Це буде висвітлено під час аналізу основних етапів розвитку жанрів фуґи та сонати окремо один від одного, а також розглядатиметься конкретно жанр фортепіанної сонати, в яку інтегрується фуґа. **Предмет дослідження** – роль фуґи у сонатному циклі на прикладі фортепіанних сонат видатних композиторів, серед яких: Й. С. Бах, Л. Бетховен, Л. Годовський, С. Барбер, П. Хіндеміт, В. Сильвестров, Ю. Шамо та інші. Саме ці твори буде залучено здобувачем до творчої складової мистецького проєкту.

Аналітичним матеріалом дослідження є наступні сонатні цикли: Соната *a moll* Й. С. Баха (після *Hortus Musicus №1* Й. А. Райнкена), BWV 965, дві сонати Людвіґа ван Бетховена – Соната №29, *B dur, Hammerklavier*, op.106 та Соната №31, *As dur* op.110, Соната для фортепіано *e moll* польсько-американського піаніста та композитора Леопольда Годовського; Соната для фортепіано op.26, *es moll* Семюела Барбера, Соната для фортепіано №3 *in B* Пауля Хіндеміта, фортепіанні сонати українських композиторів – Василя Барвінського (Соната *Des dur*), Ігоря Шамо (Соната №3) та Валентина Сильвестрова (Соната №1), а також низка сонат (фортепіанних та камерних), які залучались до компаративного аналізу вищезазначених опусів, інших авторів.

Мета дослідження полягає у виявленні композиційних особливостей сонат, у які було інтегровано жанр фуґи, композиторів XVIII-XX століть; в узагальненні стосовно ролі фуґи в кожній із сонат; в осмисленні значення подібного драматургічного рішення для фортепіанної музики минулих сторіч у цьому жанрі та відповідно у розкритті можливих інтерпретаційних версій обраних творів.

Означена мета дослідження обумовлює наступні **завдання**:

- Проаналізувати історичні та теоретичні вектори розвитку жанрів «соната» та «фуга»;
- Окреслити аспекти включення жанру фуги до сонатного циклу, починаючи з творчості Л. Бетховена.
- Обрати твори композиторів ХХ століття, в яких фуга виступає частиною циклу;
- Виявити особливості взаємозв'язків фуги з іншими частинами циклу та проаналізувати значення цього драматургічного рішення;
- Зробити висновки щодо особливостей інтерпретування проаналізованих сонатних циклів з включенням фуги до частин (зокрема фінальних) творів.

Методи дослідження. Наукове обґрунтування базується на синтезі загальнонаукових підходів, що об'єднує джерелознавчий, загальноестетичний, історико-стильовий методи, а також на комплексах методів та методик дослідження поліфонічної музики (зокрема фуги), еволюції сонатної форми, і зокрема залучаються окремі позиції теорії інтерпретації. У дослідженні також застосовуються засоби музично-теоретичного, контекстуального та компаративного аналізів.

До **теоретичної бази дослідження** залучено фундаментальні праці зарубіжного та українського музикознавства таких напрямків, як музична інтерпретологія, історія та теорія фортепіанного мистецтва, теорія стилів і жанрів тощо. Зважаючи на багатовекторність теми та обраного для дослідження матеріалу, які охоплюють широке коло теоретичних, історичних і виконавських аспектів, теоретичною базою роботи стали джерела наступних спрямувань:

- *Монографічні праці та статті, присвячені творчим персоналіям і стильовим рисам їх композиторського доробку, а також мемуарна спадщина митців:* Г. Блажкевич [2], В. Грабовський, [3,4], В. Жаркова [9], Кияновська [16], Є. Левкулич [25], М. Нестьєва [30], С. Павлишин [34], Т. Сітенко [44], В. Сильвестров [45], О. Стрілецька [47], П. Хіндеміт [54], Н. Червінська [62, 63], L. Beethoven [69], N. Broder [70], J. Cooke [71], В. Heyman [73], Р. Howard [77], J. Huneker [78], R. Kirkpatrick [79], M. MacDonald [80], M. Musgrave [83],

J. Nickolas [88], G. Plaskin [90], G. Skelton [95], F. Stein [96], D. Stevens [98], W. Thomson [99];

- *Музикознавчі праці, які розкривають питання музичної драматургії, композиції, стилю, жанру, форми, фактури:* Н. Горюхіна [5,6], О. Кузьмук [22], В. Протопопов [38], В. Цуккерман [59], С. Шип [67], D. Grout [72], A. Hodeir [74], R. Pauly [89], L. Stein [97];

- *Історичні та теоретичні аспекти еволюції сонатної форми та жанру сонати, а також персоналії композиторів, пов'язані із цією сферою творчості:* Н. Горюхіна [7], М. Ковалінас [17], В. Козлов [18], В. Кочнев [21], А. Кулак [23], Л. Ланцута [24], В. Лозова [26], Л. Цзюньда [27], Є. Рощенко [41], П. Рудь [42], І. Седюк [43], Н. Супрун [48], А. Тарабанов [50], Т. Фоміна [51], Т. Чабан [60 – 63], J. Hong [75], В. Melvin [82], W. Newman [85 – 87], С. Rosen [92 – 94], V. Thurson [100];

- *Дослідження, предметом яких стало вивчення галузі поліфонії загалом і роботи, що конкретно зосереджували свою увагу конкретно на явищі фуги:* Г. Завгородня [10], В. Золотарьов [11], С. Мірошніченко [28], Н. Очеретовська [33], С. Постовойтова [35], В. Протопопов [36, 37], І. Пясковський [39, 40], С. Скрєбков [46], Н. Супрун-Яремко [49], В. Фрайонов [52], Г. Харакоз [53], Й. Хоминський [55, 56], Л. Циганюк [58], А. Чорний [66], F. Busoni [68], I. Horsley [76], A. Mann [81], E. Prout [91], P. Walker [101];

- *Теоретично-виконавські праці та дослідження з історії фортепіанного мистецтва та виконавської інтерпретації:* О. Алексєєв [1], М. Друскін [8], Н. Кашкадамова [12 – 15], Л. Корній [19], Н. Корихалова [20], В. Москаленко [29], Ю. Ніколаєвська [31,32], Л. Циганюк [57], Н. Neuhaus [84].

Аналітичні розвідки та праці доповнювались виданнями нотних партитур (фортепіанної та камерної музики), а також аудіо- та відеозаписами творів, які зосереджені у дослідженні.

Практична цінність роботи полягає у тому, що її результати можуть використовуватись у процесі навчання у класі спеціального фортепіано, як методичні поради та інтерпретаційні вказівки, а також результати дослідження можуть бути використані у спеціальних курсах профільних ЗВО у таких навчальних дисциплінах,

як історія та теорія виконавських стилів, аналіз музичних творів тощо, а також стануть у нагоді концертуючим піаністам.

Апробація матеріалів дослідження. Окремі положення та ідеї дослідження були представлені на міжнародних науково-творчих *конференціях* («Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації», 23.11.2022, Київ, Україна; «Феномен струнно-смичкового виконавства у науково-педагогічному та культурно-мистецькому просторі України», 5 – 16.11.2023, Київ, Україна; Україна – Юнеско: 70 років разом, 25.05.2024, Київ, Україна; Трансформація музичної культури і освіти: пам'яті витоків і звершень першого музичного вишу країни, 11 – 12.05.2024, Одеса, Україна) та відкритих *лекційних доповідях* (доповідь у рамках курсу «Сучасні теорії фортепіанного виконавства» у магістрів 5 – 6 курсів в. о. професорки Пухляк М. Є., 02.02.2024, Київ, Україна; лекція-концерт «Поліфонія у фортепіанній сонаті: історія, теорія, практика» в межах курсів підвищення кваліфікації викладачів мистецьких шкіл на тему: «*Пріоритетні вектори розвитку мистецької освіти*», 28.03.2024, Хмельницький, Україна).

За темою творчого проєкту було здійснено 3 одноосібні наукові *публікації* (2 статті та апробаційні матеріали) у періодичному фаховому виданні категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (спеціальність – 025), затвердженому МОН України та міжнародних виданнях:

- Фуга в пізніх сонатах Бетховена. Інтерпретаційні аспекти (на прикладі сонат ор. 106 та ор. 110). *Актуальні питання гуманітарних наук* / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. – Вип. 65. Том 3. 88 – 95 с.

- Соната для фортепіано мі мінор Леопольда Годовського крізь призму виконавського досвіду. *Актуальні питання гуманітарних наук* / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. – Вип. 72. Том 3. 127-135 с.

- Фуга як частина циклу у сонаті для фортепіано №3 Пауля Хіндеміта. Публікація тез ХХІІІ Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» / КМАМ ім. Р. М. Глієра. Київ : 29-31 березня, 2024. С. 169 – 170.

Апробація творчої складової мистецького проєкту відбувалась протягом трьох років (включно і з навчанням в асистентурі-стажуванні). За темою творчого мистецького проєкту презентовано п'ять сольних *програм*, які складені із залученням фортепіанних сонат із включенням фуги європейських та американських композиторів, що охоплювали декілька епох:

- Сольний концерт «Пані fuga». Серед творів програми: *Семюел Барбер, Соната для фортепіано мі бемоль мінор, ор.26* (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, малий зал, 12.02.2022)
- Сольний концерт «Фуга в німецьких інтер'єрах». В програмі «Капричіо на від'їзд любого брата» Й. С. Баха, Варіації та fuga на тему Генделя Й. Брамса, а також *Соната для фортепіано №31, ля бемоль мажор, ор. 110 Людвіга ван Бетховена* (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, малий зал, 25.09.2022)
- Концерт-іспит аспіранта творчої аспірантури. В програмі – *Людвіг ван Бетховен, Соната для фортепіано №29, Сі бемоль мажор, ор. 106, «Hammerklavier»* (Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, Біла зала (29.05.2023)
- Концерт-іспит аспіранта творчої аспірантури. В програмі – *Леопольд Годовський, Соната для фортепіано мі мінор* (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, малий зал (25.12.2023)
- Творчий мистецький проєкт «Фуга як частина фортепіанної сонати: композиційні ідеї та виконавські рішення». У програмі: *Й. С. Бах, Соната ля мінор* (після *Hortus Musicus №1* Й. А. Райнкена), BWV 965; *Ю. І. Шамо, Соната для фортепіано №3; П. Гіндеміт, Соната для фортепіано №3 in B.* (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 14.07.2024).

Структура роботи. Наукове обґрунтування складається з анотації, вступу, двох основних розділів, що мають підрозділи (загалом п'ять підрозділів), висновків, списку використаних джерел (всього позицій 101, з них іншомовних – 55) та додатку. Загальний обсяг роботи сторінок 99, з них основного тексту 78 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ФУГА В СОНАТНОМУ ЦИКЛІ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Фуга як частина циклічного твору: до постановки проблеми дослідження. Фортепіанна соната з фугою: особливості трактовки форми (від кінця XVIII – до середини XX століть)

Фуга, як і будь-яка інша музична форма, має довгу та тернисту історію створення. Піку свого розквіту фуга досягла у барокову епоху, ставши однією з найскладніших, але й одночасно найважливіших музичних форм. Вагоме місце фуга посідає у творчості Й. С. Баха, якому належить авторство двох монументальних клавірних циклів: два томи «Добре темперованого клавіру» (1722 та 1744 рр.), які включають в себе по 24 прелюдії та фуги у кожній тональності та «Мистецтво фуги» (1749 – 1750 рр.) – незакінчений цикл з 14 фуг та 4 канонів, який демонструє майстерність контрапунктичного письма композитора – всі твори цього циклу побудовані на одній темі, яка трансформується та розвивається у різноманітних формах. Серед передвісників фуги, які стали своєрідним фундаментом для її розвитку, вважаються різні форми поліфонічної музики, а саме: канон – одна з найстаріших форм поліфонічного письма, в якій незмінно-стала мелодія виконується різними голосами з певним часовим або інтервальним проміжком; мотет – форма вокальної музики, в основу якої входили кілька незалежних мелодичних ліній, кожна з яких могла мати свій ритм і текст; ричеркар – форма інструментальної музики, в якій основна тема проходила у різних голосах; та багато інших. Тобто, фуга свій початок розвитку починає ще з часів Середньовіччя та Ренесансу, трансформуючи та синтезуючи в собі багатогранні та подекуди кардинально різні жанри та форми.

В епоху Класицизму інтерес до фуги дещо зменшився, хоча і не втратив зацікавленості композиторів. Так, зберігаючи основні контрапунктичні закони, фуга почала слугувати частиною більших структур, забезпечуючи контраст та підсилюючи музичний дискурс¹ [72], а композитори все частіше почали інтегрувати фугу в інші

¹ Тут і далі іншомовні джерела подаються у власному (А.Ч.) перекладі.

музичні форми. Наприклад, у творчості Йозефа Гайдна фугу знаходимо у струнних квартетах оп. 20, у фіналі Симфонії №70, а також у месі «*Nelson Mass*», де фугальні частини підсилюють глибину та виразність твору.

У творчості ще одного представника віденської школи, Вольфганга Амадея Моцарта, фуга теж відігравала важливу роль, хоч він і використовував її рідше в порівнянні з іншими формами. Як і Гайдн, Моцарт часто включав фуги у великі музичні твори, такі як меси, симфонії чи опуси камерної музики. Один з наймайстерніших прикладів – фінал Симфонії №41, в якому автор використовує п'ять різних тем, по чергово розробляючи та комбінуючи їх у форму фуги. Але окрім цього, його перу належить ряд клавірних фуг, серед яких: фантазія та фуга *C dur*, К. 394/383а; фуга *c moll*, К. 426, яка написана для двох клавірів, а згодом перекладена для струнного квартету, як *Adagio* та фуга *c moll*, К. 546. Також поліфонічні елементи проникають і в його оперні твори, в яких він часто використовував одночасне проведення різних вокальних партій, кожна з яких має свій текст, ритмічний та мелодичний малюнок тощо. Загалом в його творчості фуговані елементи зустрічаються у різних аспектах: в операх зазвичай це фінальні сцени (зادля створення додаткової напруги та динаміки розвитку), у хоровій музиці поліфонічні принципи використовуються як взаємодія різних вокальних партій, а в творах для клавіру (сонати, концерти) переважають у розробкових та фінальних розділах.

Один з перших композиторів, котрий не лише інтегрує фугу в іншу, форму, а й надає їй певної закінченості та самостійності став Людвіг ван Бетховен. Хоч його творчість у цьому жанрі не така обширна, як, наприклад, у Баха, Генделя чи навіть Моцарта й Гайдна, проте його авторству належить декілька монументальних та вагомих фуг. Насамперед, це фуги для струнного квартету – *Grosse Fuge*, оп. 133, фуга *D dur*, оп. 137, а також фінальні частини сонатно-симфонічних циклів з включенням фуги – Симфонія №9 та Сонати для фортепіано оп.106 та оп.110. Але майстерність Бетховена у поліфонічному письмі – це не лише сухі технічні навички. Це своєрідний засіб для вираження та передачі внутрішньої боротьби, тріумфу та трансцендентності.

Епоха романтизму характеризується пошуком реалізації нових ідей і тенденцій, де ключове місце посідає вираження внутрішніх переживань та емоцій. Фуга, як явище раціональне та об'єктивне, не дозволяла в повній мірі передати весь спектр суб'єктивних почуттів – від радості та екстазу до смутку та трагедії. Тому композитори-романтики звертались до фуги у нових контекстах, при цьому зберігаючи та подекуди переосмислюючи барокові традиції, зокрема «значно посиливши індивідуалізацію тематично контрастних голосів, що було пов'язано з програмністю їхньої музики» [49, с. 132].

Подальший огляд творів з включенням поліфонічних технік буде зосереджений в основному на фортепіанній спадщині композиторів. Так, в творчості Шуберта домінує підголосковий тип поліфонії, що безпосередньо пов'язаний з його пісенною природою. Шубертівська мелодична винахідливість та інновації в аспекті гармонії теж свого роду вплинули на розвиток поліфонічного письма. Фортепіанна творчість автора часто представлена поєднанням різних за наповненням або ж контрастних фактурно, регістрово, ритмічно, артикуляційно тощо елементів музичного матеріалу, що є результатом принципу мелодичного варіювання. У творах польського композитора Фредеріка Шопена значну роль у поліфонізації фактури відіграє вилучення з подальшою мелодизацією окремих голосів супроводу або «розщеплення» вертикалей у декілька горизонтальних ліній. Тобто, у його творах переважає підголосковий тип поліфонії. Імітації використовує досить фрагментарно, зазвичай їх можна зустріти в репризних розділах. Однак ним написана одна фуга – *a moll* (1841). І хоч вона менш відома, ніж його опуси мазурок, етюдів чи ноктюрнів, ця фуга є демонстрацією технічної майстерності та складності класичного поліфонічного письма з поєднанням тогочасних новітніх тенденцій, які в творчості Шопена відобразились у пошуках нових колористичних і тембральних можливостей інструменту.

Значне місце поліфонія та фуга зокрема займають у творчості Роберта Шумана. Такі поліфонічні техніки, як канон, імітація та фуга композитор не просто інкрустує у більші жанри, цим самим продовжуючи традиції попередників. Вони слугують для нього шляхом реалізації принципу оркестральності. Як зазначає Супрун-Яремко,

«принцип оркестральності, або симфонізації Шуманом фортепіанної фактури, сприяв утворенню так званої “поліфонії пластів”» [49, с.141]. Таким чином композитор диференціює фактуру та надає кожному з «пластів» певну функцію. На прикладі «Симфонічних етюдів», оп.13 такий принцип знаходимо в етюдах №№2, 3 та 11. У цьому ж циклі автор часто користується й іншими поліфонічними техніками, серед яких: нескінчений канон (етюд №4), прості (етюд №8) та канонічні імітації (етюди №№5, 6) та інші. Шуман також є автором фуг, як самостійних творів – це 4 фуги, оп.72 та 6 фуг на тему В-А-С-Н, оп.60. І хоч за думкою деяких музикознавців вони не є високохудожніми композиціями, проте ці фуги демонструють, по-перше, глибоку повагу до творчості Й. С. Баха, а також здатність Шумана інтегрувати таку об’єктивну форму, як fuga, у свій власний романтично-композиторський стиль.

Ще одним композитором, який продовжив ідею своїх попередників щодо інтегрування фуги у більшу форму, є Йоганнес Брамс. Так, у фіналі Симфонії №4 він використовує фугований розвиток музичного матеріалу, об’єднуючи теми та мотиви, які звучали протягом всього твору. Завдяки цьому досягається додаткова глибина та структурна складність. Однією з визначальних рис фортепіанної музики Брамса є її щільність, густота фактури та використання поліфонічних технік, які ретранслюються крізь романтичну призму [80]. Найяскравішим прикладом цих композиторських рис серед фортепіанних творів є Варіації та fuga на тему Генделя, оп.24. Цей твір складається з теми, 25 варіацій та фуги, і демонструє майстерність Брамса не лише у варіаційній формі, а й у мистецтві контрапункту. Серед варіаційних способів розвитку знаходимо різного роду імітації, в деяких варіаціях використовується строгий контрапункт або канонічне викладення матеріалу. Вінцем циклу постає грандіозна fuga, яка демонструє в повній мірі майстерність композитора у галузі імітаційно-контрапунктичної техніки. Ця fuga включає в себе складні контрапункти, тема розробляється через інверсії, стрето та секвенції. Таким чином Брамс продовжує традиції Бетховена, адже у останнього, окрім сонатних циклів з включенням фуги, є ряд варіаційних циклів, в яких fuga постає фінальним заключенням – це 15 варіацій з фугою *Es dur*, оп.35 (які ще відомі як *Eroica Variations*) та монументальні 33 Варіації та тему вальсу А. Діабеллі, оп.120. І хоч концептуально

брамсівський опус відрізняється від опусів віденського класика («Бетховен так часто прагне здивувати фрагментарністю та афористичністю»), тим не менш Брамс «будує більш стійку структуру, в якій радикальні методи Бетховена досягають нової ідентичності» [83, с. 55].

