

Літвінова Валентина,
викладачка Полтавського фахового
коледжу мистецтв імені М. В. Лисенка
(м. Полтава)

**БАРОКОВІ ДЖЕРЕЛА ГАРМОНІЧНОЇ МОВИ
ПІЗНЬОГО Л. ван БЕТХОВЕНА
(на прикладі Adagio з Сонати op.110)**

***Анотація.** У статті характеризуються бароківі джерела гармонічної мови Л. ван Бетховена у його пізній період творчості. На прикладі його творів здійснюється гармонічний аналіз, який розкриває логіку гармонічного руху, обраного тонального плану.*

***Ключові слова:** гармонія Л. ван Бетховена, акордика, тональний план, голосоведіння.*

Творчість пізнього Л. ван Бетховена представляє великий інтерес для музичної науки. Довгий час у музикознавстві була поширена ідея, згідно з якою творчість композитора на пізньому етапі розвитку була спрямована до романтизму. Вважалося, що він передбачив досягнення багатьох музикантів ХІХ – навіть ХХ століть. Дійсно, у своїх творах 1820-х років композитор виходить за межі віденського класичного стилю. Втім з його біографії відомо, що в цей час він не прагнув створити «музику майбутнього», а, навпаки, виявляв особливий інтерес до музики своїх попередників, вивчав музично-теоретичні трактати ХVІІІ століття. Німецька музична теорія того часу зберегла вірність минулим традиціям. Можливо, саме там Л. ван Бетховен намагався знайти наукове обґрунтування своїм творчим пошукам. Тому при вивченні гармонії пізнього Бетховена деякі гармонічні особливості можна пояснити як ознаку архаїзму, «відгомін старовини», «згадку» про музику минулих часів.

Пізній стиль (як стиль епохи, так і стиль окремого художника) є абсолютно особливою областю культури, де панують інші закони. Це

своєрідний перехід в інший вимір. Не виключенням стала і творчість Л. ван Бетховена останніх років життя.

Зазначимо, що дослідження орієнтовані на поширену в освітньому процесі практику гармонічного аналізу, який дозволяє дати естетико-стильову оцінку обраного тонального плану, розкрити логіку гармонічного руху і визначити ступінь оригінальності і нормативності використаних засобів, акордових зворотів для музичної практики перших десятиліть ХІХ століття.

Спробуємо проілюструвати це на прикладі *Arioso dolento* з фіналу фортепіанної сонати № 31.

Традиція простежувати у пізніх фортепіанних сонатах композитора ознаки прихованої програмності бере початок у дослідженнях Ромена Роллана [1]. Саме на його образне тлумачення музичного перебігу спираються музикознавці, зазначаючи, що соната op. 110 дуже «романтична». Музичну концепцію сонати також пов'язували із долею композитора. Кризовий момент у житті, самотність, народжують геніальну імпровізацію сповнену пошуків і кристалізуються в *Arioso dolente (as-moll)*. Лунає скорботний голос – «жалобна пісня».

Цей епізод у численних виконавських інтерпретаціях залежно від того, що акцентується у визначенні темпу (*Adagio non troppo*) або «повільно», або «не надто», набуває різного значення. Так, Клаудіо Аррау перетворює музичне висловлення на оповідь про минуле, насичуючи її елегійним тоном (тривалість даного епізоду 4 хвилини). Мауріціо Полліні сповнює музику експресією *Lamento* (3'29"). Протиставлена «важкому» речитативу, виразно дихає кантилена у Даніеля Баренбойма (4'08"). Своєривно, з вольовим напором «промовляє» мелодичні інтонації Елен Грімо (4'). Бездоганно вибудовує оповиту орнаментом фігурацій гармонічну вертикаль, диригентським жестом визначаючи пульс вічності, Глен Гульд, який спостерігає за Бетховеном, що веде свою розмову з Бахом (4'34").

Соната № 31, op.110 As dur (одна з останніх п'яти сонат) відноситься до

пізнього періоду творчості Бетховена. Вона закінчена в грудні 1821 року, хоча перші нотатки з'явилися влітку 1820. Майже всі пізні сонати характеризуються неповторною своєрідністю, масштабністю форми, вільним трактуванням сонатного циклу, неймовірною технічною складністю і при цьому приголомшливою емоційною глибиною.

Втім Тридцять перша соната невелика за розмірами. У ній три частини:

I – Moderato cantabile molto espressivo (As-dur);

II – Allegro molto (f-moll);

III – Adagio, ma non troppo («Arioso dolente») – Fuga: Allegro, ma non troppo (As-dur).

Особливою є будова третьої частини. Її форму можна визначити як контрастно-складену. Фрагменти «Аріозо» чергуються з фрагментами «Фуґи». Починається вона вступом, завершується урочистою кодою.

Тональність «Аріозо» – ля \flat -мінор, фуґи – Ля \flat мажор. Але починається частина в тональності си \flat -мінор, тоніка якої з'являється як розв'язання заключного «Фа» мажорного тризвуку з кінця другої частини.

Початкові такти «Adagio» подібні невеликому оркестровому вступу. Після активного модуляційного процесу, в ході якого формується головна тональність, після тривалих зупинок у речитативі енгармонічна модуляція, несподіваний тональний зсув привертає увагу до головної події – «Arioso».

«Це скорбота» – лаконічно характеризує «Arioso» Ромен Роллан [1].

Музика «Arioso dolente» з її мірним і постійним акомпанементом акордів тріолей шістнадцятих, по суті, теж речитативна, вірніше, стоїть на межі речитативної і аріозної.

Не викликає сумніву схожість цієї мелодії з Арією Й. С. Баха із «Страстей за Іоанном». Ця Арія для альти починається зі слів: *Es ist vollbracht, o Trost für die gekränkten Seelen* [1].

У докласичний період ідея «розради» була досить популярна. У Бетховена ця музична тема з'являється в тому ж контексті. «Arioso» з третьої

частини 31 сонати можна було б умовно назвати «Розрада і смиренність».

Отже, якщо говорити загалом про «Adagio», можна відзначити наступне:

1. Залишаючись в рамках класичної тонально-функціональної системи, у ньому простежується тенденція до розширення тональності. Це проявляється вже з перших тактів, де тоніка сіб -мінору на близькій відстані зіставляється з тризвуком Фа^b-мажору (субдомінантою тональності П^b ступені).

2. Розширенню тональності сприяє також тональна двозначність, яка виникає в результаті накладення паралельних тональностей (Ces-as) – початок II частини «Agioso».

3. Не виходячи за межі класичної акордики, Л. ван Бетховен використовує деякі специфічні акордові структури, не властиві його попередникам (зм.⁵₃, ⁶₄, акорди з пропущеними тонами, особливо терцією).

4. Деяка свобода голосоведіння є не порушенням правил, не випадковою похибкою, а невід'ємною рисою стилю.

Отже, парадокс пізнього стилю Бетховена полягає в тому, що в області новаторства в гармонії композитор «випереджав» перших композиторів-романтиків. Але в той же час він був орієнтований на принципи гармонічного мислення минулого.

Список використаних джерел

1. Rolland R.. Beethoven. Les grandes époques créatrices. Le chant de la résurrection. Paris, 1937, с. 463.

**Максімоchкіна Тетяна,
Ткаченко Наталія,**
викладачі другої категорії Полтавської
дитячої музичної школи №1
імені П. Майбороди (м. Полтава)

ВИХОВНИЙ ВПЛИВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ДИТИНИ