

СОНАТА № 11 ОП. 22 В-DUR Л. БЕТХОВЕНА В РЯДУ АКТУАЛЬНОГО ІНТОНУВАННЯ В ПОСТАВАНГАРДНІЙ – ПОСТ-ПОСТАВАНГАРДНІЙ КУЛЬТУРІ СУЧАСНОСТІ

Мета роботи – осмислення Одинадцятої сонати Бетховена з позицій виконавського музикознавства, для якого епіко-ліричні риси твору, створеного на грані раннього й центрального періодів творчості композитора, становлять актуальний виконавський шар надіндивідуального ліризму, показового для виразного тону мистецтва сучасного поставангарду – пост-поставангарду (див. *неосимволізм* і властива йому «мозаїчна еkleктика» у працях А. Моля й О. Маркової). **Методологічна** основа – інтонаційна концепція музики, представлена в працях школи Б.Асаф'єва в Україні при тім, що стильово-порівняльний і герменевтичний, культурологічний ракурси аналізу є провідними й вирішальними в дослідженні. **Наукова новизна** – у самостійності теоретичної ідеї про стильову оригінальність раннього періоду творчості Бетховена в стильовій співвідносності з неосимволізмом поставанагарду – пост-поставангарду сучасності, що визначає стильовий виконавський і слухацький вибір. **Висновки.** Підсумком зроблених налізів виступають наступні положення: 1) «генералізуючі» інтонації виконання Одинадцятої сонати. Шнабелем і М. Грінберг визначені значеннєвими елементами надіндивідуального ліризму, закладеними в нотний композиторський текст; 2) «генералізація» інтонацій, охоплюючих єдиним значеннєвим полем багатотемну поліструктурну композицію бетховенської Сонати, здійснюється на рівні ритмо-динамічних засобів, підсумованих у редакторських ремарках (як це зроблено у виданні за редакцією А. Шнабеля); 3) заявлені наскрізні виконавські інтонації у грі А. Шнабеля спрямовані від I частини як від «вершини-витока» до наступних частин, тоді як у М. Грінберг підкреслена епічна «двокульмінаційна» структура з симфонічним виділенням I та IV частин; 4) китайська виконавська традиція цінує зіткнення зі світом лірики, що представлена в «прошубертівській» лінії Віденської класики й сконцентрованої у виконанні А. Шнабеля.

Ключові слова: жанр сонати, стиль ранніх сонат Бетховена, Віденський класицизм, Жозефінівський класицизм, актуальне інтонуювання.

Лінь Цюньда, магістр, преподаватель Государственной консерватории в Гуанчжоу (КНР)

Соната № 11 оп. 22 В-dur Л. Бетховена в ряду актуального інтонирования в поставангардной – пост-поставангардной культуре современности

Цель работы – осмысление Одинадцатой сонаты Бетховена с позиций исполнительского музыковедения, для которого эпико-лирические черты произведения, созданного на грани раннего и центрального периодов творчества композитора, составляют исполнительски актуальный пласт надиндивидуального лиризма, показательного для выразительного тону искусства современного поставангарда – пост-поставангарда (см. *неосимволизм* и присущая ему «мозаичная ekleктика» в трудах А.Моля и Е.Марковой). **Методологическая** база – интонационная концепция музыки, представленная в трудах школы Б.Асафьева в Украине при том, что стилево-сравнительный и герменевтический, культурологический ракурсы анализа являются ведущими и решающими в исследовании. **Научная новизна** – в самостоятельности теоретической идеи о стилевой оригинальности раннего периода творчества Бетховена в стилевой соотносимости с неосимволизмом поставанагарда – пост-поставангарда современности, определяющим стилевой исполнительский и слушательский выбор. **Выводы.** Итогом проделанных анализов выступают следующие положения: 1) «генерализирующие» интонации исполнения Одинадцатой сонаты и А. Шнабелем, и М. Гринберг определены смысловыми элементами надиндивидуального лиризма, заложенными в нотный композиторский текст; 2) «генерализация» интонаций, охватывающих единым смысловым полем многотемную полиструктурную композицию бетховенской Сонаты, осуществляется на уровне ритмо-динамических средств, суммируемых в редакторских ремарках (как это сделано в издании под редакцией А. Шнабеля); 3) заявленные сквозные исполнительские интонации в игре А. Шнабеля направлены от I части как от «вершины-источника» к последующим частям, тогда как у М. Гринберг подчеркнута эпическая «двокульминационная» структура с симфоническим выделением I и IV частей; 4) китайская исполнительская традиция ценит соприкосновение с миром лирики, которая представлена в «прошубертианской» линии Венской классики и концентрированной в исполнении А. Шнабеля.

Ключевые слова: жанр сонаты, стиль ранних сонат Бетховена, Венский классицизм, Жозефиновский классицизм, актуальное интонирование.