Творчість угорського композитора Ференца Ліста, як більшості його колегеромантиків, тісно пов'язана з національним підґрунтям. Серед його фортепіанних творів вагомим місцем займають опуси з мелодичними, ритмічними чи гармонічними елементами народної музики. Будучи новатором у сфері трактовки фортепіанної фактури, як симфонічно-оркестрової, він ускладнив її, прирівнявши фортепіано до оркестру. Але поліфонія у його творчості не займала провідного місця, хоча ті зразки контрапунктичних технік, до яких він звертався, є досить цікавими та самобутніми. Так, Ліст «оновив поліфонічний тематизм, збагативши його завданнями програмного характеру» та «сконструював свою власну систему мотивно-тематичної розробки, що базується на техніці варіаційного розгортання окремих елементів, які <...> часто поєднуються по вертикалі, утворюючи контрастно-тематичні та імітаційні форми поліфонії» [49, с. 148]. Серед таких творів варто згадати Фантазію та фугу для органу (фортепіано) *g moll – B dur* на тему В-А-С-Н. Трактуючи фугу крізь призму романтизму та свій власний індивідуальний стиль, якому притаманний принцип монотематизму, Ліст досягає досконалості її форми. Однак в контексті даного дослідження варто звернути більшу увагу на Сонату *h moll*. Цей твір є одним з найвизначніших опусів композитора, новаторство тенденцій якого проявляється у різноманітних аспектах. Так, це є першим зразком одночастинної сонати у фортепіанній літературі, який має декілька розділів і включає в себе фугальні епізоди. Ліст комбінує поліфонічну техніку з трансцендентною віртуозністю, інтегруючи фугу у структуру сонати. Тема фуги з'являється у низькому регістрі у вигляді стійкої мелодії, маючи енергійний та драматичний характер. Поступово піднімаючись у верхній регістр, проходить ряд контрапунктичних змін, серед яких є інверсія та імітація. Фуга у цьому творі займає кульмінаційне місце, тим самим підсилює драматичну напругу. Загалом вона логічно продовжує розвиток всього попереднього

музичного матеріалу та є органічно вписаною у цикл. Таким чином, Ліст створює монолітне полотно з різноманітними темами та музичними образами.

Звернення до поліфонічних жанрів у епоху Романтизму спричинене також активним розвитком органної музики. Такі композитори, як Фелікс Мендельсон, Сезар Франк, Шарль-Марі Відор і багато інших активно використовували різноманітні поліфонічні техніки задля реалізації нових звукових і технічних можливостей інструменту. Як і фортепіано, орган в цей період зазнає значних модифікацій – розширюється діапазон, з'являються різноманітні регістри, впроваджуються нові механізми та створюються нові типи органів, які дозволяли відтворювати оркестрові тембри. Тому зацікавлення до органної музики послугувало появі шедеврів поліфонічного мистецтва. Це такі твори, як вже вищезгадана Фантазія та fuga для органу *g moll – B dur* на тему В-А-С-Н Ференца Ліста; 6 прелюдій та фуг, ор.35 та 6 органних сонат, ор.65 Фелікса Мендельсона; Прелюдія, fuga та Варіація, ор.18 Сезара Франка, органна соната №8, ор.132 Йозефа Райнбергера та багато інших. Загалом ці твори поєднують у собі традиційні техніки з оновленими тембрально-звуковими можливостями інструменту, не порушуючи тогочасні естетичні погляди.

Органна спадщина романтиків послугувала платформою для реалізації власних ідей композиторів наступних поколінь. На межі століть з'являється постать Макса Регера (1873-1916), який за своє недовге життя залишив велику кількість еталонних зразків поліфонічних творів. Fuga у його опусах з'являється у вигляді класичної пари «прелюдія та fuga» (ор.85 та ор.99), а також у ряді варіаційних циклів, серед фортепіанних: Варіації та fuga на тему Баха, ор.81, Варіації та fuga на тему Бетховена, ор.86, Варіації та fuga на тему Телемана, ор.134 та інші. Фантазія та fuga на тему В-А-С-Н, ор.46, вважається одним з найвизначніших прикладів органної музики епохи романтизму та важливим опусом у музичній спадщині Регера. Загалом його стиль відрізняється глибокою інтелектуалізацією, експериментальністю та різноманітністю контрапунктичних технік і їх видозмін, а його творчість в подальшому мала значний вплив на розвиток музичного стилю ХХ століття.

В подальшому звернення до поліфонічних жанрів і почасти до фуги стає все частішим явищем. Цьому відродженню та переосмисленню поліфонічних форм сприяли різні культурні, історичні та естетичні фактори:

1. Наприкінці ХІХ століття зростає зацікавленість до музики епохи Бароко, відбувається активне дослідження творів попередніх стильових напрямків. Так, просвітницька діяльність у сфері дослідження партитур майстрів старого стилю Фелікса Мендельсона вплинула не лише на його власний композиторський стиль, але й стала вагомою історичною подією та послугувала поштовхом до відродження творчості Баха.

2. Розвиток інструментарію надав можливість композиторам експериментувати з тембрами, колористичними ефектами та різними техніками. Звідси виникає інтерес до автентичного звучання старовинної музики та з'являються угруповання музикантів, які присвячували свої твори цьому напрямку. Серед таких є французькі композитори, як Каміль Сен-Санс та Анрі Казадезюс, які заснували «Товариство концертів на старовинних інструментах». Воно профілізувалось не лише на сфері виконання творів барокової епохи чи написання стилістично подібних опусів, але й на вивченні та дослідженні у музикознавчому аспекті творів добарокового та барокового періодів.

3. Пошук шляху повернення до національної ідентичності став важливим чинником у формуванні особистих композиторських стилів. В першу чергу це стосувалось представників тих країн, де музика епохи Бароко мала вагоме історичне значення. Так, у 1942 році з'являється монументальний фортепіанний цикл «*Ludus tonalis*» німецького композитора Пауля Хіндеміта, причиною для написання якого послугувало 200-річчя з дня створення ДТК Й. С. Баха (1744). «*Ludus tonalis*» складається з 12 фуг та 11 інтерлюдій, які обрамлені прелюдією та постлюдією. Останні в свою чергу утворюють початкове та похідне сполучення ракоходного та дзеркального контрапункту.

Загалом фортепіанна музика ХХ століття відображає усю мінливість та складність розвитку музичного мистецтва минулого століття. Адже визначення «Модерн», яким прийнято окреслювати мистецтво цього часу, не ставить перед

композитором жодних стилістичних вимог, а навпаки – дає повну свободу вираження творчої думки. Тому музика ХХ ст. напрочуд різноманітна, тут нічим не стримуюча креативність задуму автора переплітається із загальними скороминучими мистецькими течіями – імпресіонізмом, неокласицизмом, фольклоризмом, авангардом, мінімалізмом, естрадою та джазом та іншими. А звернення до поліфонічних жанрів відкриває «нові й масштабні можливості для об'єктивного відбиття явищ складної ситуації». [49, с. 222].

Протягом значного шляху розвитку та становлення жанру фуги увесь період аж до сьогодення, сонатна форма зазнавала ще більших еволюційних змін, переосмислення багатьох її складових, трансформування відповідно до нових стилів і культурно-естетичних факторів.

Соната (іт. *sonata* від лат. *sonare* — звучати) – музичний твір циклічної форми (зазвичай три- або чотиричастинний) для одного або кількох інструментів. Термін «соната» існує ще з XVI століття. На противагу вокальним кантатам (етимологія якого походить від *cantare* – співати), терміном «соната» охарактеризовували будь-який інструментальний твір. Але вже на початку XVII ст. викристалізовується 2 типи сонат: *sonata da chiesa* – церковна соната, якій притаманне чергування частин із певною послідовністю темпів (повільно-швидко) та *sonata da camera* – камерна соната, із вільною послідовністю танцювальних номерів, яка відносилась до світського, придворного життя. Проте межі між цими двома типами сонат досить умовні.

Початок розвитку сонати сягає глибоко в минуле, а передісторія сонатної форми, за словами відомої української музикознавиці Надії Олександрівни Горюхіної, знаходиться «у надрах поліфонічної музики, в її різноманітних жанрах», а «витоки сонатної форми – і в різноманітних формах поліфонічної музики: в безперервному розгортанні одночастинних форм; у логіці руху та співставлення тональностей і в матеріалі старовинних двочастинних форм; в тематизмі і раціональній композиції фуги; нарешті, в безпосередній попередниці – в старовинній сонатній формі» [7, с. 7].

Становлення передкласичної сонатної форми неможливо завдячити якомусь конкретному композитору чи країні, але, все ж таки, варто відзначити вагомий вплив у розвиток сонати, в першу чергу, як форми, саме Йоганну Себастьяну Баху. Наприклад, принцип сонатності він використовує у багатьох жанрах та формах, що «дає йому строгість, тектонічну врівноваженість, які були необхідні в його зосередженому, глибокому мистецтві» [7, с. 9].

Проте виникають певні розбіжності у дефініції творів Баха. Наприклад, зі своїх шести творів для соло скрипки деякі Бах називає сонатами, а інші – партитами, хоча певні видання перераховують їх просто як шість соло сонат. Зокрема питання термінології стосуватиметься й клавірної спадщини композитора. Тому важливо розуміти, що клавірні «соната», «сюїта» і «капричіо» у бароковій музиці можуть мати рівноцінне значення, а також індивідуалізоване використання, і не завжди відповідають сучасним розумінням цих термінів, адже точної грані (як і точних визначень) вони не мають. Також варто пам'ятати, що барокова термінологія є досить гнучкою та не завжди відповідає сучасним визначенням музичних форм, а використання різних термінів до тотожних форм та структур відображає пошуки сталих форм і жанрів, ситуативність змістів та дозволяє поєднувати в собі різні елементи – сонатні, сюїтні чи фантазійні.

Наприклад, «Капричіо» вказує на вільність фантазії чи певну капризність музичної форми. У випадку «Капричіо на від'їзд любого брата» BWV 992 Бах використав цей термін для позначення фантазійного змісту, що містить варіаційні та віртуозні моменти.

«Сюїта» використовувалась для позначення творів, які містили послідовність танців (наприклад, Французька сюїта, Англійська сюїта та інші).

Термін «соната» у часи Баха міг використовуватись для позначення інструментальних творів з різноманітними формами. Наприклад, сонати для клавіру BWV 963 – 968 відрізняються від класичної сонатної форми і часто ґрунтуються на імпровізаційних та варіаційних елементах. Одна з таких – соната *a moll* BWV 965. В основі цього твору лежить соната №1 нідерландського композитора Йоганна Адама Райнкена (1643-1722). Це перша з шести сонат, які написані для 2 скрипок, віоли да

гамба та *basso continuo* та складаються у цикл під загальною назвою «*Hortus musicus*» (1688). На титульному листі першовидання композитор зазначає, що «*HORTUS MUSICUS recentibus aliquot flosculis SONATAS, ALLEMANDEN, COURANTEN, SARABANDEN et GIQUEN*», що в приблизному перекладі означає «МУЗИЧНИЙ САД освіжений деякими квітами...» (Рис. 1).

(Рисунок 1)



Фрагмент титульної сторінки «*Hortus musicus*» Й. А. Райнкена

Виходячи з оригінальної назви варто зробити висновок, що використання терміну «соната» до бахівського варіанту не досить коректне, адже сонатою в даному випадку є лише перші 3 номери, а саме *Adagio*, *Fuga* та *Adagio*, за якими слідують танці (алеманда, куранта, сарабанда та жига). В передмові Райнкен зазначає, що у цій збірці відбувається нетипове «злиття» церковної та придворної сонат та буквальне співставлення їх [85, с. 247]. А серед об'єднуючих факторів між цими двома типами сонат є як і спільна тональність (в даному циклі – це ля мінор), так і, наприклад, ідентичні інтонаційні звороти та деякі однакові інципіти.

Такий уточнений історичний факт значно полегшує виконання Сонати BWV 965 Й. С. Баха, адже в даному випадку зникає нагальна потреба до об'єднання всіх частин в одне ціле. Ба навпаки, інтерпретаційне розділення та співставлення цих двох типів сонат зумовлює утворення гіперциклу, в межах якого можна будувати власні об'єднуючі змістовні паралелі.

Окрім сонати №1 Райнкена, Бах аранжував частково його ж Сонату №3 (BWV 966), та перше *Allegro* з Сонати №2 (у вигляді окремої фуги сі бемоль мажор, BWV 954). Така зацікавленість до спадщини Райнкена цілком зрозуміла, адже його твори мають оригінальну будову, внутрішню силу та структурну перспективу, а фактура постійно знаходиться у русі завдяки вмілому використуванню різноманітних додаткових ритмів.

Загалом у версії Баха Соната №1 Йогана Райнкена зазнає невеликих змін. Так, «"аранжування" включають не лише переозвучування, уточнення та збагачення музики, але й її розширення за допомогою засобів, які надзвичайно просвітлюють мистецтво композиції» [85, с 247]. Наприклад, *Allegro* постає у вигляді чотириголосної фуги, яку Бах майстерно розширює інтермедійними фрагментами, цим самим урізноманітнює музичний матеріал та зменшує інтенсивність появи тем. Подібної зміни зазнає і жига. А от друге *Adagio*, на відміну від подвійного викладу Райнкена (спочатку соло скрипки, потім той самий матеріал виконує соло віола да гамба), Бах навпаки не дублює. Тому умовно скорочений бахівський варіант цього *Adagio* розширює можливості для виконавця у пошуку своєї інтерпретаційної версії. Наприклад, можна трактувати перші два номери, як прелюдію та фугу, за якими слідує невелика «інтермедія», що з'єднує цей мікроцикл з подальшою танцювальною сюїтою.

Але важливе значення має вплив Баха на сонатну форму, як структуру. Так, «в сонатній формі Баха починають стверджуватись архітектонічна строгість пропорцій та рельєфність меж з динамічним проростанням матеріалу». [7, с.25].

Подальший розвиток сонатного жанру завдячує композиторам передкласичного періоду, одним з яких є Доменіко Скарлатті. Він є автором 555 сонат, більшість з яких написані для клавесину. І хоч на думку відомого дослідника творчості композитора Р. Кіркпатріка сонати не піддаються певній класифікації [79], тим не менш, у своїй книзі автор робить спробу типізації сонат у групи, з двома можливими крайнощами: 1) симетрично збалансована п'єса у двочастинній формі та 2) уподібнення до класичної сонати потрійної будови [79].

Деякі з сонат мають підзаголовки, що не просто вказують на темпові значення чи характер твору (*Allegretto* чи *Allegro (moderato /con spirito/ non troppo* etc.), *Cantabile*, *Presto* або *Prestissimo*, *Pastorale*, *Andante* та *Andantino*, *Vivo* та багато інших), а зустрічаються дефініції, які вказують на жанрове підґрунтя сонат – *Capriccio* K.63, *Gavota* K.64, *Gigha* K.78, *Minuet* K.40, K.80, K.94, K.471, *Aria* K.32 тощо.

Фактурно сонати тяжіють до гомофонно-гармонічного складу, хоча є приклади використання поліфонічних елементів та імітаційних побудов, серед яких і принцип фугованості. Так, в деяких сонатах Скарлатті використовує термін «*fugato*» для уточнення – Сонати K.373, K.387 мають підзаголовок *Velice e fugato*. Проте серед усіх цих варіантів сонат знаходимо і повноправні фуґи – Сонати K.41, K.58, K.93, K.417. Саме відома серед них – це соната *g moll*, K.30.

Окрім вагомого внеску у формуванні жанру сонати, його твори послугували потужним важелем у розвитку технічного аспекту виконавців та вплинули на розвиток гармонічної мови завдяки багатограним експериментам та новаціям. Тобто, саме жанр сонати став для Скарлатті можливістю демонстрацій своїх композиторських досягнень, які в подальшому мали вагомий вплив на багатьох його послідовників – Йозефа Гайдна, Вольфганга Моцарта та Людвіґа ван Бетховена.

Наступним етапом у формуванні класичного жанру сонати стала композиторська спадщина Карла Філіппа Емануеля Баха. Його творчість існує в період становлення сонатної форми у віденських та чеських композиторів² середини XVIII століття, коли відбувається поступове «звільнення» від поліфонічних норм мислення та остаточне затвердження сонатних принципів [7, с. 33]. Саме в цей період формується головний принцип сонатної форми – конфлікт, який в першу чергу є результатом наділення кожній з партій індивідуалізованого характеру та власного тематизму, а також відбуваються декілька важливих етапів розвитку: 1) перехід від поліфонічного складу до гомофонно-гармонічного; 2) стверджується тричастинна

² Мова йде про Мангеймську школу, представниками якої були: Йоганн Стаміц, Карл Стаміц, Франц Ксавер Ріхтер та інші. Їх внесок у розвиток сонатної форми стосується, в першу чергу, симфонічної та почасти камерної музики. Окрім вдосконаленню оркестрового письма, «розширенню» оркестрових груп, застосуванню нових технічних прийомів різних інструментів, композитори Мангеймської школи «структурували» симфонії з чітко визначеними частинами (*Allegro*, *Andante*, *Minuet*, *Finale*) та широко застосовували сонатну форму у перших частинах своїх циклічних творів.

будова циклу з темповими зіставленнями; 3) зосередження на емоційній образності кожної теми. Загалом К. Ф. Е. Бах є автором близько 400 клавірних соло-творів, серед яких вагоме місце займає соната. Саме цей жанр у творчості Карла Філіппа став найбільш репрезентативним і завершив загалом перехід від старовинної до класичної сонати, відкривши безмежні можливості композиційних ідей для наступних поколінь. Проте варто згадати ще один важливий внесок К. Ф. Е. Баха у розвиток клавірного мистецтва, а саме монументальну працю «*Versuch über die wahre art das Clavier zu spielen*»³. Цей трактат узагальнював основні ідеї виконавської практики того часу та приніс К. Ф. Е. Баху великий успіх, а також послугував важливим інформаційним джерелом для його наступників і почасти вплинув на їх професійне становлення.

Надалі жанр фортепіанної сонати займає провідне місце в першу чергу у творчості віденських класиків. Саме їх композиторський досвід сприяв остаточному формуванню класичного сонатного циклу. Проте вони не обмежились лише цією сталою будовою, а й почали шукати нові можливості для реалізації власних композиторських задумів, що проявлялось також і в формотворенні циклу.

Постать Йозефа Гайдна здебільшого асоціюється з такими жанрами, як симфонія та струнний квартет. Проте саме у його творчості жанр сонати набув своїх кінцевих ознак – яскравий тематизм з подальшим активним розвитком, структурна чіткість, новації в плані гармонії тощо. Сонати Гайдна мають найбільш тісний зв'язок зі старовинною сонатною формою, що стосується в першу чергу ранніх творів автора та зокрема проявляється в уникненні терміну «соната» (у збережених автографах Гайдн використовував такі дефініції, як «*Partita*» чи «*Divertimento*»). Деякі з них піддавались критиці, бо здавались пародіюванням стилю Карла Філіппа Баха. Тим не менш його твори у цьому жанрі стали фундаментом для багатьох наступних композиторів, встановивши стандарти та принципи сонатної форми, які не втрачають своєї актуальності і сьогодні.

³ «Досвід істинного мистецтва клавірної гри», I частина опублікована 1753 року, II – 1762. Цей трактат став важливим німецькомовним підручником про мистецтво гри на клавирі та продовжив спроби тогочасних музикантів узагальнити знання про виконавські традиції (це трактати Йоганна Кванца «Досвід настанов гри на поперечній флейті», 1752 р. та Леопольда Моцарта «Фундаментальна школа скрипичної гри», 1756 р.). Подібне дослідження клавірної гри написав Франсуа Куперен - «*L'art de toucher le clavecin*» («Мистецтво гри на клавесині»), 1716 р.

Якщо сонати Йозефа Гайдна вважаються взірцями сонатної форми та слугують кінцевою точкою кристалізації цього жанру, то починаючи з творчості Вольфганга Амадея Моцарта соната бере вектор в сторону активних пошуків нових драматургічних рішень. Тому з'являються сонатне *allegro* з безліччю варіантів – з епізодом, без розробки або без репризи, із дзеркальною репризою або ж з подвійною експозицією тощо. Окрім цього композитор урізноманітнює форму, додаючи до сонатного циклу такі форми, як, наприклад, варіації. Найяскравіший (і найвідоміший) приклад – Соната *A dur*, К. 331 («*Alla Turca*»). В цьому творі у вигляді першої частини постає Тема з варіаціями. Водночас Моцарт розвинув не лише сонатний жанр, а й сонатну форму загалом, активно використовуючи її в таких жанрах, як симфонія, струнний квартет та інших.

1.2. Принципи об'єднання гомофонічних та поліфонічних форм у Сонатах Л. Бетховена. Фуга як частина бетховенського сонатного циклу: інтерпретаційні аспекти (прикладі Сонат для фортепіано ор. 106 та ор. 110)

Сонатна форма в творчості віденських класиків стає, мабуть, найголовнішою формою цієї епохи, адже саме їм ми завдячуємо створенню класичної сонатної форми та кінцевому становленню її драматургії. Так, в творчості Й. Гайдна сонатна форма лише набуває класичних закінчених рис – стверджується композиція сонатної форми з експозицією, розробкою та репризою, використовується яскравий тематизм, задіюються дієві способи тематичного розвитку, з'являється змістовність композиції та ін.; в творчості В. Моцарта ця ж форма стає вже «інструментальною драмою з темами-образами та трьома етапами дії» [7, с. 64]; з творів Бетховена починається зовсім новий етап еволюції власне сонатної форми, а не виникнення нових її різновидів чи структур. І це не дивно, адже жанр сонати супроводжував Бетховена протягом всієї творчої діяльності. Тому соната разом зі струнним квартетом слугують своєрідною творчою лабораторією композитора, в якій виразно відслідковується почасті й еволюція його стилю. Фортепіанні сонати Бетховена давно стали дорогоцінним надбанням людства. В них композитор випробував найсміливіші

здуми, які лише потім використовував у своїх симфоніях, адже жанр сонати у Бетховена значно випереджував розвиток жанру симфонії.

Зазначимо, що звернення до поліфонії у Бетховена пов'язано з особливою поглибленістю (зокрема, повільні фуги тематично перегукуються з пізніми зразками Баха) та узагальненістю (у фугах героїчного характеру відчувається вплив Генделя) музичних образів. Також важливим фактором є масштаби фуг та їх свобода, що в першу чергу стосується поводження з темою, темпів та їх зміни всередині фуги тощо.

Як зазначалось раніше, соната – один з основних жанрів сольної чи камерно-інструментальної музики, який сформувався на основі старовинної двочастинної форми та фуги. Від першої успадкована двочастинність з тональним планом T – D, D – T (T – P, P – T); від фуги – 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 фуги як самостійної частини циклу. Тому справедливо буде зазначити, що і соната, і fuga в епоху класицизму знаходять нове застосування, в першу чергу, у 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, у фінал сонати №6 він вводить фугато, у сонаті №12 перша частина написана у варіаційній формі; у сонаті №13 зовсім відсутнє сонатне *allegro*; соната №14 наче відразу починається з другої, повільної частини, та

багато інших композиційних рішень. Але такі рішення та експериментальність в плані форми знаходять своє вагоме 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 оп. 106 та оп. 110. Саме ці дві сонати поєднують в собі чи ненайважливіші форми – сонату та фугу, кожна з яких є взірцем своєї епохи. А також в цих опусах композитор чи не вперше виокремлює фугу, як самостійну завершену форму, що постає окремою частиною циклу, а не використовується як спосіб розвитку музичного матеріалу.

СОНАТА ОП. 106

Соната №29, *B dur*, є однією з самих грандіозних фортепіанних творів Бетховена. І, мабуть, саме тому вона не є дуже популярною серед виконавців. Адже піаніст, який наважився вивчити цей монументальний 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, вміти повністю осягнути та охопити цей цикл, бездоганно володіти інструментом та його можливостями, бути фізично сильним та витривалим 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. Важливу 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 компактно, 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 *B dur* та *G dur*, а у фузі – *B dur* та *D dur*. 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. 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 *fis moll*, *D dur* та *Fis dur*. Лише в коді з'являється далекий *G dur*, але він швидко поступається *fis moll*. 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 реєстрів. Контрасти між розділами

досягаються саме завдяки гри образів – від карнавальності у 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 репризі. Завдяки прихованій мелодії у фігураціях правої руки та низькому акордовому супроводі створюється враження пустоти, відчаю та смирення. Подібний емоційний стан з'являється в коді 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 подібно 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 одною. Лише стрімкий танок в народних настроях порушує цей оповідний ланцюжок, але після вихору (висхідний пасаж з подальшим зменшенням септакордом) знову панує початковий настрій. Лиш відхилення в *h moll* 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 важливими для виконавця. Чейон Пак інтерпретує фугу більш романтично, звідси масштабніші інтонаційно-мотивні побудови, багате використання педалі, агонічні відхилення, 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 виникало 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 фузі мають тематичне значення [68]. 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 підстрибуванням. Емоційні та образні зміни з'являються у збільшеному проведенні (у 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 протискладенням. 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 паузами). 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 *re 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 вірнопройденого 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 «невпевненості», боцімто 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 мечях. *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 назовні, 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.

Кода 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 соната №31. В ній ми можемо знайти притаманні його пізньому періоду риси: панування пісенного,

вокального початку – два аріозо, використання німецьких народних пісень у другій частині; а також у зв'язку з посиленням філософської ідеї – звернення до поліфонії (дві фуги з третьої частини).

Соната №31 ор. 110 *As dur* написана в 1821 році. Дослідники пишуть, що ця соната повинна була бути присвячена Антонії Brentano, але Бетховен відмовився від свого наміру. Перші ескізи виникли декількома роками раніше – влітку 1820 року. Але подальше написання сонати ор. 110 співпало з новими життєвими випробуваннями, що і вплинуло власне на драматургію твору.

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 bemol* мажору *mi majzor*. 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 першої частини. 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 *F dur* (основна тональність частини – *f moll*). Цей *F dur* 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. 106, 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 квартсексакорд, 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 фуга.

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. Виконання динамічних позначок максимально віддалене. 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 противагу 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 перепорою 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 fugи – уособлення чистого раціоналізму. Таким чином виконавцю вдається якнайкраще відтворити ідею композитора.

Підсумувавши, можна стверджувати, що fuga у сонатному циклі відіграє важливу композиційну роль. Інтерпретаційні приклади сонати №29 показують, як піаністи по-різному трактують значення fugи. Так, у виконанні Чейон Пак відмінною рисою є те, що вона трактує fugу, 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 op.106 та op.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 op. 106 інтонаційне зерно теми зароджується ще в початковому фанфарному вступі першої частини. Ту саму ідею Бетховен повторює в сонаті op. 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 у композиційній ідеї цих опусів. Так, в двадцять дев'ятій сонаті фуга має дуалістичні риси, що впливають на композиційну будову всього циклу – з однієї сторони вона є способом «відновлення» сил після *Adagio*, хоч за своїм драматургійним і тональним устроєм важко піддається об'єднанню в один цикл з попередньою третьою частиною (наче прелюдія та фуга); з іншої – фуга може бути продовженням основного настрою перших двох частин циклу. В тридцять першій сонаті ці дві фуґи 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 фуга в сонатному циклі відіграє вагомому драматургійну роль, що дозволяє виконавцям по-різному трактувати форму в цілому та встановлювати у своїй інтерпретаційній версії індивідуалізовані взаємозв'язки між частинами. Включення фуґи у сонатний цикл дає можливість ширшого стильового інтерпретування. Так, у виконанні Чейон Пак фуга, як і всі інші частини циклу, набуває романтичних рис, тоді як інтерпретаційна версія Соколова має барокову традицію. Тобто фуга 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.

РОЗДІЛ 2. ФУГА У СОНАТАХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ: ПРИНЦИПИ ТРАКТОВКИ СОНАТНОГО ЦИКЛУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО

ХХ століття ознаменовується знову зацікавленням композиторів до жанру сонати. В епоху Романтизму вона хоч і була одним з провідних форм, проте все ж таки на першому плані тоді були твори малої форми – ноктюрни, балади, пісні без слів та інші п'єси. Поряд з класичними зразками сонатної форми, до яких можна віднести фортепіанні сонати Ф. Шуберта (понад 20 сонат), Й. Брамса (3 сонати – *C dur, fis moll, f moll*), Р. Шумана (3 сонати – *fis moll, g moll, f moll*), Ф. Шопена (3 сонати – *c moll, b moll, h moll*), Ф. Мендельсона (3 сонати – *e moll, g moll, B dur*), Е. Гріга (соната *e moll*) та інших, з'являється новий тип сонати –одночастинна. Чинників її появи декілька, серед яких прагнення до емоційної єдності, вплив програмності, пошуки нових форм та структурна експериментальність тощо. Одним з перших зразків одночастинної сонатної форми є соната *h moll* Ференца Ліста. В подальшому для багатьох композиторів ХХ століття концепція моноциклічної єдності⁴ стає одним з головних композиційних векторів будови фортепіанного сонатного циклу. Проте на противагу цьому знаходить місце й інших шлях, а саме продовження ідеї багаточастинності, яка, щоправда, у творчості митців нового століття набуває інших змістів. Так, з'являються фортепіанні сонати небаченого масштабу⁵ (серед сонат попередніх епох конкурувати з ними може лише *Hammerklavier* Л. Бетховена), композиційна варіативність яких стає індивідуалізованою, а подекуди взагалі унікальною. Серед таких зразків варто згадати про сонату Леопольда Годовського, в якій композитор використовував різні музичні форми та жанри, застосовував нові виконавські та композиторські техніки, наближуючи сонату не лише масштабністю, але й глибиною змісту до симфонії. Саме

⁴ Автори одночастинних сонат: А. Берг, Соната *h moll*, ор. 1; з 10 сонат О. Скрябіна більшість одночастинна – Соната №5 *fis moll*, ор.53, Соната №6, ор.62, Соната №7 «Біла меса», ор.64, Соната №8, ор.66, Соната №9 «Чорна меса», ор. 68, Соната №10, ор.70; С. Прокоф'єв, Соната №3 *a moll*, ор.26; К. Шимановський, Соната №3, ор.36; Л. Ревуцький, Соната *h moll* та Сонатне allegro №2 *c moll*; Б. Лятошинський, Перша Соната, ор. 13 та Соната-балада, ор.18; В. Косенко, Соната №1 *b moll*, ор.13 та Соната №3 *h moll* ор.15 та багато інших.

⁵ Наприклад, соната *Les quatre âges* французького композитора Шарля Валентена Алькана хоч і опублікована вперше у 1847 році, проте відрізняється своїм композиційним новаторством. Так, кожна з частин ілюструє життя людини у певному віці (20, 30, 40 та 50 років), що і послугувало назві твору та драматургійному сценарію – кожна з частин написана щоразу у повільнішому темпі.

тому цей твір став одним з найзнаковіших у творчості митця, та ще досі залишається *terra incognita* для сучасного виконавства та музикознавства.

2.1. Фуга у фіналі як інтелектуальний центр великої віртуозної фортепіанної сонати *мі мінор* Леопольда Годовського

Леопольд Годовський (1870-1938) – композитор польського походження, творча діяльність якого була пов’язана з США, але який прославився також як виконавець-віртуоз (його називали «піаністом піаністів»). У роки Першої світової війни він вважався одним з найбільш високооплачуваних піаністів США та здійснював потужну концертну діяльність. Творча доля Годовського також була пов’язана з перебуванням у Європі, де композитор та піаніст в різний час спілкувався з тогочасною музичною елітою Парижу, до когорті якої входили: Ш. Гуно, Л. Деліб, Ж. Масне, Ш.-М. Відор, Г. Форте. Тут і відбулося знайомство з П. Чайковським. Загалом в його колі спілкування в різні роки були Г. Малер, А. Нікіш, К. Рейнеке, Ф. Бузоні, Г. Бауер, М. Розенталь, Е. Гріг, Я. Сібеліус, Й. Гофман, Ф. Крейслер, Т. Лешетицький, С. Рахманінов та багато інших [88].

Донька Годовського, Дагмар, згадувала, що «виховувалась у домі, де сімейним лікарем був доктор Вільгельм Штекель (учень Фрейда), а гостями обіду могли бути Ігнац Падеревський, Томас Манн, Сергій Рахманінов чи Густав Малер» [78, с. 182].

Один з його учнів, відомий педагог та піаніст, Генріх Нейгауз згадував: «...під час уроку Годовський був не вчителем гри на фортепіано, а насамперед учителем музики, тобто саме тим, ким буває неминуче кожний справжній художник, музикант, піаніст, тільки-но він стає педагогом». [84 с. 14].

Як композитор Годовський проявляв неабияку винахідливість, блискуче володіння поліфонічною майстерністю, неординарне тональне мислення; а його обробки етюдів Шопена вважались вершиною «фортепіанної майстерності та комбінаторики» [88].

Леопольд Годовський — один із найбільших після Ф. Ліста піаністів та майстрів мистецтва транскрипції. Його гра славилася винятковою технічною майстерністю,

тонкістю та ясністю у передачі найскладніших за фактурою побудов, рідкісною досконалістю легато. Сітенко зазначає, «що у виконавському мистецтві Л. Годовського найбільше вражала феноменальна техніка, яку київські критики зараховували до чудес ХХ сторіччя, а гру віртуоза порівнювали із бездоганним звучанням приставки до механічного піаніно» [44].

Але серед великої кількості транскрипцій вагоме місце займають такі значні оригінальні твори Л. Годовського, як Соната *мі мінор* (1911) – виключна за об'ємом (5 частин) та технічною складністю, монументальна Пассакалія (1927) – 44 варіації з фугою, заснована на темі вступу до Незакінченої симфонії Шуберта, «*Triakontameron*» (30 п'єс у три четвертному розмірі).

Особисто для Годовського ці твори мали вагоме значення, про що свідчать слова самого композитора – в одному з листів він згадує, що Пасакалія «...моя найважливіша робота після Сонати (17 років тому!)» [88, с: 132].

Леопольд Годовський написав Сонату *мі мінор* в роки активного гастролювання країнами Європи. Окрім сонати, в цей період він створив цикл з 24 п'єс «*Walzermasken*» та працював над численними транскрипціями. Саме концертна діяльність композитора та піаніста багато в чому зумовила спрямованість творів на зовнішню ефектність, віртуозність, технічність, піаністичну складність, на творчі пошуки у відношенні форми та ускладнення музичної мови, на поліфонізацію фактури.

В цьому сенсі звернення до поліфонічного жанру в сонаті підсилює інтелектуальну зосередженість її фіналу. Вперше вона була опублікована в 1911 року. Прем'єрне виконання сонати відбулось 28 січня 1911 року в *Bechstein Hall* в Лондоні самим автором [88, с. 291].

Пауль Говард згадував: «Я все ще продовжую і знаходжу в ній нове світло: хоча я багато разів грав її на сольних концертах і сотні разів для відвідувачів, це твір, який ніколи не закінчується, але завжди інтригує та пропонує нові точки зору, нові аспекти, якими треба оволодіти. Це як якась мила людина, яка демонструє нові чари день за днем і чий сюрпризи ніколи не закінчуються» [77]. А Джеймс Гукенер в своїй книзі пише наступне: «Одного вечора Годовський грав свою фортепіанну сонату з тонкими

натяками на Брамса, Шопена та Ліста, з її цілковито годовським колоритом і ритмічним життям — він є найбільшим творцем ритмічних цінностей після Ліста, і це «велика відзнака» [78, с. 181].

П'ять частин сонати настільки різноманітні, що роблять її еквівалентною будь-якій програмі, що складається з такої ж кількості різних творів. Але тим не менш, соната Годовського не відрізняється особливою неологістичністю, і він не заганяє себе в глухий кут в будь-якій новій формі мови, вигаданої ним самим. Ба навпаки, щедро використавши наявну скарбницю, він подарував світові цей колосальний, величезний і вражаючий твір.

Як відомо, для кращого розуміння будь-якого твору, виконавець звертається до так званого аналізу форми. І починаючи з цієї частини піаніст, що наважився досягнути цей опус, може зіштовхнутись з рядом проблем. Адже на перший погляд частина написана у формі сонатного алегро. Проте під час детального вивчення стає зрозуміло, що автор значно відхиляється від звичних стандартів класичного сонатного алегро. Та оскільки музикознавчі дослідження Сонати практично відсутні, пропонується подальший аналіз, який є виключно виконавським спостереженням/припущенням, та не ставить на меті детальний теоретичний аналіз.

І частина, *Allegro non troppo ma appassionato*. На наш погляд, частина має своєрідний вступ, який складається з трьох тем: тема А (тт. 1 – 11), тема В (тт. 12 – 17) та тема С (тт. 18 – 35). Кожна з цих тем відіграє важливу роль у цій частині. Наприклад, перший розділ розробки будується на подвійному проведенні тем А та В, а також домінантовий предикт перед репризою в своїй основі має матеріал вступу (у правій руці – тема А, в лівій – В). В репризі в темі А змінені характери двох фраз (питання-відповідь). Якщо в експозиції перша фраза – тиха, стримана, після якої з'являється фраза-відповідь – наполеглива, рішуча; то в репризі ця ж перша фраза вже не є питанням, а скоріше є ствердженням. Басова лінія стає окремим пластом зі своїми поліфонічними елементами, а сама тема, досягаючи своєї вершини, не спускається стрімголов донизу, а наче застряє, немов заплутавшись в павутинні хроматизмів. Це надає їй ще більшого драматизму, і як наслідок робить її кульмінацією всієї частини. Логічного виходу перша фраза теми А не знаходить, та застигає на довгій ферматній

домінанті, наче задаючи питання. І у відлунні попередніх звучань, тихо та невпевнено, з авторськими ремарками *tranquillo e piu sostenuto* з'являється друга фраза теми А. Вона постає нерішучою, невпевненою, з деяким відчуттям загубленості та смирення. А от тему В автор в репрізі не використовує, і відразу переходить до теми С. Тут вона фактурно ущільнена, рішуча та наполеглива (на відміну від експозиційного проведення).

Головна партія (починаючи з такту 36) складається з двох тем. Перша – схвильована, елегійна, в баладному дусі. Звучить вона двічі: спочатку наче здалеку, в пітьмі, а за другим проведенням – в октавному подвоєнні, з елементами рішучості. Відразу за нею слідує друга тема, яка згодом відіграє вирішальну роль всієї частини.

В тактах 60-69 міститься зв'язуюча партія. Вона досить невелика, поліфонізована, мелодична лінія якої не має ясних рис. Але поступово матеріал диференціюється та з'являється побічна партія. Вона, як і вступ, має в собі три теми. Тема А (такти 70-85) звучить двічі. Спочатку наділена героїчним характером та маршовим ритмом, а при повторенні фактура розшаровується, образи маршу неначе тануть, що приводить нас до теми В (такт 86). Цій темі притаманний примхливий, дещо джазовий, ритм, легкість та невимушеність. Незважаючи на стислий виклад, ця тема важлива для частини, адже серед небагатьох тем є в основі розробки. Тема С побічної партії (такти 92-97) дещо заспокоює своєю певною фактурною простотою. Тут можна побачити звичний акомпанемент та мелодію, що не містять в собі ні інтервального, ні акордового викладу, без будь-якої поліфонізації матеріалу.

Остання, заключна партія, як і попередня, складається з трьох тем. І як не дивно, саме вона робить певне «тематичне заключення». Так, в основі теми А примхливий ритм теми В з побічної партії в поєднанні з інтонаціями теми А з головної партії (низхідні септими). Наступна тема заключної партії – фактурна варіація побічної партії (тема А), яка проводиться в тій же тональності. Завершується експозиція темою С, що в основі має матеріал теми С побічної партії.

З огляду на вище написане, можна сміливо говорити, що експозиція являється шедевром тематичного, контрапунктичного та гармонічного наповнень. Тут майже немає жодної ноти, жодної фігури, мотиву чи фрази, що не виникали б логічно з

тематичного матеріалу. Теми об'єднуються, доповнюються та набувають нового естетичного значення шляхом внутрішнього розвитку.

Розробка має більш чіткі структурні риси, на відміну від експозиції. Як зазначалось вище, перший її розділ ґрунтується на двох темах вступу (А та В). Другий же розділ містить в собі теми побічної партії (теми А та В). Загалом розробка компактна, але не позбавлена композиторської видумки. Автор сміливо використовує динамічні та фактурні порівняння, майстерно розвиває матеріал, надаючи йому імпровізаційного характеру.