Ling Ciung Da, master, teacher to State conservatory in Guang Chzhou (KNR)

The Sonata 11 op. 22 B-durof L. Beethoven abreast actual intonations in postvanguard - a post-postvaanguard culture to contemporaneity

Purpose of the article - a comprehension of the Eleventh sonata of Beethoven with position performance musicology, for which epic poet-lyrical line of the work, created on galley proof early and central periods to creative activity of composer, form the performance actual layer of the over-individual lyricism significant for expressive tone art modern post-vanguard - a post-post-vanguard (see neosymbolism and inherent him "mosaic eclectic" in works of A.Mohl and E.Markova). **The methodology** - intonation concept of the music, presented in works of the school of B.Asafiev in Ukraine, under that style-comparative and hermeneutic, culturological foreshortenings of the analysis are leading and solving in the study. **Scientific novelty** - in the independence of the theoretical idea about style originality of the early period creative activity Beethoven in style correlation with neocymbolism of postvanguard - a post-post-vanguard of contemporaneity, defining style performance and auditory choice. **Conclusions.** The total done analysis emerge the following positions: 1) "general" intonations of the performance of the Eleventh sonata and A. Schnabel, and M. Grinberg are determined semantic element oved-individual lyricism mortgaged in music composer text; 2) "general idea" of intonations, embracing united semantic floor poly-theme – poly-structural composition of Beethoven Sonatas, is realized at a rate of rhythm-dynamic facilities, which unite in editorial note (as this is made in publishing under editing A. Schnabel); 3) declared end-to-end performance intonations in the play of A. Schnabel are directed from I part as from "tops-source" to the following parts then beside M. Grinberg underlined epic "двукльминационная" structure with symphonic separation I and IV parts; 4) Chinese performance tradition values the continuity with the world lyric poets, who is presented in "прошубертианской of" line Viennese classicists and concentrated in performance A. Schnabel.

Key words: genre of the sonata, style of the early sonatas of Beethoven, Viennese classicism, Zhofezfine classicism, actual intonations.

Актуальність теми дослідження визначається базисністю для виконавців позицій «виконавського музикознавства», нової, що формується в області музичної науки, галузі досліджень, а також необхідністю розширення методичних і теоретично узагальнюючих матеріалів щодо сонатної творчості Л. Бетховена. Що стосується творів Бетховена, то геній їхнього творця визначив базисність його композицій у музичному житті різних епох і поколінь. Бетховенські сонати завжди *сучасні* у разі їхнього *актуального* інтонаційного наповнення (див. у Т.Веркіної – «актуальне інтонування» [3]).

Аналіз досліджень і публікацій. Творчості Бетховена присвячена безліч досліджень, зокрема наведені в посиланнях у даній роботі праці Б. Асаф'єва, А. Альшванга, Р. Грубера, польської дослідниці С. Лобачевської, німецького вченого Д. Кемпера й багатьох інших. Однак у центрі уваги виявляються великі *драматично-театральні* Сонати й Симфонії, на відміну від лірико-епічних, пронизаних *кантовістю*, відзначеною Асаф'євим у зв'язку з виразністю бетховенської епіки. І особливо це стосується раних і пізніх творів, що оригінально-неповторно представляють Віденський стиль і спадщину Бетховена в сукупності.

Мета дослідження – осмислення Одинадцятої сонати Бетховена з позицій виконавського музикознавства, для якого епіко-ліричні риси твору, створеного на грані раннього й центрального періодів творчості композитора становлять актуальний виконавський шар надіндивідуального ліризму, показового для виразного тону мистецтва сучасного поставангарду – пост-поставангарду (див. *неосимволізм* і властива йому «мозаїчна еkleктика» у працях А. Моля й О. Маркової [11; 9]).

Виклад основного матеріалу. Соната № 11 op.22 складається з чотирьох частин, включає Менует як III частину, тобто містить план циклу, що співвідноситься із симфонічним, також як і масштабність побудов, що свідчить про симфонічний розмах образів і будови розглянутого твору. Однак у монографічних виданнях – книзі А. Альшванга [1] або польському виданні С. Лобачевської [15] – даний твір не виділяється для спеціального аналізу. Причина, уважаємо, криється в тім, що традиційно, від романтизму йде тенденція гіпертрофувати бетховенський драматизм – і недооцінювати епіко-ліричний дар композитора, його здатність до *гімнотворчості*, що так винятково яскраво виявилася у фіналі Дев'ятої симфонії.