В репризі, окрім вище зазначених модифікацій вступу, значних змін не має. Тема А головної партії звучить лише раз, відразу в октавному подвоєнні. Але характер її вже не має тієї впевненості та рішучості. Побічна партія (тема А) фактурно ущільнена та викладена в однойменному *мі мажорі*; інші теми побічної залишаються в тому ж вигляді, що і в експозиції. Наступні зміни відбуваються вже заключній партії. Так, тема В викладена мереживом шістнадцятих, на яких як краплинки роси на павутинні, мерехтять звуки мелодії. Вона немов розчинає нас у невагомому звучанні *мі мажору*; неначе сон, що огортає ніжністю та спокоєм та піднімає до самих вершин і завмирає на *pianissimo* з далеким, оксамитовим басом. Подальший спуск приводить до фанфарної, переможної теми, в основі якої тема А побічної партії та тема С вступу.

І здавалося б, що блискучий фінал відбувся, аж раптом, після довгої фермати, з'являється епілог, який знову виводить на перший план ліричний настрій. Частина закінчується задумливим, похмурим мінором.

В цій частині помітні «брамсівські текстури» – широко розташований музичний матеріал без будь-якого наповнення в середньому регістрі (перша тема). Але це лише один з багатьох відтінків його композиторської палітри. З шопенівського тут – «жіночі інтонації» в кадансових зворотах. Саме їх можна часто зустріти в полонезах Шопена (два заключні акорди, з яких перший «сильний», а другий – «слабкий»). Також варто відзначити, як сміливо автор користується тональним планом. Майже кожна тема наділена своєю тональністю, а завдяки композиторській майстерності Годовського, ці тональності набувають свого кольору, відтінку та подекуди аромату.

II частина, *Andante cantabile* – романтично-емоційна повільна частина; вокалізована мелодична лінія якої у поєднанні з поліфонізацією фактурних пластів, витриманим акомпанементом та виникаючими діалогічними мотивами між різними голосами, наближає частину за жанром до елегії.

В цій частині композитор в певній мірі продовжує свої новації у побудові форми. Так, помітні риси складної трьохчастинної форми. Але з такту 101 автор повторює тему середнього розділу, лише в іншій тональності. Тобто свого роду «розширює» форму. Тим не менш, Годовський також дає виконавцю право самому вирішувати будову частини, додаючи до цього розділу позначку *Vi-De*, таким чином збільшуючи інтерпретаційні варіанти. Але варто зауважити, що цей «вставний» розділ відіграє значущу роль в композиційному плані всього циклу, адже схожий принцип будови форми можна спостерігати у IV частині сонати.

Багата образами, насиченими гармоніями та безліччю підголосків – ця частина ще раз залишиться в репертуарній скарбниці композитора, лише в інакшому втіленні. «Більшу частину війни він не складав нічого нового. Його першим завданням було адаптувати деякі «тонові фантазії» з «*Walzermasken*» для скрипки» [88, с. 105]. Таким чином у 1916 році до друку вийшли «*12 Impressions*» для скрипки та фортепіано. В основному вони ґрунтуються на матеріалі оригінальних фортепіанних творів Годовського. Редакцію партії скрипки зробив друг митця, Фріц Крейслер. Йому та його дружині автор і присвятив ці п'єси. Серед них варто відзначити №5 «*Poëme*» (рис. 2), адже саме друга частина сонати лягла в основу цього твору (рис. 3).

(Рисунок 2)

Poëme
(Andante Cantabile)

LEOPOLD GODOWSKY

Violin Part
fingered and phrased
by FRITZ KREISLER

Andante cantabile

Violin

Piano

espressivo

p

p *rall.*

«Poëme» з циклу «*12 Impressions*» для скрипки та фортепіано



Соната для фортепіано, II частина, початок

Зберігаючи характер та загальний настрій, Годовський створює неперевершений зразок скрипкової лірики. В п'єсі відсутній вставний розділ (який в сонаті позначається *Vi-De*), але з'являється невеликий фортепіанний вступ (рис. 2), в основі якого остання, заключна фраза (рис. 4). Таким чином композитор врівноважує форму та надає їй певної закінченості, яка відсутня у II-й частині сонати.



Соната для фортепіано, II частина, заключна тема першого розділу

III частина, *Allegretto vivace e scherzando*. Ця частина найбільш яскраво демонструє всю ту технічно-піаністичну віртуозність, якою володів Годовський: подвійні ноти, акордова фактура, далекі стрибки, швидка зміна позицій, репетиції, гамоподібні та арпеджовані мелодичні звороти, розташування матеріалу по всій клавіатурі інструменту зі швидкими змінами технічних формул та багато іншого. Також варто відзначити колосальне багатство артикуляції – від гострого стакато до

акордового легато. І разом з цим зберігається поліфонізація (як в попередніх частинах) цієї віртуозно-блискучої фактури.

Але не зважаючи на таку щільність та насиченість – частина наділена легким, вишуканим характером, та цілком може слугувати твором «на біс».

IV частина, *Allegretto grazioso e dolce*. Замість колись популярного менуету, Годовський включає в даний сонатний цикл вальс. Безумовно, на це могло вплинути довге перебування Годовського в Європі, де ще відлунням ХІХ століття часто звучали вальси видатних композиторів, тому це можна назвати певною «даниною епосі». Тут помітний вплив вальсів Й. Штрауса (батька), Й. Штрауса (сина), К. Таузіга та власних творів. Наприклад, ця частина має багато спільного з №14 «*Französisch*» з «*Walzenmasken*», який також піддався композиторській модифікації, та був включений в «*12 Impressions*» для скрипки та фортепіано.

Загалом це рухлива частина, з ознаками етюдного характеру, яку також можна трактувати, як своєрідний жанрово-стильовий мікс: безумовно, їй притаманний варіаційний спосіб розвитку, але одночасно з цим є деякі риси фугато. Тема цього умовно окресленого нами фугато має спільні інтонації з темою А головної партії з I-ї частини (низхідні септими) та з початковим мотивом з II-ї частини, який трансформується та з'являється в оберненому вигляді. Це може свідчити про певний об'єднуючий тематизм.

V частина, *Retrospect (lento, mesto)*. Відкривається частина ретроспективою, «що відчувається як найкраще односторінкове *Adagio*, яке можна знайти на папері» [75]. Протягом 18 тактів композитор майстерно відтворює всі самі головні теми з першої частини. Але вони вже не мають своєї яскравої індивідуальної характеристики, ба навпаки, огорнуті єдиноспільними важкими роздумами, немов мрії залишились лише мріями, без будь-якої надії на здійснення. До прикладу, героїчна тема побічної партії I-ї частини втратила свою силу та енергійність, та більше уподібнюється останній темі з епілогу, з тією ж смиренністю, сумом та цілковитою думкою про «земне розчинення».

В *Larghetto lamentoso*, в яке немов занурюється попередня *Retrospect*, настрої ще більше темніють, думка про прощання із земним стає сильнішою, а душу наповнюють

благочестиві роздуми. Тут яскраво помітні відголоски «Вокалізу» Рахманінова, з яким, до речі, у композитора були дуже товариські відносини, та окрім цього, Годовський часто виконував в своїх речиталях твори Сергія Васильовича.

Варто зазначити, що цей розділ (рис. 5) також зазнав композиторського аранжування (як і II частина сонати), та окрім того, що увійшов до «12 Impressions» для скрипки та фортепіано (рис. 6), також існує у версії для віолончелі та фортепіано (над редакцією партії віолончелі працював знайомий Годовського, нідерландсько-американський віолончеліст Ганс Кіндлер).

(Рисунок 5)



Соната для фортепіано, V частина, «*Larghetto lamentoso*»

А от наскільки знаковим-важливим у біографії Годовського став цей твір говорить наступний факт: на похоронах маестро, поряд зі струнним квітетом оп.135 та фортепіанною сонатою №14 Людвіга ван Бетховена, «Міша Ельман та Гаррі Кауфман зіграли аранжування для скрипки та фортепіано *Larghetto lamentoso* з сонати Годовського мі мінор» [88, с. 161].

На нашу думку, для піаніста, який взявся до опанування цієї сонати, буде дуже важливо та не менш корисно ознайомитись з творами, в основу яких закладений матеріал сонати. Окрім більш детального знайомства із композиторським стилем письма, це надасть виконавцю більшого розуміння поліфонізованої фактури на практичному прикладі та допоможе краще диференціювати її.



«Larghetto lamentoso» з циклу «12 Impressions» для скрипки та фортепіано

Взагалі, свого роду повернення Годовського до сонати у вигляді певних модифікацій може говорити про дві речі: по-перше, композитору був дуже важливий цей твір; по-друге, Годовський надав вибраному тематичному матеріалу ще одне життя, розуміючи, що музика не вичерпала себе повністю та заслуговує на ще одне втілення.

Далі з'являється грандіозна fuga (*Molto espressivo*) – серединний розділ V частини. Спочатку – тиха, холодна, розсудлива та твереза. Вражає майстерне володіння контрапунктичною технікою, якою користується композитор. З деяких контрапунктичних хитросплетінь варто відзначити наступні: проведення теми в стретному викладенні з її збільшеним та зменшеним варіантами; одне з протискладень теми – сама тема, викладена рівними шістнадцятими (змінений ритмічний малюнок); знову ж таки стретний варіант, але на цей раз – в *мі мінорі* та *ля мінорі* (друга тема вступає практично відразу, на другу восьму). В останніх тактах fugи з'являється *basso ostinato* подальшого маршу.

Безумовно *Larghetto lamentoso* та fuga, які не можуть існувати один без одного, є своєрідним зверненням до бахівських традицій. Але поряд з цим, такий мікроцикл в циклі не може не нагадати виконавцю пізні сонати Бетховена. Проте на нашу думку, ідея Годовського стосовно впровадження fugи в сонатний цикл дещо відрізняється від ідей Бетховена. Так, в останнього fuga у сонаті з'являлась скоріш задля інтелектуальної складової та певної раціоналізації, наче свого роду повертаючись до

життя після душевних потрясінь. У сонаті ж Годовського fuga є драматичною кульмінацією, і, на відміну від сонат Бетховена, продовжує емоційний попередній стан.

Загалом, можна підсумувати, що розміщення fugи у фінальній частині твору відповідає бетховенській традиції, де fuga драматизує велику форму, надає їй динаміки та енергії. Також важливим є ще те, що композитор використовує у темі fugи символічний мотив В-А-С-Н, який не тільки надає динамізму, а й слугує полістилістичним та інтертекстуальним виразовим засобом, відповідним до постмодерністських тенденцій ХХ століття.

Maestoso, lugubre. Свого роду «траурний марш», що сповнений зловісними інтонаціями та невідступним відчуттям смерті. Цей епізод сонати – яскравий приклад оркестрового мислення композитора. Так, автор за допомогою контрастно-протилежної артикуляції досягає максимального уподібнення звучань різних інструментів у правій руці. Цей вражаючий марш досягає своєї кульмінації, та завершується одним із самих відомих григоріанських розпівів – «*Dies irae, dies illa*», на початкових інтонаціях якого і написане *basso ostinato*. І здавалося б, що після вже неможливо щось написати та сказати. Але лише завдяки одному акорду (збільшений тризвук), Годовський робить спробу перенести слухача у стан цілковитої нірвани. Такі наміри, на нашу думку, дещо перебільшені та перевершують художнє бачення. Адже навіть фантазія виконавця неспроможна відтворити цей стан, бо обмежена тим, що вже знайомо уяві. Тому намагання хоча б натяком відобразити цей стан – мабуть, найскладніша задача, яку навіть не можна порівняти з найскладнішими віртуозними складнощами.

Повторне фрагментарне проведення маршу в низькому регістрі (на октаву нижче від попереднього варіанту), яке цього разу модулює в *мі мажор*, останнє, як звуки з потойбіччя, *Dies irae* та дослівне викладення *мі мажорного епізоду* (нірвана) – все це закріплює ідею повного розчинення душі та відкриває для виконавця чи слухача новий, неусвідомлений життєвий вимір, шлях до якого простягався протягом усіх сторінок Сонати, з усіма її переживаннями, радостями, горями, потрясіннями та враженнями.

Щодо інтерпретаційного втілення треба зазначити декілька висновків, адже крізь призму власного виконавського досвіду були виявлені наступні особливості даного циклу:

1. Незважаючи на колосальний масштаб та складність твору – з епілогом в кінці першої частини, з різножанровими та різностильовими II-ю, III-ю та IV-ю частинами (елегія, скерцо та вальс відповідно), з фугою на тему В-А-С-Н та вплетеним в нього маршем на тему *Dies Irae* в V частині – тим не менш зрозуміло, що всі ці «музики» повинна поєднувати між собою фундаментальна ідея.

2. З іншого боку – якась програмність чи то спроба словесного оціночного узагальнення обмежила б сонату в реалізації її думок та ідей. Композитор немов дає лише простір та матеріал для втілення вражень, які повсякчас невизначені, занадто духовні та майже розпливчасті, щоб їх можна було передати словами.

Тим не менш, для кращого розуміння та задля досягання переконливої інтерпретаційної версії окреслимо одну із багатьох можливих змістовних концепцій, беручи до уваги композиторські особливості даного циклу.

Друга частина може існувати або як продовження першої, або входити в «центральний комплекс» сонати (2, 3 та 4 частини відповідно). Але незалежно від того, яких композиційних зв'язків буде дотримуватись виконавець – образний вимір частини від того змінюватись не буде. Світле, щире кохання, з усіма притаманними йому хвилюваннями та переживаннями – саме такі емоції наповнюють цю частину.

При ідеї «поєднання» першої та другої частини в один блок, третя та четверта частини також будуть існувати в тандемі. Як зазначалось вище, Годовський був у дружніх стосунках з відомим скрипалем та композитором Фріцом Крейслером. У останнього в 1910 році вийшли до друку «3 Старовинні Віденські танці», серед яких варто відзначити перші дві п'єси – «Муки кохання» та «Радість кохання». Достеменно не відомо, чи могли ці твори вплинути на написання сонати, але ми вбачаємо певні схожі риси, а саме різні погляди на одну й ту ж саму емоцію. У Сонаті цю ідею можна втілити в третій та четвертій частинах. П'ята частина слугуватиме своєрідним підсумком всіх попередніх емоційних переживань, якими сповнені перші чотири частини Сонати.

В іншому інтерпретаційному варіанті, Соната теж буде ділитись на три блоки, де окремо існуватимуть перша та остання частини, а між ними буде розташовуватись «центральный комплекс». Такий варіант надасть симетричності форми та певної «арочності» – у фіналі з'являються теми першої частини; друга та четверта об'єднуються схожим підходом до формотворення (наприклад, заключні розділи кожної з частин немов «розчиняються» у світлому *Соль мажорі*); третя частина – віртуозна вершина циклу.

З огляду на вищезазначене, можна сміливо стверджувати, що Соната для фортепіано Леопольда Годовського має дійсно невичерпний потенціал і є безмежним полем для втілення різних виконавських версій.

Підсумовуючи, варто сказати, що постать Леопольда Годовського – унікальна в усіх аспектах. Будучи віртуозним виконавцем, який бездоганно володів інструментом, всю свою піаністичну майстерність він втілював в композиторському письмі.

Варто відзначити прискіпливу деталізацію, яка притаманна нотному тексту творів Годовського, зокрема і Сонаті *мі мінор*. Зі спогадів Генріха Густавовича Нейгауза «Годовський майже ні слова не казав про техніку, <...> всі його зауваження під час уроку були виключно направлені на музику, на виправлення музичних недоліків виконання, на досягнення максимальної логіки, точності слуху, ясності, пластики на основі *найточнішого дотримання нотного тексту та розлогого тлумачення його* [курсив наш – А. В., 84, с. 12].

Так, в Сонаті композитор максимально точно вказує динамічні відтінки та найменші їх зміни, застосовує одночасне використання двох протилежних динамічних нюансів, таким чином створюючи своєрідний стерео ефект. Користується багатою штриховою палітрою, і, як і у випадку з динамікою, максимально прискіпливо вказує, яким саме способом звуковидобування повинен досягатись кожний з голосів, що звучать одночасно (а часто це набір з двох-трьох різних штрихів). Широко використовує термінологію та в складних технічних моментах вказує можливі аплікатурні варіанти.

З огляду на всю цю текстову деталізацію, стає зрозумілим певне «холодне» відношення до занять зі студентами. Ще один спогад із занять з Годовським: «урок часто обмежувався тим, що Годовський малював в тексті декілька динамічних та агогічних знаків, розставляв дві-три аплікатури, робив декілька зауважень, які були схожі на рецепти, і задавав наступний урок» [84, с. 23]. Таким чином можна зробити висновок, що всі композиторські ідеї лежать «на поверхні», а саме в нотному тексті.

Соната для фортепіано *мі мінор* є твором, який увібрав у себе найкращі традиції попередніх епох. Також безумовно помітний вплив бетховенських традицій, а саме розміщення фуги в кінці циклу, дуалістичне трактування фортепіано (як симфонічного оркестру та виключно як сольного інструменту – як у Сонаті для фортепіано №29, *B dur*, оп. 106), а також будова фіналу, який не має класично-сталого форми, а складається з багатьох розділів, і таким чином постає певним «мікроциклом» в сонатному циклі (тотожний варіант знаходимо у фіналі Сонати для фортепіано №31, *As dur*, оп. 110).

Підсумовуючи, можна стверджувати, що існує потреба детальнішого вивчення в науковому музикознавчому аспекті Сонати для фортепіано Леопольда Годовського, яка в свою чергу має повне право увійти до концертного репертуару піаністів.

2.2. Неокласичні та необарокові риси у фортепіанних сонатах ХХ століття. Значення фуги в циклі

Фортепіанні сонати композиторів ХХ століття увібрали в себе всі нові тогочасні тенденції почасти зберігаючи зв'язки з традиційною формою, а подекуди повністю її руйнуючи. Серійна техніка, алеаторика, сонористика, залучення нових способів звуковидобування стають рівноправними елементами формотворення. Серед таких прикладів є сонати П'єра Булеза, Галини Уствольської, Бели Бартока, Альбана Берга, Софії Губайдуліної, Валентина Сильвестрова, Ейноюгані Раутаваари та багатьох інших. Відбувається активне оновлення вже сталих форм (серед яких форми поліфонічної техніки) з їх подальшою інтеграцією у сонатний цикл, а також спроби відродження старовинних сонатних форм (серед таких – сонати Альфреда Шнітке).

Соната стає однією з репрезентативних форм і у творчості американських композиторів. Адаптуючи європейські традиції та поєднуючи їх з національними культурними надбаннями, композитори США роблять вагомий внесок у розвиток жанру фортепіанної сонати. Перечислимо лише найвідоміших авторів та їх твори: Едвард Макдавелл – *Sonata Tragica*, op. 45 (1893), *Sonata Eroica*, op. 50 «*Flos regum Arthurus*» (1895), *Third Sonata*, op. 57 (1900), *Fourth Sonata*, op. 59 (1901); Чарльз Айвз – Соната №1 (1909-1916) та відома Соната №2 «*Concord, Mass., 1840-60*» (1916-1919); Аарон Копланд – Соната №1 *g moll* (1921), Соната №2 (1941); Елліотт Картер – *Piano sonata* (1945-1946); Джон Кейдж – Сонати та інтерлюдії для препарованого фортепіано (1946-1948); Семюел Барбер – Соната *es moll*, op.26 (1949). Саме остання, з точки зору інтеграції fugи у сонатний цикл, зосередить далі нашу увагу.

СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ES MOLL СЕМЮЕЛА БАРБЕРА

Становлення академічного професійного мистецтва США припадає на кінець XIX – початок XX століття. Багато в чому це залежало від історичних подій. За короткий проміжок часу американські композитори не лише опанували весь набутий європейський досвід своїх колег, але й створили власний національний стиль. Влучно констатує Анна Кулак, що «специфіка формування національного стилю в умовах плюралістичної американської ментальності складається у синтетичному характері мистецтва, що прагне витягти та узагальнити найкраще з різноманітних асимільованих явищ». [23, с.185]. Звертаючись до сталих класичних форм і жанрів, вони наповнювали їх новим інтонаційним змістом, який в першу чергу полягає у зверненні до фольклорних джерел. Одним з найяскравіших прикладів синтезу європейських традицій та національних джерел, плюралізму американського мистецтва є соната Семюела Барбера.

Семюел Барбер (1910 —1981) — американський композитор, ранньому стилю якого були притаманні риси романтизму, а от пізній період був відзначений ознаками неокласицизму. Він працював у різних жанрах – від опери та балету до творів для оркестру, сонат та хорів. За сонату для віолончелі та фортепіано (1932) і музику до сцени з Персі Біші Шеллі (*Music for a Scene from Shelley*) отримав американську

Римську премію (1935). Був двічі лауреатом Пулітцерівської премії з музики, членом Американської академії мистецтва і літератури.

Загальна кількість фортепіанних творів С. Барбера є невеликою, проте всі вони мають попит серед виконавців по всьому світу. До найвідоміших творів, написаних композитором для фортепіано належать: цикл з чотирьох фортепіанних п'єс «Експерсії» оп. 20 (1944), Соната для фортепіано *es moll* оп. 26 (1949), фортепіанний дует «Сувеніри» оп. 28 (1952), Ноктюрн оп. 33 (1958), Концерт для фортепіано з оркестром оп. 38 (1962), Балада оп. 46 (1977). Окрім цього існує збірка, що опублікована видавництвом «*Shirmer*» у 2010 році, на честь столітнього ювілею від дня народження С. Барбера. Вона складається з ранніх творів для фортепіано, котрі композитор написав у період від семи до двадцяти одного року.

Оскільки С. Барбер написав багато творів за принципами сонатно-симфонічного циклу, побудова форми у фортепіанній музиці повністю пов'язана з цією традицією. Велика форма фортепіанних творів митця позначена стрункістю, стриманістю та академічністю, чіткістю вибудовування логіки та рівновагою між розділами. Яскравим прикладом майстерності композитора у сонатно-симфонічному циклі є його соната *мі бемоль мінор* (серед усіх фортепіанних творів Барбера, вона – наймасштабніша). У цьому чотиричастинному циклі зберігається традиційна для жанру класико-романтичної сонати форма: Перша частина написана у формі сонатного алегро; друга – віртуозне скерцо у формі рондо; третя – повільна, філософський центр сонати, з уподібненням до пасакалії або чакони та четверта частина – блискучий фінал у вигляді чотириголосної фуґи. Така структура сонати цілком ототожнюється з *Hammerklavier* Л. Бетховена. Але окрім цього, зазначимо низку аспектів, які відповідають принципам класичної сонати, а саме:

- контрастне зіставлення тем головної та побічної партій;
- розвиток сполучної партії, заснований на елементах головної партії;
- подріблення тем на мотиви та їх зіставлення у розробці;
- монотематизм;
- використання жанрового за характером тематизму у середніх частинах циклу та токатного типу тематизму у фіналі;

- використання фуги як самостійної частини сонатного циклу (слідом за Л. Бетховеном).

При цьому автор використовує у творі сучасні композиційні прийоми – дисонантні співзвуччя, розширений хроматизм та серійну техніку (елементно в першій частині та повністю будує по цьому принципу третю частину), використання фольклорних елементів тощо.

Соната для фортепіано була написана у 1949 році. Після прем'єрного виконання вона швидко увійшла до фортепіанного репертуару багатьох сучасних піаністів та міжнародних конкурсів саме через свою надзвичайно складну фінальну частину — фугу. Франсіс Пуленк на сторінках Щоденника про подорожі в Америку, виданого в журналі «Круглий стіл», так написав про своє враження від цієї фуги: «З композиційно-музичної, як і з інструментальної сторони, ця робота чудова. По черзі трагічна, радісна та пісенна, вона (Соната) завершується фугою фантастичної складності. Цей яскравий вибуховий фінал буквально відправляє Вас в нокаут за якісь п'ять хвилин» [70]. Тому для вдумливого та осмисленого виконавського інтерпретування фортепіанної Сонати С. Барбера, важливо проаналізувати особливості композиторської концепції твору, стилістичних та виконавських її складових, визначити роль фуги в драматургії цілого.

Як зазначалось раніше, соната складається з 4-х частин, кожна з яких в більшій чи меншій мірі продовжує класичні традиції.

I частина – *Allegro energico*. Починається з активної, маршоподібної теми. Дещо різка, дисонучаюча, вона відразу задає енергійний тонус і безумовно має оркестровий підтекст⁶. Початковий низхідний секундний мотив у партії правої руки є одним з лейт-мотивів частини, послугує рушійним елементом розвитку, піддаючись різного роду модифікаціям. До прикладу – вже у 9 такті Барбер у пасажі правої руки застосовує серійну техніку, контрапунктом до якої є саме секундні ходи. В

⁶ Як зазначалось раніше, у творчості Барбера фортепіанна музика не займає провідного місця, на відміну від вокальної та симфонічної. Так, він є автором 4 концертів – для скрипки, для віолончелі, для фортепіано та відомий «*Capricorn concert*» для флейти, гобою, труби та струнного оркестру. Також його перу належить декілька опер («Ванесса», «Партія у брідж», «Антоній і Клеопатра»), балет «Сувенір», низка інших симфонічних творів. Тому цілком зрозуміло, що у фортепіанній музиці не лише часто зустрічатимуться «оркестрові тембри», але й переважатиме оркестровий тип мислення та відповідний виклад матеріалу.

експозиції також зустрічаються хроматизовані інтервали у протилежному русі, ритмічна група з 4 шістнадцятих, остання з яких лігується з наступною тривалістю, а також досить мелодизований, гармонійний мотив, що будується по висхідним квартам. Всі ці названі елементи є основою для майбутнього тематичного розвитку. Композитор майстерно поєднує їх між собою, модифікує, демонструє різні їх комбінації, немов художник, який поєднує різні фарби, цим самим створюючи самотній зразок сонатного алегро.

II частина – *Allegro vivace e leggero*. Легке, скерцозне рондо, основною ідеєю якого ми вбачаємо зіставлення «парного з непарним». Це проявляється, у першу чергу, у змінах розміру, а також у будові самих фраз. Так, вже початкове речення (14 тактів) має наступну будову: 4+4+3+3. Підтвердженням цього є авторські позначки ліг. Також простежується порівняння мажору з мінором, що створює незвичайну гармонічну палітру. Форма рондо класична (АВАСА), лише останній рефрен трохи модифікований – на пів тону вгору змінений тональний центр і фактурно відбувається уподібнення до токати. Загалом частина досить контрастна з попередньою, що проявляється у прозорості фактури, однорідності тематизму (епізоди будуються на матеріалі рефрену), легкості характеру, залучення поліфонічних принципів мислення (часто зустрічаються канонічні проведення тем), відсутності щільної акордової фактури. Водночас метричні зміни та ритмічні поєднання продовжують ідеї першої частини.

III частина – *Adagio mesto*. Один із самих трагічних зразків творчості Барбера⁷. Як і попередні частини, наповнена оркестровим підтекстом, що в першу чергу проявляється у поліфонізованій фактурі – незалежні мелодичні лінії із самостійними функціями, контрапунктичне використання динаміки, реєстрів та гармоній тощо. У цій частині автор використовує різноманітні композиторські техніки, серед яких дванадцятитоновий ряд. Так, вступ лівої руки складається з шести інтервалів, які

⁷ Примітно, що ще один твір Барбера має тотожну назву та свого часу очолював список ВВС, як «самий сумний твір класичної музики». Це найвідоміший та найпопулярніший опус композитора, а саме *Adagio* для струнних. Написане у 1936 році та є власним аранжуванням другої частини свого струнного квартету, ор.11. Прем'єрне виконання відбулось Симфонічним оркестром NBC під керівництвом Артуро Тосканіні. Твір був настільки популярний, що у 1967 році Барбер створив ще один варіант – цього разу у вигляді хорової партитури, текстом до якої послугувався католицький піснеспів «*Agnus Dei*».

містять в собі всі 12 тонів. Саме на цій інтервальній послідовності в подальшому буде будуватись практично вся частина, а остинатність буде надавати їй характер чакони. Проте, як і в першій частині, ця техніка використовується для створення супроводжуючого матеріалу (функції акомпанементу) та гармонічного фону. А хроматичні, повзучі ходи, які складають основу мелодії, безумовно є ще одним спільним елементом з попередніми частинами, як-от півтонові низхідні інтонації першої частини. Варто також зазначити з якою оригінальністю та винахідливістю композитор підходить до ритмічного викладу мелодії. Подекуди непередбачувані ритмічні малюнки (поєднання довгих та коротких тривалостей, використання тріолей, секстолей, синкопованість та інше) створюють враження імпровізаційності та виразності. *Adagio* займає всього 39 тактів, форма АВА¹. Проте розвиток має наскрізний характер, а ділення на розділи – умовне. Інтонаційним підґрунтям нового мотиву, який з'являється у розділі В (15 такт), є початкова мелодія, а підхід до кульмінації та власне сама кульмінація побудована з використанням усіх до цього експонованих тематичних елементів. Драматизація досягається завдяки ущільненню фактури (акордове викладення супроводу з октавним подвоєнням (іноді потроєнням) мелодичної лінії) та використанням всього діапазону інструменту (від «*h*» субконтр октави до «*b*» 4 октави). Повернення початкової теми доповнене контрапунктичною мелодією, яка подекуди зіставляється з основною мелодичною лінією канонічними принципами.

IV частина – *Fuga. Allegro con spirit.* Одна з найвідоміших робіт загалом всього доробку композитора. В цій віртуозній чотириголосній фузі використовується безліч поліфонічних прийомів, стильових уподібнень, які синтезуються і створюють оригінальний, самобутній зразок контрапунктичної форми. Тема фуґи має виразну інтонаційну будову: тематично ядро складається з підйому по терціях, з подальшим спуском, в основі якого звуки тонічного тризвуку. Надалі розвиток теми базується на секвенційному повторенні широкоінтервального мотиву. Протискладення, як і тема, теж відіграє важливу роль у розвитку – на його основі будуються інтермедії та *мі мажорний* епізод. Експозиція класична (такти 1-12) – тема проводиться чотири рази з дотриманням усіх тональних співвідношень. Подальший розвиток представлений

невеликою інтермедією (такти 13-16), за яким знову з'являється проведення тем, проте вже в інших тональностях та з певними структурними змінами. Кульмінацією розділу є проведення тематичного ядра в октавному подвоєнні у тональності домінанті. Протискладення демонструється у новому ритмічному та інтонаційному викладенні. Завершується розділ стрімким низхідним пасажом, побудованому на інтонаціях теми. Наступний розділ фуги досить масштабний – 53 такти, який найяскравіше демонструє почасти винахідливість рішень та майстерність композиторського письма загалом. Так, у цьому розділі відбуваються часті тональні зміни (*a moll*, *E dur*, *C dur*), тема проводиться у різноманітних викладах: два мотиви теми зіставляються контрапунктично; другий мотив теми поєднується з модифікованим протискладенням; застосовуються різні поліфонічні прийоми – інверсія, ракохід, збільшення, октавне подвоєння, фактурне оздоблення мотивів теми, стретні викладення матеріалу та багато інших. У *мі мажорному* розділі перше протискладення зустрічається у дзеркальному та збільшеному ритмічно вигляді, та стає ілюзією на тему *Dies Irae* (такти 55-63). Заключний епізод цього розділу тотожний такому ж епізоду попереднього розділу, лише зі зсувом всього матеріалу на пів тону вгору та фактурним ущільненням. Заключний розділ динамізований, тематичний матеріал продовжує дивувати своїми модифікаціями, серед яких метрична зміна організації теми (такти 99-106). Кода стрімка, з ритмічним та динамічним наростанням. Завершується фуга низхідним мотивом з теми, стверджуючи активний характер і тональність частини.

Ритмічні та метричні експерименти, тональні зіставлення, багатство фактурного викладення, майстерність поліфонічного письма, деталізована артикуляція, педалізація (авторські позначки педалі включають залучення педалі *sostenuto*) та динаміка, яка теж відіграє важливу роль у формотворенні частини, контрастність матеріалу, залучення джазових інтонацій (починаючи вже із теми) – всі ці аспекти майстерно поєднуються у фузі. На відміну від більшості прикладів сонат з включенням до циклу фуги, цей твір не має спільних інтонацій між самою темою

фуги та іншими частинами⁸. Проте будова циклу відповідає одному із варіантів класичної сонати, де друга та третя частини змінені у розташуванні між собою. Це знову ж таки є прямою аналогією з Сонатою №29 Л. Бетховена. Серед вже вищезазначених бетховенських рис варто ще відмітити серйозність задуму, фокусування філософських питань та наділення емоційної глибини повільній музиці з подальшим «очищенням» думок саме завдяки раціональній формі – фузі. Таким чином Семюел Барбер створює твір, який не лише займає вагоме репрезентативне місце у спадщині композиторів США, але й є твором, який увібрав у себе західноєвропейські традиції попередніх епох.

Деймон Стівенс у роботі про творчість С. Барбера зазначає: «Парадоксально, але невідповідність Барбера жодній тенденції дозволила йому використовувати широкий спектр композиційних прийомів, опанувавши які, він використовував для створення власних творів. Саме ця еkleктика зробила С. Барбера ідеальним композитором для піаністів. Його композиційний стиль охоплює: глибоко вкорінений історизм, який надихнув Барбера не тільки писати в романтичному стилі, але й звертатися до епох класики та бароко; розширення музичної палітри авангардними техніками (наприклад додекафонією); участь у новій національній американській течії через використання народної музики та фольклорних елементів» [98].

Ми можемо сприймати цей твір як свого роду портрет того, кому він присвячений. І хоча Соната С. Барбера була написана на замовлення Ірвінга Берліна та Річарда Роджерса у 1947 році (за два роки до прем'єри Сонати) на честь двадцять п'ятої річниці Ліги Композиторів, є припущення, що даний твір (а саме fuga) був написаний С. Барбером спеціально для піаніста В. Горовиця. Підтвердженням цього є листи С. Барбера, адресовані рідному дядькові Сідні Гомеру та публічні інтерв'ю, у яких композитор згадує піаніста: «Звичайно, він [В. Горовиць] дуже вплинув на мою фортепіанну творчість. Він грав для мене Скрябіна всю ніч на горі Кіско <...>. Моя

⁸У сонатах Людвіга ван Бетховена фінальні fugи завжди мають спільні інтонації з першими частинами циклу: в Сонаті №29 – це фанфарний вступ, який охоплює широкий інтервал, і з якого в подальшому буде починатись тема fugи; у Сонаті №31 взагалі тему fugи складатиме початкові два такти першої частини. У Барбера єдність позначається лише у використанні спільної тональності – *es moll*.

вчителька по фортепіано, Венгерова, була чудовим викладачем, але слухати гру Горовиця було для мене чудовим досвідом. Я так багато дізнався...» [73].

Самобутній тематизм Барбера зацікавлював й українських композиторів. Так, fuga з сонати Барбера використовується в симфонії-концерті №6 «Пам'яті С. Барбера» О. Яковчука: для втілення формотворчої ідеї II частини – поліфонічного розвитку музичного матеріалу – О. Яковчук відштовхується від тематизму Барбера, не лише подаючи тему з фортепіанної сонати, а по суті, й оркеструючи усю фактуру першого її розділу.

Соната С. Барбера для фортепіано ор. 26 вважається однією з найуспішніших його композицій для фортепіано. Дослідник Глен Пласкін у книзі, яка присвячена біографії В. Горовиця, пише, що В. Горовиць запропонував С. Барберу додати віртуозну останню частину до сонати. Як стверджував піаніст, він «подивився три частини сонати і сказав йому, що твір буде звучати набагато краще, якщо Барбер напише «кричущий» фінал, але зі змістом. Тож, Барбер написав Фугу, яка стала найкращою у цій сонаті» [90]. Думка В. Горовиця була важливою для композитора, тож виконавець зміг вплинути на написання барберівської сонати.

В результаті можна зробити висновки про продовження в творчості американських композиторів XX століття тенденції ускладнення форми, музичної мови, тональних планів, пошуки в напрямку поєднання різних стильових рис – на фоні трактування фуги в сонатному циклі як частини фіналу та засобу інтелектуалізації та об'єктивізації твору.

СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО №3 ПАУЛЯ ХІНДЕМІТА

Пауль Хіндемїт – видатний німецький композитор, творчість якого займає окреме вагоме місце у музичній культурі XX століття. Багатогранність його особистості вражає – композитор, диригент, музикознавець, педагог, він блискуче володів багатьма інструментами (зокрема і автентичними, серед яких віола д'амур). Універсалізмом також відзначена і його творча спадщина – у доробку композитора більше 10 опер, 5 балетів, ораторії, близько 20 творів для оркестру різних жанрів, низка концертів для солюючих інструментів з оркестром (серед яких фортепіано,

скрипка, альт, віолончель, кларнет, валторна та інші), численні вокальні твори, широко представлена камерна музика, декілька творів для органу, та, безумовно, опуси фортепіанної музики. Проте серед всього вищезазначеного важливу роль у формуванні композиторського стилю займала інструментальна соната.⁹ Саме цей жанр стає магістральним у творчості Хіндеміта, поєднуючи в собі нові тогочасні тенденції та стильові напрямки зі сталими традиціями та формами попередніх епох.

У ХХ столітті зростає зацікавленість композиторів поліфонічними формами та відповідними способами розвитку. Один з тих, хто активно почав звертатись до поліфонічних жанрів та форм – видатний німецький композитор Макс Регер, перу якого належать розгорнуті варіаційно-поліфонічні цикли, серед яких фортепіанні варіації та фуги на теми Й. С. Баха, Г. Ф. Телемана, Л. Бетховена (1904, 1914, 1904). Також варто згадати й перші повномасштабні цикли з 24 прелюдій та фуг Дмитра Шостаковича та Всеволода Задерацького, та безумовно монументальний «*Ludus tonalis*» Пауля Хіндеміта. Цей цикл складається з 12 триголосних фуг, 11 інтерлюдій, які обрамлені прелюдією та постлюдією. Останні в свою чергу утворюють початкове та похідне сполучення ракоходного та дзеркального контрапункту. Загальна концепція циклу полягає у демонстрації власної нової ладової системи.

Взагалі поліфонія загалом та почасти fuga займають вагоме місце у творчості композитора. Так, Пауль Хіндеміт у своїй творчості звертається до традицій поліфоністів добарокової епохи та до творчості Й. С. Баха, відновлюючи та розвиваючи стародавні поліфонічні форми. Тому fuga (або ж фугато) часто зустрічається в його сонатно-симфонічних циклах: у розробках сонатних циклів, в якості перших частин камерних творів (соната для віоли д'амур і фортепіано), і особливо часто у фіналах сонат (соната для віолончелі та фортепіано, 1948, соната для скрипки та фортепіано, 1939 та інші). Серед фортепіанної літератури варто

⁹ Всього Хіндеміт написав 22 камерні сонати для різних інструментів з фортепіано: 12 сонат для струнних (4 для скрипки, 3 для альту, 1 для віоли д'амур, 3 для віолончелі, 1 для контрабасу), 10 сонат для духових інструментів (по одній для флейти, гобою, англійського рожку, кларнета, фагота, валторни, альт-саксофону, труби, тромбону та туби). Органна творчість композитора теж в основному представлена жанром сонати – це три сонати, написані у пізній період (Соната №1 та Соната №2 1937 року, та Соната №3 (на стародавні народні пісні) 1940 року). Фортепіанна музика теж відзначається сонатними циклами – Соната, ор. 17 (1920), Три сонати для фортепіано 1936 року, Соната для фортепіано у 4 руки (1938) та Соната для двох фортепіано (1942).

відзначити Сонату для двох фортепіано, у якій фінал представлений потрійною фугою, та Сонату для фортепіано №3, фінал якої теж містить фугу.