Причому драматичні колізії прийнято розглядати на основі ...мінорних творів композитора. Так у літературі ставляться на п'єдестал симфонічного зльоту у фортепіанній творчості дві великі Сонати композитора: «Аврора» № 21 і «Аппассіоната» № 23. Однак в аналізах-описах першій завжди приділяється рівно втричі менше музикознавчого тексту (порівн. із книгою А. Альшванга [1, 207-209 і 209-215]). «Безконфліктність» Сонати № 21 стає «незручною» в аналізі, розрахованому на театральну контрастність-діалогізованість образів. Але бетховенські «два принципи» (див. у книзі С. Маркус а [10, 294-295]) охоплюють аж ніяк не діалогічні побудови, але й ті, в яких на першому плані - монологічність, а діалогічні моменти підлягають першій.

Даній Сонаті присвячена лаконічна, але ємна характеристика в статті Р. Грубера з колективної монографії «Музика Французької революції XVIII століття. Бетховен», де сказано:

«Велика чотиричастинна В-dur'на соната ор. 22 (1800) подібно до сонати ор. 10, D-dur, примітна розмаїтістю характеру частин, їх контрастами. Цикл сонати становлять: героїчне блискуче Allegro..., Adagio, повне томління й мрійливої поезії, традиційний менует і моцартівськи витончене рондо із гнучкою пестливою темою... Особливо сильною є антитеза перших двох частин - пружного, войовничого Allegro, побічна партія якого звучить як масова пісня-марш (см. такти 30-38), і Adagio - свого роду ноктюрну...» [12, 283].

Надалі автор підкреслює «інтимність» і «ширяючу легкість» музики II частини [12, 284]. З даного викладу помітна «романтична натяжка» розуміння концепції Сонати ор. 22: адже й «ноктюрновість» сама по собі містить зв'язок з надіндивідуальною суб'єктивністю лірики християнської нічної церковної служби, як це відзначається в книзі Е. Уілсона-Діксона [13, 50]. Але цінним є усвідомлення принципової *симфонічної* контрастності частин сонатного циклу, що від начала виділялася в сонатних опусах віденських класиків (див. матеріали роботи Н. Ломоносової за ранніми Сонатами Й. Гайдна [7]).

Соната написана в тональності В-dur, що освячена єдністю з тональними підвалинами Дев'ятої симфонії композитора, у піфагорейській школі трактується, поряд з тональними рівнями *a* і *C*, як «діапазон духу» [див. книгу Ф. Гудмана, 4, 239]. Початковий мотив, що відкриває Сонату, містить фігуру «кільця-кола» ($b-a-f-d^1-b$), що в риторичній символізації відповідає позначенню Всього, Бога [5, 27]. У вигляді передікту до основної теми частини, до головної партії сонатного Allegro con brio I частини, вибудована висхідна послідовність мотивів, що риторично позначає *anabasis* - Сходження, звернення до неба.

Виклад головної партії, що виходить від т. 4, вибудовано в тій специфічно бетховенській фактурі, що добре відома за більш пізніми опусами і яка полягає в реєстровій «розставленості» граючих правої і лівої рук піаніста, відтворюючих майже туттійну оркестрову масштабність звучання фортепіано. Як бачимо, мотивами-стрижнями виступають послідовності типу «групето», оспівуючі вихідний b^2 – і поступневий рух, у цьому випадку спадне (див. риторичний *catabasis*), тобто протилежно спрямоване Сходженню як Спокутне нисхідне спрямування. Дослідник трактує цю виразність як «героїчну», хоча, з огляду на вищезгадану духовну символіку, варто було б говорити про образ Подвигу (що співвіднесене з героїкою, але містить надособистісне «подолання себе»).

Так виклад починається показом у темах високих знаків-змістів натхненності вираження, далеких від індивідуалізовано-душевних поривів «проторомантичних» творів типу Чотирнадцятої, Сімнадцятої й ін. сонат. Але симфонічна міць, створена ідеями пізнього класицизму, визначалася надособистісним навантаженням образів-символів художніх цінностей.

Порівняння будови головної партії й основних тем інших частин циклу показує, що в основі їхніх основних побудов є фігури оспівування й поступневого руху – див. теми Adagio – Menuetto – Rondo. Представлене дозволяє говорити про *монотематичний* характер тематичних розкладів аналізованої Сонати, тобто про домінування над контрастами тонально й жанрово різноманітних частин циклу ідеї Космічної досконалості. Образ Ширяння у височині явно відбитий у музиці головної партії.

Побічна партія утворює похідний контраст до головної, оскільки характерні для неї секстові ходи $a^1 - f^2$, $c^2 - a^2$... виділяють секстові ж упори мелодійної лінії головної (див. b^2-d^2). Цитований вище Р. Грубер вказав на ознаки «масової пісні-маршу» у побічній. Але не забуваємо, що секстовий діапазон визначав висотний обсяг так званої «досконалої теми», що втілена в послідовності *ut-re-mi-fa-sol-la* високу абстракцію Богохваління. Секстовий хід закладений і темою вступу (див. там хід $f-d^1$). Секстові інтервальні утворення виділені по вертикалі в розробці. Також значимі фігурації в обсязі $g-es^1$ у передікті репризи протягом 12 тактів (тт. 104-115). А цього роду консонуюча інтервала мало відповідає образу «героїчної боротьби», що могла б стимулюватися «масовою пісенністю» теми побічної.