Хіндеміт написав свої 3 фортепіанні сонати в 1936 році у вимушеній еміграції, яка виникла через заборону його музики в Німеччині. Кожна з цих сонат демонструє багатовекторність стилю композитора. Так, соната №1 має вплив романтичних традицій (є певні паралелі з Сонатою *f moll* Й. Брамса, а саме: кількість частин, масштабність задуму, композиційні рішення). В сонаті №2 переважають неокласичні тенденції, що проявляється у будові циклу, драматургічному змісті, розвитку музичного матеріалу. У Сонаті для фортепіано №3 композитор використовує всі ресурси фортепіано, поєднуючи в собі необарокові тенденції з принципами конструктивізму. Поліфонізація фактури, звернення до поліфонічних форм (вертикальна контрапунктична зміна голосів у II частині, фугато у III частині, fuga у IV), використання барокових танців (I частина написана у формі сициліани) – всі ці композиційні елементи асимілюються з різними ритмічними, фактурними та тематичними будовами, що в даному випадку є ознаками конструктивізму.

Серед цих фортепіанних сонат сама монументальна – третя. Вона є підсумком творчості 1930-х років, та демонструє майстерність композитора у синтезі різних музичних форм, стильових напрямків і тенденцій.

I частина – *Ruhig bewegt*. Витримана у помірному темпі, її можна віднести скоріш до типу сонатного *Andante* (подібні стримані перші частини цілком нормальна ситуація і у віденських класиків). Мелодії першої частини нагадують англійські народні пісні¹⁰, жанрова основа уподібнюється сициліані. Конфлікт між головною та побічною партіями відсутній, а їх тематичний матеріал однорідний, тому побічна партія сприймається як варіаційний розвиток попередньої музики. Загалом експозиція викладена у спокійному, споглядальному тоні. Розробка динамічна, контрастує з експозицією, що проявляється у появі нового тематичного матеріалу. Розростаючись, мелодичні лінії накопичують «звукові хвилі», що приводить до

¹⁰ Варто відзначити, що в цей період творчості Хіндеміт часто звертається до різних джерел народної творчості. Наприклад, у його відомому альтовому концерті (повна назва якого «*Der Schwanendreher. Konzert nach alten Volksliedern für Bratsche und kleines Orchester*», що у перекладі зі старовинної архаїчної німецької мови звучить як «Той, що смажить лебедя на рожні. Концерт на теми старовинних народних пісень для альту та малого оркестру»), він використав 4 старовинні німецькі народні пісні XV – XVI ст.

кульмінаційного вершини, в основі якого початковий мотив. Чутливі пасажі надають подекуди імпресіоністичного відтінку, непритаманного для творів Хіндеміта. Використання дзеркальної репризи надає частині симетричної форми та слугує своєрідним способом відновлення початкового стану спокою. Закінчується частина кодою (розширена зв'язуюча партія) зі стверджувальним проведенням теми головної партії.

II частина – *Serh lebhaft*. Скерцо з деяким відтінком саркастичності. Своїм стрімким безперервним тематичним розвитком нагадує *perpetuum mobile*. Хіндеміт майстерно комбінує різні ритмічні структури, доповнюючи їх раптовими динамічними вибухами. Середній розділ – тріо, з прозорою фактурою та легким рухом. На відміну від крайніх розділів, у яких переважає ударність, певна механістичність та вертикальне викладення, у тріо домінує горизонтальний розвиток матеріалу. Репризний розділ скерцо видозмінений і динамізований, проте в загальних рисах суттєвих змін не зазнає.

III частина – *Mäßig schnell* – Форма не має чіткого визначення, проте її можна означити як сонатну без розробки. Головна партія нагадує марш з рішучим ходом, що підкреслюється викладенням у низькому регістрі та частим використанням пунктирного ритму. У репризі вона динамізується за рахунок охоплення більшого діапазону, масштаб збільшується вдвічі (проведення основної теми в декількох тональностях, які сполучаються елементами імпровізаційного характеру). Побічна партія максимально контрастує з головною, що у першу чергу проявляється регістровому співставленні. Це перший значущий контраст у сонаті (адже між розділами II частини присутні спільні риси – віртуозність викладу, ритмічна організація, як рушійний елемент розвитку, охоплення майже однакового діапазону інструменту тощо). Функції зв'язуючої партії в експозиції виконує лаконічне фугато, яке продовжує похмурий характер головної партії. Тема з'являється у низькому регістрі з динамічною позначкою *pp*. Протягом розвитку 5 разів, щоразу охоплюючи все більший діапазон з наростаючою динамікою (останнє проведення теми звучить на *ff*). Пізніше це фугато інтегрується в останню частину, стаючи повноцінною другою темою фуги. Кода стверджує лірично-просвітлені настрої побічної партії.

IV частина – *Lebhaft*. Фінальна, четверта частина, завершує як і цю сонату, так і гіперцикл із трьох сонат загалом, грандіозною подвійною¹¹ фугою. Інтонаційна будова тем має спільні риси, а саме використання секундних та квартових ходів. Також відзначається спільний характер тем – наполегливий та рішучий. Друга тема – це «дослівний» виклад побічної партії з III частини, лише з метричною зміною (тема піддається основній метричній організації кожної з частин – у III частині це розмір 2/4, у IV – 3/2). Також впливає на неї основний, домінуючий характер всієї фуґи, тому динамічний розвиток у порівнянні з III частиною менш стрімкий (II тема відразу починається на *f*). Інтермедії виконують контрастуючу функцію. Це полягає у зміні регістрів, динаміки та фактурному викладенні. Реприза демонструє майстерність поліфонічного письма Хіндеміта. В ній композитор піддає теми різноманітним контрапунктичним змінам, об'єднуючи їх. Закінчується фуґа сяючим *сі-бемоль мажором*, підтверджуючи філософію музики та життя Пауля Хіндеміта.

Загалом соната №3 демонструє зацікавленість Хіндеміта до традицій попередніх епох. Так, композитор використовує барокові форми (сициліана, фуґа), застосовує поліфонічні способи розвитку (вертикально-рухомий контрапункт, лінійність мислення, імітаційні форми – фугато, фуґа тощо) синтезуючи їх з новою власною композиторською мовою.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що включення фуґи до сонатного циклу розширює арсенал композитора. Інтерпретаційні можливості виконавців у даній сфері тяжіють до плюралістичності, що дозволяє моделювати різні контекстуально-стильові варіанти прочитання поліфонічних форм у творчості композиторів ХХ століття, зокрема – Пауля Хіндеміта.

2.3. Фуґа у фортепіанній сонаті українських композиторів

Протягом розвитку українського фортепіанного мистецтва звернення до жанру сонати було постійним явищем. Починаючи з творчості Дмитра Бортнянського

¹¹ Деякі дослідники творчості П. Хіндеміта вказують, що ця фуґа є потрібною. Так, друга тема з'являється у тактах 45-64 та 84-90. За першим разом спочатку відбувається її експонування, потім ця тема проходить у контрапункті з першою темою. Друга її поява відразу проходить у контрапункті з другою темою (тема фугато III частини).

композитори наповнювали національну спадщину яскравими та самобутніми зразками фортепіанної сонати. Незважаючи на достатньо великий часовий проміжок, більшість з них мають одну спільну особливість, яка полягає у зверненні до пісенності, як до основоположної ідеї. Національний народний мелос став підґрунтям тематизму та впливав на формотворчі задачі циклів. Тому нерідко в сонатах спостерігається тенденція у сторону «вільної» композиційної оповідальності, поемної висловлюваності.

Перші зразки сонатного жанру в українській фортепіанній музиці належать Д. Бортнянському. Він є автором трьох клавірних сонат – *C dur*, *B dur* та *F dur*, які написані в загальноприйнятих європейських традиціях, та подекуди в чому не поступаються зразкам його сучасників.

Починаючи з кінця XIX століття українськими композиторами було створено цілу низку фортепіанних сонат романтичного спрямування. Це Соната Миколи Лисенка; Соната *D dur* Якова Степового та донедавна невідомі сонати його брата Федіра Якименка (Соната-фантазія та Фантастична соната); нещодавно віднайдена Соната *Des dur* Василя Барвінського; Соната *h moll* Левка Ревуцького; Сонати Сергія Борткевича – *H dur* та *cis moll*; три Сонати Віктора Косенка (*b moll*, *dis moll* та *h moll*), які в повній мірі демонструють його композиторський стиль. Важливим етапом в історичному розвитку жанру сонати стала творчість Бориса Лятошинського. Як зазначає Т. Чабан: «Б. Лятошинський здійснив поворот української музики від фольклоризму проромантичного типу, як це сформувалося у XIX сторіччі, до умов модерну-авангарду; і всі ці новаційні зміни базувалися на інструменталізації національного українського музичного мислення, що відповідало «поклику часу» і засвідчувало світовий рівень творчих застав Лятошинського» [61, 120 с.]. Його авторству належать два одночастинних твори в цьому жанрі – це Перша соната та Соната-балада.

Українська фортепіанна соната кінця XX століття не займає загально провідних позицій. Винятково важливою для цього жанру стає постать Валентина Бібіка, який є автором 10 сонат для фортепіано. Саме в цьому жанрі композитор формував і апробовував свої творчі ідеї та концепції. Сонати Бібіка (як і загалом вся його

фортепіанна спадщина) відзначаються самобутнім композиторським стилем – він використовує різні способи звуковидобування (від традиційних до гри на струнах, беззвучного взяття клавiш), поєднуючи їх з різними техніками письма (поліфонічна, сонористична, кластерна техніки, часто застосовує ефект «дзвонивості» тощо). Все це ставить перед виконавцем нові задачі. Піаніст повинен бездоганно володіти мистецтвом педалізації, майстерністю звуковидобування, мати дуже «бережне» ставлення до кожного звуку, чути та відчувати найменші динамічні градації, які дуже детально зазначає автор у своїх партитурах, бути завжди емоційно включеним. Дотримання цих аспектів дозволить наблизитись виконавцю до основної ідеї його композиторського стилю, а саме «стати співавтором звукової партитури, режисером психологічної драми» [26, с. 164].

Не дивлячись на активну зацікавленість композиторами іншими фортепіанними жанрами, зразки української сонати можна зустріти в творчості таких композиторів, як М. Скорик, В. Годзяцький, Є. Станкович, Ю. Шамо, О. Кива, В. Сильвестров, В. Загорцев, Я. Верещагін, Ю. Іщенко та багато інших.

Серед вищезазначених персоналій зосередимо свою увагу на творчості тих, хто інтегрує фугу у сонатний жанр. Визначимо основні особливості формотворчості циклу та спробуємо знайти подібні зразки серед світової фортепіанної літератури.

СОНАТА №3 ЮРІЯ ШАМО

Постать Юрія Ігоревича Шамо займає важливе місце в українській фортепіанній музиці. Будучи сином видатного композитора, автора чисельних пісень¹², які не втрачають своєї слави й до тепер, Ігоря Наумовича Шамо, Юрій Ігоревич з раннього дитинства був пов'язаний з музикою. Народився він 15 січня 1947 року у Києві, де і здобув музичну освіту – спочатку у Київській спеціалізованій музичній школі ім. М. В. Лисенка (1954-1965 рр.), а згодом – у Київській державній

¹² Серед таких пісні на слова Дмитра Луценка, Андрія Малишка, Платона Воронька, Любові Забашти, Юрія Рибчинського, Андрія Демиденка та багатьох інших. Пісня «Києве мій!», слова якої належать поету Дмитру Луценку, пройшла шлях від шлягеру до неофіційного гімну міста Києва. Також Ігор Наумович є автором музики більш ніж до 40 кінофільмів та радіовистав. Хоча серед доробку композитора є велика кількість зразків академічної музики: 3 симфонії, концерт для флейти та струнних, а також окремий пласт фортепіанної музики (Фортепіанні цикли – «Тарасові думи», «Українська сюїта», «Гуцульські акварелі»; «Фантастичний марш»; «Гумореска», токати та інше).

консерваторії ім. П. І. Чайковського (нині Національна музична академія України). Викладачем з композиції Ігоря Шамо був педагог, який випустив цілу плеяду видатних композиторів, Андрій Якович Штогаренко¹³. Після закінчення навчання продовжував активно займатись творчою діяльністю, паралельно працювавши у Київському інституті культури. З 1971 року є членом Національної Спілки композиторів України.

Творча майстерність Юрія Шамо проявилась у різноманітних жанрах. Так, він є автором симфонічних творів, низки концертів з оркестром для різних інструментів (флейта, скрипка та віолончель, фортепіанні концерти), декількох хорових циклів, музики до театральних вистав та кінофільмів, 9 струнних квартетів, низки творів для акордеону та баяну. Але будучи віртуозним піаністом, найяскравіше представлена саме фортепіанна творчість – це більше 15 фортепіанних сонат, цикли «Дитяча сюїта пам'яті Сергія Прокоф'єва», «Сюїта за мотивами казок Г.-Х. Андерсена», «Карпатська сюїта», прелюдії, етюдів та інше. Всі ці твори вирізняються різними жанрово-стильовими ознаками, що викликає беззаперечну зацікавленість до творчості автора.

Серед усіх його творів викликає неабиякий інтерес Соната №3 для фортепіано. Соната датується 1969 роком, тобто цей твір написаний ще у студентські роки (нагадаємо, що навчання у консерваторії Юрій Шамо завершив у 1970). Незважаючи на свою лаконічність і компактність, цей твір максимально демонструє композиторську майстерність та неабияку винахідливість. Загальна тривалість не перевищує 5-6 хвилин, але при цьому є ділення (хоч і досить умовне) на три частини – прелюдія, речитатив та фуга.

I частина – «Прелюдія». Стихійна, бурхлива, в активному характері, з відчутною танцювальною основою, хоч і в досить метушливому русі. Написана у простій тричастинній формі, з контрастним середнім розділом. Хоч він і не великий за обсягом (10 тактів), але це *Andante* (на відміну від крайніх розділів) має частіші та

¹³ Учнями Штогаренка у різний час були Ю. Іщенко, К. Віленський, А. Костін, В. Подвала, І. Поклад, М. Степаненко, В. Філпенко, Ю. Шамо, В. Загорцев та багато інших.

кардинальніші образні та темброві зміни – від повзучих, похмурих інтонацій пісенного складу до «дзвоновості».

II частина – «Речитатив» постає певним заспокійливим епізодом після активної першої частини. Побудований на тягучих, вокалізованих інтонаціях, але разом з тим кожний мотив має яскраво виражену оркестрову тембральність. Дуже лаконічна – всього 28 тактів. На відміну від першої частини, не має закінчення, а через *attacca* переходить у фінал.

III частина – fuga. В легкому, танцювальному русі, жанрово нагадує жигу (фінальне розташування та трьохдольний темп слугує підтвердженням цього). Гумористичний та дещо бешкетний, саме фінал остаточно дає зрозуміти, що в дійсності ця соната – це твір не серйозного характеру з драматичним наповненням, а зовсім навпаки. Якщо серйозність – то дитяча, безтурботна, якщо драматизм – то на рівні «юних переживань». Підставою для таких висновків може стати саме музика для дітей, яке займає вагоме місце серед фортепіанної спадщини композитора.

Загалом варто відмітити яскраво виражену інтонаційну єдність циклу – так, в першій частині автор часто використовує квартові поєднання в передкульмінаційних та кульмінаційних розділах (в послідовному русі та акордовому поєднанні відповідно). Ці ж квартові сполуки слугують інтонаційною основою тематичного ядра fugи (3 частина). Також об'єднуючим фактором між крайніми частинами є принцип остинатності. В першій частині (такти 1-38; 81-104), в низькому регістрі, саме остинато створює потрібний автору характер і слугує рушійним елементом. Згодом остинато з'являється у третій частині, немов у зворотному інтервальному викладенні порівняно з остинато з першої частини (такти 26-38). Окрім цих внутрішніх, «капілярних» зв'язків, очевидним є ще вкраплення у частини фрагментів імпровізаційного характеру. Вперше це ми зустрічаємо у I частині (такти 70-79). Саме ця невелика імпровізація стане основним тематичним підґрунтям для II частини сонати. У фіналі в тактах 52-57 разом зі зміною темпу (*Lento*), як ремінісценція тричі звучить початкова тема II частини. Спочатку в одноголосному викладенні, потім квартовими акордами, і на останок в унісон. Таке композиторське рішення будови циклу дає виконавцю широке поле для інтерпретаційних варіантів і виконавських

рішень та сценаріїв. З однієї сторони, назви частин та їх жанрова основа має безумовний бароковий початок. З іншої – різні інтонаційні сполуки, інтервальні співвідношення¹⁴ та танцювальний пульс є рисами національного колориту.

Фінальне розташування фуги відповідає усталим композиційним традиціям, проте нечасто зустрічається у сонатних моноциклічних творах. В таких сонатах фуга зазвичай розташовується на передкульмінаційній чи кульмінаційній точці (наприклад, у сонаті *h moll* Ференца Ліста) як засіб додаткової динамізації. Хоча і серед чисельних композиторських пошуків знаходимо сонату з тотожною ідеєю формотворення: Соната №3 Кароля Шимановського – твір другого періоду творчості митця. Водночас з тим композитор на той момент мав вже досвід у сонатно-симфонічному жанрі – це дві фортепіанні сонати, одна соната для скрипки та фортепіано та три симфонії. Тому експериментальність, з якою Шимановський підходить до третьої сонати, зрозуміла. Створений у 1917 році, цей твір відразу увійшов до репертуару багатьох відомих на той час піаністів, серед яких Артур Рубінштейн і Генріх Нейгауз.

Соната №3 К. Шимановського умовно складається з 4 частин, адже кожна з них переходить у наступну завдяки *attacca*. Окрім новаторства у підході до форми, композитор також використовує різноманітні сучасні техніки письма, серед яких дванадцятитоновість та політональність. Але поряд з цим відчуваються впливи імпресіоністичного та пізньоромантичного стилів. Заключна частина – *Assai vivace* – завершується монументальною чотириголосною фугою. Продовжуючи традиції Бетховена, Шимановський бере за основу теми споріднені інтонації з першої частини, таким чином обрамляючи весь цикл.

Безумовно, сонати Ігоря Шамо та Кароля Шимановського не є тотожними взірцями, проте вектор цих композиторів схожий, а саме фуга, як підсумок-заклучення сонатного одночастинного циклу.

¹⁴ Вже вищезгадані квартові співставлення слугували для багатьох українських композиторів основним способом демонстрації національного колориту. Так, у фортепіанному концерті Жанни Юхимівни Колодуб кожна з частин містить квартові сполуки, які постають основним, домінуючим фактором у загальній побудові циклу (це і мелодичні лінії, і супроводи та акомпанементи, кульмінаційні епізоди тощо).

СОНАТА №1 ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

Валентин Васильович Сильвестров – корифей сучасної української композиторської школи, творчість якого вже досягла не лише українського, але й світового визнання¹⁵. Народний артист України, лауреат Шевченківської премії (1995) та низки різноманітних міжнародних відзнак, народився у Києві 30 вересня 1937 року. Початкову музичну освіту отримав у Київській вечірній музичній школі. Батьки композитора не акцентували увагу на музиці, тому до композиторського професійного навчання Валентин Васильович звернувся після декількох років, проведених у Київському інженерно-будівному інституті. Протягом 1958 – 1963 рр. навчався у Київській державній музичній консерваторії ім. П. І. Чайковського (нині Національна музична академія України), де його викладачем був Борис Миколайович Лятошинський (клас композиції).

У 1960-х роках Сильвестров долучається до групи композиторів «Київський авангард»¹⁶. Це творче об'єднання надихалось новими західноєвропейськими стильовими течіями. Це творчість Бели Бартока, композиторів нововіденської школи, Вітольда Лютославського, Яніса Ксенакіса, Лучано Беріо та багатьох інших. Вивчаючи сучасні композиторські техніки (сонористика, додекафонія, алеаторика, серіалізм), представники київського авангарду тим самим відкривають новий етап у розвитку української музики. Проте тогочасні партійно-суспільні тенденції одобрювали лише мелодичну музику, яка б оспівувала славу та здобутки радянського союзу та була доступна пересічному громадянину. Тому не дивно, що авангардні нонконформісти піддавались всіляким утисків з боку влади. Так, у 1970 році В. Сильвестрова, В. Годзяцького, Л. Грабовського та В. Губу було виключено зі Спілки композиторів. Поновили їх лише через три роки, але до того часу група «Київський авангард» вже розпалась.

Власний композиторський стиль Сильвестрова протягом багатьох років зазнавав впливу різних епох, стилів і течій. Протягом особистого зростання Валентин

¹⁵ 10 грудня 2023 року під час церемонії вручення Нобелівської премії у Швеції Королівський філармонічний оркестр виконав «Вечірню серенаду» з циклу «Тиха музика» Валентина Сильвестрова.

¹⁶ На початку 60-х років до групи входили: Ігор Блажков, Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Володимир Загорцев, Володимир Губа, до яких згодом долучились Іван Карабиць, Євген Станкович, Олег Кива та Святослав Крутиков.

Васильович, здається, не оминув ні один з напрямків, як класичних, традиційних, так і неформальних. Творчість великого Баха спонукала розвитку поліфонічної майстерності та філософської глибини, Моцарт приваблював своєю ритмічною складовою, як рушійною силою, твори Шопена стали взірцем мелодичної витонченості. Постать Шуберта відкрила пісенність, що проникає у всі пласти, невимушено долаючи ритмічні, тональні чи фактурні зміни. Серед нової музики – творчість Шостаковича, Прокоф'єва і, безумовно, вчителя, Бориса Миколайовича Лятошинського. Нововіденська школа познайомила з її особливим ставленням до кожного окремого звуку, як самостійної одиниці, цікавила і стильова багатогранність творчості Ігоря Стравінського, монументальність Штокгаузена, постаті Булеза, Лігеті та багатьох інших. Але як і в більшості видатних митців, всі ці впливи проходили крізь власну індивідуальну призму сприйняття, що в кінцевому етапі дозволило сформувати власний, самобутній композиторський стиль.

Серед творчого доробку композитора 9 симфоній, музика до кінофільмів, низка творів для інструментів соло з оркестром (скрипка, фортепіано, віолончель), опуси для голосу з оркестром, хорові партитури, ряд вокальних циклів, широко представлена камерна музика. Фортепіанна література налічує велику кількість мініатюр та більш масштабних циклів – це різнохарактерні п'єси, такі як багателі, мазурки, вальси, музичні моменти, циклічні твори, серед яких «Дитяча музика №1 та №2», «Кіч-музика», «Наївна музика», три фортепіанні сонати та багато іншого.

В контексті даного дослідження варто зупинити увагу саме на фортепіанних сонатах автора. Звернення до цього жанру припадає на період становлення композиторського стилю митця. Три фортепіанні сонати були написані впродовж 1970-х років¹⁷. Тому не дивно, що кожна з них, зберігаючи принцип сонатності та дотримуючись композиційно-драматургічних ознак цього жанру, демонструє специфіку композиторського письма. Вже вищезгадані тенденції, серед яких елементи серійності, алеаторики, сонорні ефекти, різноманітні поліфонічні техніки, синтезуються та інтегруються у провідну рису творчості композитора – ліризм.

¹⁷ Соната №1 – 1972 р., Соната №2 – 1975 р. і Соната №3 – 1979 р.

Прослідковується певна символічність у зверненні Валентина Васильовича до сонатного жанру. Такі надзвичайні митці, як Йоганнес Брамс, Фредерик Шопен, Роберт Шуман, Кароль Шимановський та Пауль Хіндеміт – композитори, які у своєму творчому доробку, як і Сильвестров, мають по три фортепіанні сонати. І в кожного ці твори вирізняються своєю нетиповістю, оригінальністю та подекуди новаторством у відношенні форми. Тому кожна з сильвестровських сонат постає самобутнім зразком цього жанру.

Так, Соната №2 послугувала своєрідною апробацією нових технік (серійність, «кластерність», сонорна та алеаторична організації) у поєднанні з класично-звичними гармонічними принципами та сполуками. В подальшому ці відкриття знайдуть своє відображення у найкращих зразках інших жанрів автора.

В сонаті №3 композитор звертається до небарокових традицій. Цикл складається з трьох частин, кожна з яких має жанрове визначення. Проте завдяки відсутності перерв між ними (кожна частина закінчується *attacca*), соната набуває рис одночастинності. «Фуга» займає центральне розташування, навколо якої знаходиться «Прелюдія» та «Постлюдія». Такі структурні особливості дають виконавцю інтерпретаційну варіативність – твір можна трактувати як одночастинний; як окрему пару «прелюдія та фуга» з «постлюдійним» післямовою; як варіант барокової сонати та інше.

Одним з прикладів неоромантичних творів Сильвестрова є Соната №1. В ній, одночасно з емоційним підтекстом, який був притаманний епосі Романтизму, співіснує зовсім інша, абсолютно нетипова романтична форма, а саме фуга. Проте майстерне сплетіння кількох різних композиційних та стильових векторів, в кінцевому результаті стає довершеним зразком сонатного жанру.

І частина розпочинається з фуґи. Тема досить масштабна у часі та теситурі – так, вона охоплює 13 тактів та сягає майже двох октав. Загалом її можна охарактеризувати, як спокійну, споглядальну та дуже зосереджену, елегійного наповнення.

Експозиція фуґи дотримується класичного тонального плану (*gis moll – dis moll – gis moll*) та вміщається у межі головної партії. Функції зв'язуючої партії виконує

розробковий епізод фуґи (такти 36 – 66) – тут тема проходить у різних тональностях (*a moll*, *d moll*, *b moll*) та піддається всіляким модифікаціям – від стретного проведення до різноманітних ритмічних змін. Побічна партія хоч і не конфліктує з головною за своїм характером, проте є контрастом іншого, жанрового, стибу. В її основі відчувається танцювальний початок, а сталий тридольний розмір (на відміну від попередніх двох партій, де розмір часто змінювався) свідчить про вальсове підґрунтя. Таким чином, Сильвестров співставляє не лише жанри (елегія на противагу вальсу), але й типи фактури (поліфонічний змінюється гомофонно-гармонічним викладом). Інтонаційні зв'язки між цими двома партіями полягають у використанні «інверсії мотиву першого протискладення» [39, с. 204], яке і послугувало основою для теми вальсу. Побічна партія охоплює майже весь діапазон інструменту. Починається у високому регістрі, поступово спускаючись донизу (від «с» четвертої октави до «с» контроктави) та розчинаючись.

На фоні зникаючих «залишків» вальсу (111 т.) знову з'являється тема фуґи. Це передвісник появи розробки сонати. Загалом варто зазначити, що повного проведення теми тут немає, вона демонструється лише так званим тематичним ядром. Спершу воно звучить у збільшенні у високому регістрі. Друге проведення теж змінене – як і попереднє, воно написано у ритмічному збільшенні, проте на цей раз у низькому регістрі, з подекуди октавним подвоєнням. Третій раз тема з'являється у контрапунктичному викладенні з темою побічної партії, що дозволяє максимально динамізувати розвиток та є логічним виходом до кульмінації всієї частини. Автор майстерно поєднує розробкові задачі фуґи та сонати, цим самим досягаючи досконало-логічної драматургічної лінії.

В репризі тема знову набуває проникливо-щемливого характеру. Перше її проведення звучить на фоні далеких, тихих басів в октавному подвоєнні, які є немов відлунням попередніх драматичних подій. Та згодом вони розчинаються, і фуґа продовжує свій звичний розвиток. Композитор майже точно відтворює експозицію, є лише певні, в першу чергу, ритмічні зміни мотивів у межах однієї четверті (такти 210, 214, 218, 220, 225). Якщо і спробувати окреслити межі зв'язуючої партії, то вона не

буде перевищувати 6 тактів, тобто, на нашу думку, більш коректно було б це назвати зв'язуючим фрагментом між головною та побічною партіями.

Побічна партія, на відміну від попередньої, зазнає більших змін. В першу чергу, тональність *h moll* (однойменна тональність *H dur*, яка в свою чергу є паралельною основній тональності частини – *gis moll*). Також, на відміну від експозиції, тут автор користується поліфонічними засобами, а саме вертикальною перестановкою голосів. Тема тепер звучить в лівій руці, у нижньому регістрі. Також помітний самостійний розвиток супроводу, який був відсутній в експозиції. Виокремлена, довга в просторі, мелодія, згодом знову перейме домінуючу позицію.

Наостанок тема з'являється неповна, знову у низькому регістрі, в октавному подвоєнні та ритмічному збільшенні (такти 259 – 272). І цього разу вона не модулює, а закінчується основним тоном, немов ставлячи крапку. Як підтвердження тому – авторська позначка фермати. На цьому поступово зникаючому тонічному басу, звучить невелике доповнення – висхідний мелодичний рух з подальшим акордовим спуском. Але сталого закінчення частина немає, а через *attacca* переходить у наступну частину.

II частина теж є цікавим прикладом формотворення. Деякі дослідники вбачають в ній «подвійні варіації з рисами рондо та тричастинної композиції» [42, с. 8]. Теми варіацій, як і в попередній частині, не контрастують між собою. Обидві – світлого, пасторального характеру. Всі динамічні градації розташовуються в межах від *p* до *ppp*. Навіть кульмінаційний розділ, з темою в акордовому викладенні, постає «тихою» вершиною.

Таким чином Валентин Сильвестров створює унікальний твір, аналогів якого важко знайти серед музичного світового доробку. Адже використання фугато – ситуація, яка є більш звичною для розробкових розділів сонати (варто лиш згадати численні приклади представників епохи Класицизму). Хоча є поодинокі випадки, коли композитори використовують фугу (фугато) в головних партіях, або ж повністю замінюють нею всю частину. Один з таких яскравих прикладів – соната для віоли д'амур та фортепіано ор. 25 №2 Пауля Хіндеміта. Авторська назва цього твору «*Kleine Sonate*», що цілком відповідає її масштабу. Перша частина представлена фугою, друга

– пісенного складу, уподібнюється арії, третя – рондо з токатними рисами. Звернення до барокових жанрів в цьому циклі (фуга, арія, токата) зумовлена вибором інструмента, грою на якому композитор володів бездоганно¹⁸. Це хоч і твір для пари інструментів, проте він має деякі схожі ідеї формотворення з сонатою Сильвестрова. Так, перша частина – це невелика триголосна фуга. Вона має подвійну експозицію, що зумовлено саме жанровою природою – в першій експозиції тема демонструється тричі в партії фортепіано, в другій звучить у віоли. Аби максимально продемонструвати всі можливості інструменту, композитор часто модифікує тему: в партії фортепіано є варіанти октавного подвоєння, у віоли – квартового та квінтового. Таким чином він ще й динамізує форму.

Окрім цього, варто ще згадати про жанрові аналогії, які можемо знайти в творчості Хіндеміта, а саме звернення до «Постлюдії». У Хіндеміта постлюдія є закінченням його монументального поліфонічного циклу «*Ludus tonalis*», у Сильвестрова вперше зустрічається у третій сонаті, а згодом стає самостійним жанром, відзеркалюючи нові ідеї висловлювання композитора.

СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

Видатний український композитор, піаніст, критик-публіцист, педагог та громадський діяч Василь Барвінський жив та творив у першій половині ХХ сторіччя, в період бурхливих світових подій. Свою професійну музичну кар'єру розпочав у Львові, також паралельно з цим там же отримував і юридичну освіту. Після закінчення львівської консерваторії продовжив своє навчання за кордоном – навчався у І. Гольфельда по класу фортепіано, та по класу композиції у В. Новака у Празі. Лілія Назар так характеризує стиль Барвінського: «Один з перших професійних музик на Галичині, композитор формувався в широкому контексті європейської культури, у відкритості традицій з глибоким їм засвоєнням на національному ґрунті. Це засвідчує співвідносність української музики у поліфонії світових процесів існування,

¹⁸ В листах Хіндеміт часто згадував цей інструмент, зокрема: «...я граю на віолі д'амур, чудовому інструменті, який був зовсім забутий і для якого існує дуже мало музики. Найпрекрасніший тембр, який тільки можна уявити, невимовно солодкий та м'який. Грати на цьому інструменті складно, проте я граю з великим ентузіазмом та всім на радість...». Цитата наведена з листа Пауля Хіндеміта до Еммі Роннефельдт (Skelton, G. Selected Letters of Paul Hindemith)

функціонування та перетворення найрізноманітніших стилістичних напрямків. Символізм, імпресіонізм, сецесія, експресіонізм, модернізм, цілий ряд нео-векторів – бароко, романтизм, фольклоризм переплітаються у складній полістилістичній тканині творчості В. Барвінського» [3, с.19]. Більшість цих стилістичних рис ми зможемо віднайти у його сонаті.

29 січня 1948 року був арештований та висланий разом з дружиною на 10 років до таборів. Дослідники-біографісти Барвінського стверджують, що причиною стали сімейні зв'язки: мати дружини була німкенєю (матір'ю 15 дітей). Майже всі брати та сестри Наталії Іванівни (дружини композитора) жили в Австрії, а після її окупації німцями стали німецькими громадянами. Двоє братів були мобілізовані в німецьку армію, а будучи у Львові, вони, зрозуміло, відвідали рідну сестру. І три роки після війни хтось про це доніс органам КДБ. Так і з'явилась справа «шпіонажу на користь гітлерівської Німеччини».

Після повернення із заслання у 1958 році Барвінський пережив найбільшу трагедію, яка може спіткати композитора – його рукописи були безповоротно втраченими, їх було спалено. Лише згодом багато з його творів знайшлися у різних людей, тому у вогні пропало тільки декілька унікальних опусів.

Серед таких донедавна невідомих та віднайдених творів відноситься його соната. Не зважаючи на те, що це єдина фортепіанна соната композитора, вона найяскравіше втілює характер почерку композитора. За спогадами самого Барвінського: «цей твір я почав писати на межі 1909 – 10 рр. Однак, останньої частини варіацій, які мали б закінчуватись фугою, я не міг тоді ще закінчити, бо тільки проходив курс контрапункту і щойно пізніше, після студій про фугу написав дві фуги, з яких перша мені не вдалася (чорновик пропав) і щойно друга фуга закінчує цю сонату. Вона є найбільш цінною з цілого твору і за словами самого Новака – це вдалий зразок сучасної фортепіанної фуги (це було в 1912 – 13 рр.)» [4, с.140].

У статті «Шедевр повернуто в Україну» М. Гордійчук підкреслює: «Першим виконавцем по вісімдесятьох роках після її написання став відомий український піаніст О. Криштальський. Він з особливим пієтетом поставився до виконання цього

чудового твору і виявив повне розуміння задуму автора, показав себе вельми вдумливим інтерпретатором...» [2].

Характерною ознакою композиційної будови сонати є її монотематизм – вже з перших тактів композитор нас знайомить з інтонаційними та ритмічними мотивами, які в майбутньому стануть джерелом тематизму усієї сонати. Подібний монотематизм, який об'єднує сонатно-симфонічну форму ми можемо зустріти у другій фортепіанній сонаті С. Рахманінова.

Соната В. Барвінського займає особливе місце у його творчості. Як зазначає Т. Чабан, в ній виразно проглядаються риси його композиторського стилю: «оповідальний, лірико-епічний тип викладення у розгорнутій тричастинності, в якій явно приховується оркестровість фортепіанного подання фактури (тобто зроблена у моцартівському спрямуванні трактовки сонатного циклу)» [60, с.68].

Дотримуючись класичної функції підсумку, фінальна частина повинна бути найбільш динамічною та кульмінаційною. А оскільки Барвінський чітко розділяє другу частину за темпо-жанровими та тональними ознаками на дві, цим самим наче перетворює весь сонатний цикл на чотиричастинний, то і для збереження форми третя частина повинна бути досить значною. Композитор незвично вирішує цю мету – в якості фіналу сонати постають варіації з фугою. Остання в свою чергу є ваговим завершенням усієї сонати.

Тобто в своїй сонаті Василь Барвінський вдало поєднує традиційні риси романтичної сонати з індивідуальними властивостями композиторського індивідуального стилю.

В цей же час (1910-ті роки) відбувається прем'єра¹⁹ ще однієї сонати, але на цей раз польського композитора Кароля Шимановського. Це двочастинний твір, у якості фіналу якого постають вісім варіацій з заключною подвійною фугою. Достеменно невідомо, чи знали композитори про існування сонат один одного. Проте варто відмітити беззаперечні схожості циклів – це інтонаційна спорідненість між частинами, варіаційний фінал із заключною фугою; численні модифікації самої теми

¹⁹ Соната №2 Кароля Шимановського написана 1910 року. Першим виконавцем був Артур Рубінштейн, який відразу ж додав її до свого концертного репертуару.

фуги, що в кінцевому результаті надає їй певних рис подвійності; жанровий та стильовий контрасти самих варіацій.

Соната №2 Кароля Шимановського продовжує пошуки «нового» – в своїй першій фортепіанній сонаті він теж використовує фугу, як заключну частину. Проте відрізняється задум всього циклу загалом: якщо перша соната складається з 4-х частин, де остання *Finale: Introduzione. Adagio. Fuga a 3 voci. Allegro energico*, то Соната №2 містить лише дві частини. Звернення до варіацій з фіналом-фугою проводить паралель не лише з попередниками (наприклад, творчість Макса Регера, яка представлена численними варіаційними циклами з фугою), але й з творчістю Людвіга ван Бетховена та композиторів барокової епохи.

Підсумовуючи, варто зазначити, що Василь Барвінський, як і Кароль Шимановський, у своїх сонатах синтезують тенденції багатьох епох. Варіації з фугою наприкінці стають частиною ще більшого циклу – сонати. Тобто те, що Бетховен робив в своїх творах, а саме включення фуги у цикл, як-от 15 варіацій з фугою або Соната №29, оп.106, Барвінський і Шимановський (хоч кожний і по-своєму) об'єднують воедино, не порушуючи при цьому ні композиційного, ні драматургічного аспектів. Таким чином з'являються масштабні, багатовекторні в інтерпретаційному аспекті твори, які доповнюють творчі скарбниці кожного з композиторів, і стають самобутніми зразками фортепіанного жанру сонати.

Такий огляд українських фортепіанних сонат з включенням фуги у цикл дозволяє констатувати факт, що композитори продовжували пошуки своїх європейських сучасників, реалізовували нові, неповторні композиційні ідеї, та водночас дотримувались традицій, закладених представниками попередніх епох. Всі ці вектори вони майстерно синтезували з тенденціями виключно українського спрямування, а саме залучення національних рис до академічного мистецтва, серед яких самобутній народний мелос і танцювальність, сюжетна поемність та інше. Своїми творами Василь Барвінський, Валентин Сильвестров та Юрій Шамо доповнили світову спадщину новими композиційними варіантами сонатного жанру з інтеграцією фуги та загалом зробили вагомий внесок у розвиток цього жанру.

ВИСНОВКИ

Розгляд обраних для детального аналізу сонат демонструє, з одного боку, прихильність до бетховенських традицій, у першу чергу, таких, як звернення до жанру фуги у фінальних розділах сонати, а з іншого – увесь широкий спектр одночасного існування багатьох напрямків, стилістичних течій, індивідуалізованого трактування форми, притаманних першій половині ХХ століття.

Тип фортепіанної сонати з включенням фуги як частини циклу ще з кінця ХVІІІ століття цікавив композиторів. Включення до гомофонного твору фуги в творчому сенсі було міцною драматургічною знахідкою, яка вимагала від композитора блискучого володіння контрапунктичною технікою, проте й відкривала шляхи до винайдення неординарного опусу.

Композиційні особливості сонат з використанням жанру фуги композиторів ХХ століття демонструють тяжіння до тієї драматургічної логіки, при якій fuga у фіналі слугує потужним засобом вагомого підсумку усього драматичного розвитку твору. Відмінності у трактовці фіналу пов'язані у кожного з композиторів з індивідуалізованою роботою над формою сонатного циклу та з домінуючим стилем – напрямком творчості кожного з них.

Тож, fuga як частина сонатного циклу в розглянутих сонатних циклах ХХ століття відповідає бетховенській традиції, що затвердилась у пізньому стилі віденського класика (а його досвід, в свою чергу, збагатився традиціями Генделя, Баха, Гайдна та Моцарта [52, с. 191]. Н. Супрун-Яремко пише: «Пізній бетховенський стиль пов'язаний з посиленням тяжінням до філософсько-піднесених роздумів, розширенням діапазону музичних образів – від дійових і народно-побутових до всесвітньо-космічних, абстрагованих, далеких від дійсних уявлень. Звідси оновлення тематизму, форм, фактури. Розширюються масштаби сонатно-симфонічного циклу й кожної з його частин, але разом з тим витончується деталізація окремих фрагментів твору. І саме через утвердження раціональності в музиці Бетховена збільшується значення в ній поліфонії» [49, с. 128].

Ця цитата наведена повністю, адже різною мірою, але ці споглядання можна екстраполювати на сонату будь-якого композитора; принцип, при якому «композитор поліфонізує всю сонатну форму, роблячи крок від великої поліфонічної форми до ще більш розгорнутої, новаторські використовуючи усі потенційні можливості поліфонії» [49, с.128], продовжує існувати в музиці ХХ століття та набуває нових сенсів, засобів втілення та індивідуалізованих форматів.

Процес проникнення принципів поліфонічного мислення в музичну тканину творів, поєднання його з художнім задумом, ідеєю та естетикою твору, у кожного з художників проходить свій шлях еволюції. «Значення поліфонії в творчості Бетховена постійно зростало: в ранніх творах композитор охоче поліфонізує тканину, але поліфонія ще мало впливає на сутність його музики. В творах середньогот періоду поліфонія дієва, її «втручання» багато в чому визначає будову та характер музики (дуже яскраво, наприклад, в Третій симфонії). В пізній період поліфонія – переважний фактор, а fuga разом із сонатою стає чи не найважливішою формою» [52, с. 191].

У розглянутих сонатах помітні тісні тематичні зв'язки між частинами циклу, активність розробки з широким колом тональностей, емоційна поглибленість та зосередженість, суворість образів fugи. Поява fugи в останній частині циклу впливає на весь сонатний твір, а поліфонічні засоби використовуються «для підсилення драматичної напруги, концентрації трагедійності» [52, с. 191]. У сонаті В. Барвінського можна відмітити бетховенських принцип включення fugи у варіаційний цикл в якості фіналу; Соната №1 В. Сильвестрова є унікальною за своєю формотворчою ідеєю, а саме наділення fugи функцій головної партії першої частини сонати; Соната №3 Ю. Шамо є прикладом твору, що тяжіє до моноциклічності, вінцем якої є fuga; в Сонаті Л. Годовського розміщення fugи в фінальній, п'ятій частині з використанням теми В-А-С-Н, створює не тільки зосереджений образ, а й інтертекстуальні перетини; соната С. Барбера, як і соната №3 П. Хіндеміта, будується на інтелектуальному тяжінні до смислового центру – фінальної четвертої частини.

Окрім цього, інтеграція fugи у сонатний цикл розширює інтерпретаційні вектори піаністів, які набувають плюралістичних рис. Fuga впливає на весь сонатний цикл, наділяючи його дуалістичними ознаками. Всі ці фактори дозволяють

моделювати різні контекстуально-стильові варіанти та формотворчі зв'язки між частинами сонатного циклу, що створює самобутній та неповторний опус.

Підсумовуючи, зазначимо, що історія фортепіанного мистецтва трьох останніх століть залишила досить багато відомих творів сонатного жанру, частиною яких є fuga: Сонати op.106 та op.110 Людвіга ван Бетховена, Соната №1, op.7 та Соната №9, op. 145 Карла Черні, монументальні Сонати Ференца Ліста та Леопольда Годовського, три Сонати Кароля Шимановського, Сонати американських композиторів – Семюела Барбера та Елліотта Картера, низка українських Сонат – Василя Барвінського, Юрія Шамо, Валентина Сильвестрова та ще безліч менш відомих Сонат, авторами яких є Ріхард Вагнер, Віктор Улман, Ервін Шульхоф, Сиріл Скотт, Ейноюгані Раутаваара, Самуїл Фейнберг, Мечислав Вайнберг та інші.

Більшість з цих творів є частиною репертуарів сучасних піаністів, що підтверджує їх мистецьку значущість та естетичну цінність для піанізму сьогодення. Проте деякі сонати потребують детальнішого вивчення у науковому музикознавчому аспекті, аби не лиш розширити виконавський репертуар музикантів, але й більш фундаментально зайняти повноправне місце у світовій композиторській спадщині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. Київ: Музична Україна, 1974. 165 с.
2. Блажкевич Г., Старух Т. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи. Л.: СПОЛОМ, 2011., 229 с.
3. Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах / редактор-упорядник В. Грабовський. – Дрогобич.: Посвіт, 2008 р. – 336 с.
4. Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи./Упор. Грабовський В. – Дрогобич.: Коло, – 2004. 140 с.
5. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Науковий вісник* НМАУ імені П. І. Чайковського. Музикознавство. З ХХ у ХХІ століття. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16–30.
6. Горюхина Н. А. Учение о музыкальной форме. Киев, 1990, 362 с.: Гос. Музыкальное изд-во, 1960. 284 с.
7. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1973. 310 с.
8. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVII – XVIII веков. Л. : Гос. Музыкальное изд-во, 1960. 284 с.
9. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): монографія. Киев : Автограф, 2009, 528 с.
10. Завгородня Г. Ф. Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музикознавчого аналізу : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Киев, 2013. 32 с.
11. Золотарев В. Фуга. Руководство к практическому изучению. Изд. 2-е. / Общ. Ред. С.В.Евсеева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 416 с..
12. Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя : підручник / Н. Б. Кашкадамова. – Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2014. – 350 с.

13. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя: підручник / Н. Б. Кашкадамова. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
14. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах Т.; Астон 1998. 299 с.
15. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортепіанних творів Василя Барвінського /Н. Кашкадамова // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті і матеріали ; [ред.-упор. О. С. Смоляк]. Тернопіль : Астон, 2003. С. 25–30.
16. Кияновська Л. Стиль В. Барвінського в контексті естетичних тенденцій західноукраїнської культури першої третини 20 ст. *Культурологічні проблеми музичної україністики*. Одеса : 1997. Вип. 2, Ч. 1. С. 17–27.
17. Ковалінас, М. А. Наука логіки Бетховена. «Пізній» та «останній» Бетховен [Електронний ресурс] : Серія лекцій Миколи Ковалінаса. URL: https://youtu.be/Mrk_o0nSn4U (дата звернення: 19.04.2024).
18. Козлов В. Соната для фортепіано В. Барвінського як відображення провідних ідей романтичної епохи. *Питання стилю і форми в музиці*. Наук. збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів, 2001. Вип. 4. С. 189–199
19. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст.: підручник. Київ – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2001. 480 с.
20. Корыхалова Н. Інтерпретація музики. Л.: Музыка, 1979. 272 с.
21. Кочнев, В. Фортепіанний сонатний цикл у творчості сучасного музиканта : наук. обґрунтування док. мистецтва : 17.00.03. Одеса, 2022. 102 с.
22. Кузьмук, О. Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації у творах композиторів першої половини ХХ століття: специфіка оновлення, методи аналізу : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2020. 20 с.
23. Кулак, А. Специфіка американської музикальної ментальності (на прикладі аналізу фортепіанної сонати С. Барбера). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. вип.28, Харків, 2010, с. 180-195

24. .Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К., 1998. 18 с.
25. Левкулич, Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття, : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03, НМАУ ім П. І. Чайковського, 2021. 367 с.
26. Лозовая В. И. О романтическом мироощущении в Девятой сонате для фортепиано В. С. Бибика Ф. *Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма* : сб. науч. тр. [сост. Г. И. Ганзбург) ; Харьк. ассамблеи. — Х., 1995. — С. 161-164.
27. Лінь Цзюньда. Фортепіанні сонати Л. Бетховена у музично-стильовому контексті ХVІІІ-ХІХ століть : дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03, ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 2021. 177 с.
28. Мірошниченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професіональної музики. Монографія. Одеса : Астропринт, 2012. 296 с.
29. Москаленко, В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. / В. Г. Москаленко. – Київ, 2013. – 272 с.
30. Нестьева, М. Сильвестров В. «Музыка – это пение мира о самом себе...» Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / Сост. М.Нестьева. – Киев, 2004. – 264 с.
31. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.). Дис.. доктор мистецтвознавства. Харків, 2020, 517 с
32. Ніколаєвська, Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
33. Очеретовська, Н. Л., Цицалюк Г. Н. Поліфонія : навч. посібник, Харків, Водний спектр «Джі-Ем-Пі» 2017. 163 с.

34. Павлишин, С. Василь Барвінський / С. Павлишин. – Київ : Музична Україна, 1990. 88 с.
35. Постовойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття), : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ ім П. І. Чайковського, 2024. 266 с.
36. Протопопов, Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII – XIX века. М., Музыка, 1965, 616 с.
37. Протопопов, Вл. История полифонии. Западноевропейская музыка XIX – начала XX века. М., Музыка, 1966. 318 с.
38. Протопопов, Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., Музыка, 1970. 330 с.
39. Пясковський, І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посіб. / Ігор Пясковський ; до 100-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. – 272 с.
40. Пясковський І.Б. Поліфонія. / Навчальний посібник. Київ: ДМЦНЗКіМУ, 2003. 242 с.
41. Рощенко Е. Г. Первый цикл романтического мифа о Данте и соната-фантазия Ф. Листа. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2000. Вип. 1. С. 59–67.
42. Рудь, П. В. Три фортепіанні сонати В. Сильвестрова: контекст становлення композиторського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 47. Харків, 2017. С. 166-178
43. Седюк І. О. Своєрідність відбиття принципів неокласицизму в Сонаті для двох фортепіано Пауля Хіндеміта. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 56. Харків, 2020. С. 154-168
44. Сітенко Т. В. Концертна діяльність польських піаністів у Києві (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) : автореф. Дис. ... канд. Мистецтвознавства. Київ, 2010. 23 с.
45. Сильвестров В. Дождатся музики. Лекції-беседи / Валентин Сильвестров. К. :Дух і літера, 2010. 368 с.

46. Скребков Сергей. Теория имитационной полифонии. К. : Музична Україна, 1983. 144 с.
47. Стрілецька, О. І. Концепт індивідуального композиторського стилю та його проєкція на творчість інших митців (на прикладі фортепіанної творчості Кароля Шимановського), : дис. ... док. філософії. : 17.00.03. Львів, 2023. 313 с.
48. Супрун Надежда. Полифония фортепианных сонат А. Н. Скрябина : дипломная работа / Харьков : Харьковский ин-т искусств им. И. Котляревского, 1971. 119 с.
49. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія : посіб. для студ. вищих навч. муз. закладів. / Надія Супрун-Яремко. – Вінниця : Нова Книга, 2014. – 512 с.
50. Тарабанов, А. Часопростір фортепіанних сонат XVIII–XIX СТ. у виконавській практиці : наук. обґрунтування док. мистецтва : 17.00.03. Харків, 2023. 123 с.
51. Фоміна Т. Художньо-виконавські принципи інтерпретації Сонати сі мінор Ф. Ліста (до проблеми формування виконавської традиції класу професора Л. Н. Гінзбург). Музичне мистецтво і культура. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 12. С. 343-356.
52. Фрайонов В. П. Учебник полифонии. – М.: Музыка, 2000. – 207 с.
53. Харакоз, Г. В. «Хорова fuga: жанрово-стильовий та виконавський аспекти (на матеріалі західноєвропейської музики XVIII–XIX ст.) : дис. ... док. філософії. : 17.00.03. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 238 с.
54. Хіндеміт Пауль. Техніка і стиль / П. Хіндеміт // Українське музикознавство, К. : Музична Україна, 1972. Вип. 7. с. 260-280.
55. Хоминський, Й. Історія гармонії та контрапункту. Т. 1. Первісне багатоголосся. Доба Органуму. Поліфонія Середньовіччя / Й. Хоминський ; пер. з пол., вст. ст. і примітки Л. Грабовського. К. : Музична Україна, 1975. 576 с.
56. Хоминський, Й. Історія гармонії та контрапункту. Т. 2. Доба Відродження / Й. Хоминський ; пер. з пол. Л. Герасимчука ; загальна ред. Л. Грабовського. - К. : Музична Україна, 1979. 412 с.

57. Циганюк Л. Засади інтерпретації сучасної української поліфонічної музики (на прикладі прелюдій і фуг М. Скорика, В. Бібіка та О. Яковчука): : дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка, 2023. 319 с.
58. Циганюк Г. Поліфонія в прикладах. К. : Музична Україна, 1989. 175 с.
59. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм, М.: Музыка, 1964. 159 с.
60. Чабан, Т. Риси стилю Василя Барвінського на прикладі Сонати ре-бемоль мажор. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. Т. 2. Вип. 39. С. 66-72
61. Чабан, Т. Сильові засади символізму в сонатах західноукраїнських композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03, ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 2019. 200 с.
62. Червинская, Н. Роль Иоганнеса Брамса в истории полифонии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 39. Харків, 2014. С. 112-126
63. Червинская, Н. Классицистская стилематика в полифонии И. Брамса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 35. Харків, 2012. С. 211-221
64. Чеснокова, А. Соната для фортепіано мі мінор Леопольда Годовського крізь призму виконавського досвіду. *Актуальні питання гуманітарних наук / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. – Вип. 72. Том 3. 127-135 с.*
65. Чеснокова, А. Фуга в пізніх сонатах Бетховена. Інтерпретаційні аспекти (на прикладі сонат ор. 106 та ор. 110). *Актуальні питання гуманітарних наук / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. – Вип. 65. Том 3. 88-95 с.*
66. Чорний А. Поліфонія у жанрі симфонії ХХ століття // *Музичне мистецтво і культура: Music and culture : Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Одеса : Гельветика, 2023. Вип. 36, кн. 1. С. 31–40.

67. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
68. Bach-Busoni. The first twenty-four Preludes and fugues of the Well-Tempered Clavichord, G. Schirmer, Inc., New York, 1894, 195–205 p.
69. Beethoven`s letters. A critical editions with explanatory notes by Dr. A. C. Kalischer, London, 1909, 439 p
70. Broder N. Samuel Barber /Nathan Broder. — New York: G.Shirmer, 1954. — 111 p.
71. Cooke J. F. Great pianists on piano playing: Godowsky, Hofmann, Lhévinne, Paderewski, and 24 other legendary performers, Mineola, N.Y. : Dover Publications, 1999, 132–142 p.
72. Grout, D. J., Burkholder J. P., Palistca C. V., A history of western music, W. W. Norton, New York, London, 1988, 910 p.
73. Heyman B. Samuel Barber: The composer and his music. New York: Oxford University Press, 1992. 550 p.
74. Hodeir, A. The forms of music, New York, Walker, 1966. 157 p.
75. Hong, J. Samuel Barber`s Piano Sonata, Op.26. The University of Kansas Dissertations and Theses Community, 2010, 32 p.
76. Horsley I. Fugue. History and practice. New York, 1966. 399 p.
77. Howard P. After midnight thoughts on Leopold Godowsky. Instalment 4, The Sonata in E minor. A Letter to Leonard Liebling. URL.: <https://www.theartoftheflefthand.com/Society/text/AfterMidnight/Installment%204.pdf>
(дата звернення 05.01.2024)
78. Huneker J. Unicorns, New York, C. Scribner`s sons, 1924, 180–186 pp. 5. Lamparski R. Whatever became of...?, New York : Crown Publishers, 1967, 182–183 pp.
79. Kirkpatrick, R. Domenico Scarlatti, Princeton : Princeton University Press, 1953, 473 p.
80. MacDonald, M. Brahms, New York : Schirmer Books, 1990, 490 p.
81. Mann, A. The Study of Fugue. New York. Dover Publications, 1987. 339 p.

82. Melvin, B. Guide to sonatas : music for one or two instruments. New York : Anchor Books, 1991, 208 p.
83. Musgrave, M. The music of Brahms, London ; Boston : Routledge & K. Paul, 1985, 323 p.
84. Neuhaus H. The art of piano playing, London : Barrie & Jenkins, 1973, 7–29 pp.
85. Newman W.S. The sonata in the Baroque era, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1966, 463 p.
86. Newman W.S. The sonata in the classic era. New York : W.W. Norton, London, 1983. 933 p.
87. Newman W.S. The sonata since Beethoven, New York : W.W. Norton, 1983, 870 p.
88. Nicholas J. Godowsky, the pianists' pianist, Hexham, Northumberland : Appian Publications & Recordings, 1989, 345 p.
89. Pauly, Reinhard G. Music in the classic period. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1965, 214 p.
90. Plaskin, G. Horowitz : a biography of Vladimir Horowitz. New York : W. Morrow, 1983, 607 p.
91. Prout E. Fugal Analysis: a Companion to "Fugue": Being a Collection of Fugues of Various Styles, Put into Score and Analyzed. Third Edition. London: Augener & Co, 1892. 248 p.
92. Rosen, C. Beethoven's piano sonatas : a short companion, New Haven : Yale University Press, 2002, 256 p.
93. Rosen, C. Sonata forms, New York ; London : Norton, 1988, 415 p.
94. Rosen, C. The Classical Style, Faber and Faber Limited, London, 1976, 467 p.
95. Skelton, G. Selected Letters of Paul Hindemith / G. Skelton. – New Haven: CT, 1995. – 270 p
96. Stein, F. Max Reger: Sein Leben in Bildern: Biographie / F. Stein. – Lpz: VEB, Bibliographisches Institut, 1956. – 265 p.

97. Stein, L. Structure & style. The study and analysis of musical forms. Summy-Birchard Music, 1979, 266 p.
98. Stevens D. Introducing the piano music of Samuel Barber to the undergraduate piano major: doctoral thesis. University of Cincinnati, 2007. 156 p.
99. Thomson, W. Hindemith's Contribution to Music Theory / W. Thomson. – W. JMT, IX, 1965. – 174 p.
100. Thurston, V. F. Hindemith's Third piano sonata: a new assessment / V. F. Thurston. – The Ohio State University, 1984. – 51 p.
101. Walker P. Theories of Fugue from the Age of Josquin to the age of Bach. BOYE6, 2004. 504 p.

ДОДАТОК

Апробації творчого мистецького проєкту

Міністерство культури та інформаційної політики
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра спеціального фортепіано №2

29 травня | 16:00

Біла зала КМАМ ім. Р. М. Глієра

КОНЦЕРТ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ

ЛІСТ БЕТХОВЕН

ГРАЮТЬ ЛАУРЕАТИ МІЖНАРОДНИХ КОНКУРСІВ,
ВИПУСКНИКИ КЛАСУ ЗАСЛУЖЕНОЇ ДІЯЧКИ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ ЛІДІЇ КОВТЮХ:
АНАСТАСІЯ ЧЕСНОКОВА
ВАЛЕРІЙ ЛЕШО
ТИМОФІЙ КУКОРЕНЧУК - ПАРТІЯ ОРКЕСТРУ

КЛАС ЗАСЛУЖЕНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ, В. О. ПРОФЕСОРА
МАРІЇ ПУХЛЯНКО

В ПРОГРАМІ:

Л. БЕТХОВЕН - СОНАТА ТВ. 106 "HAMMERKLAVIER"

Ф. ЛІСТ - КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО №1 ES - DUR



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
КАФЕДРА СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО №2

ЗАЛ ІМЕНІ АКАДЕМІКА
О. С. ТИМОШЕНКА

25 грудня 2023
17:00

КОНЦЕРТ-ІСПИТ АСПІРАНТА
ТВОРЧОЇ АСПІРАНТУРИ

АНАСТАСІЇ ЧЕСНОКОВОЇ



Рейнгольд Глієр,
3 мазурки, ор. 29
Присвята Леопольду Годовському



Леопольд Годовський
Соната для фортепіано
е moll
- прем'єра в Києві

Творчий керівник –
Заслужена артистка України,
Професор
Марія Пухляк



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
КАФЕДРА СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО №2

**Концерт-іспит на здобуття освітньо-творчого ступеня
«ДОКТОР МИСТЕЦТВА»**

Зал імені академіка
О. С. Тимошенка

14 липня 2024
14⁰⁰

Творчий мистецький проєкт

**«ФУГА ЯК ЧАСТИНА ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ:
КОМПОЗИЦІЙНІ ІДЕЇ ТА ВИКОНАВСЬКІ РІШЕННЯ»**

в програмі твори Й. С. Баха, Ю. Шамо та П. Гіндеміта

Виконує –
лауреатка Міжнародних конкурсів

АНАСТАСІЯ ЧЕСНОКОВА

Творчий керівник
та науковий консультант –

Заслужена артистка України,
кандидатка мистецтвознавства,
в. о. професорки

МАРІЯ ПУХЛЯНКО

*Мікалоюс Чюрльоніс
«Фуга» з диптиху «Прелюдія. Фуга»
1908, папір, темпера