У цілому II частина демонструє причетність її образів до вищих цінностей Духа.

У другій частині Adagio con molta espressione задіяні показники «арії для інструмента», тобто пов'язані з духовними піснями (і «ноктюрновість», почута Грубером, не суперечить зазначеній характеристиці). Тональна опозиція Adagio I частині в наявності (В-dur - Es-dur), що відзначає специфіку сонатного циклу німецьких майстрів, тоді як сонатна структура цієї другої частини виявляє наступність стосовно італійської сонати, якій властива будова типу «варіації на структуру», тобто збереження у всіх частинах однакової форми.

Побічна партія другої частини (В-dur, від т. 19) містить секстовий наголос і реєстрову «розведеність» голосів, що ріднять її з першим Allegro. Розробка побудована на розвитку переважно головної партії з виходом на «тиху кульмінацію» (тт. 40-46), викладену на делікатних «хитаннях»

оспівуючих мотивів у безупинності моторного просування й тонких контрапунктів до нього таких же мотивів, але ритмічно укрупнених. Після ніжного мерехтіння «тихої кульмінації» реприза підкреслює риторичну «розписаність» мелодики головної й побічної. Остання тесситурно піднята, створюючи ряд підкреслено «ширяючих» звучань.

Відзначимо, що умовність сонатних показників у повільному русі все-таки створює *процесуальну* установку в слуханні частини, тим більш, що виявляється досить розвиненим розробковий розділ. Однак загалом контраст першого Allegro і Adagio утворює аналогії до жанрових перетворень тем в італійській клавирній сонаті Саммартіні-Мартіні, старших сучасників Бетховена. А от поява менуету в III частині виводить на «німецьку еkleктику», що споконвічно відзначала як німецьку сюїту, так і німецьку клавирну сонату.

Menuetto III частини Сонати створює контраст не тільки жанровий і національно характеристичний у послідовності складових цілого, але й структурний: чітка репризна трьохчастинність. Виділяється й тональна «зіставленість» менуету: B-dur - g-moll (більш прийнятою була однойменна тональність у середньому розділі Minore). Вищезадзначена наступність тематизму Менуета від головної партії й інших тем Allegro I частини підкріплена секстовими паралелізмами тт. 14-16, виділених тесситурно й формоорганізуюче (передікт репризи трьохчастинної форми крайніх розділів).

Загалом танцювальна специфіка Менуету досить відсторонена у викладі: ефекти тремоло, фактурно-динамічні контрасти, особливо ж контрапунктування фактури у середньому розділі Minore, - все це вказує на узагальнюючий симфонічний характер музики, що претендує на кульмінаційну зону циклу (в «точці золотого перетину»).

Rondo-Allegretto фіналу справедливо назване дослідником «моцартівським», оскільки основна тема-рефрен містить показові для автора «Весілля Фігаро» хроматичні неприготовані затримки й оспівування на сильному часі, а також властиву цьому композиторові «свуженість» фактурного охоплення регістрів клавіру. Як це часто бувало у віденських класиків, фінальне рондо структурно тут вирішене як рондо-соната: тема першого епізоду виконує функції побічної партії, оскільки з'являється в репризі в основній тональності. Схематично це виглядає в такий спосіб:

1-я тема	2-я т.(від т.32)	1-я т.	3-я т.+разв.	1-я т.	2-я т.	1-я т.	+ кода
B-dur	F-dur	B-dur	f-moll...	B-dur	B-dur	B-dur	
Рефрен	1-й епізод	рефрен	2-й епізод	рефрен	1-й эп.	Рефрен	
Голов.парт.	побіч.парт.	голов.п.	епіз.+розроб.	Гол.п.	Поб.п.	гол.парт.	

Це впливає з ходу мислення композитора, оскільки відхилення в тональність домінанти (у тому числі мінорної – у другому епізоді) утворює стереотип, подоланий ще попередниками Бетховена. Проведення ж у репризі *двічі* теми-рефрену створює екстатичку ствердження заявленого образуетези. Контраст тем Rondo відносний, всі вони покликані передати «лики Радості» – зокрема в розділі f-moll, «токкатні» звучання якого колористичні, відтіняючи ладовою «світлотінню» світлу енергію експозиції й репризи. При цьому реприза – динамізована *фактурним укрупненням* звучання, вертаючись до експозиційних фактурних меж у заключному проведенні рефрену.

Пророблений аналіз тексту нотного запису Одинадцятої сонати Бетховена виявляє протиспрямовані стилістичні тенденції, у яких передромантичні і ті, що йдуть від бароко лінії перемережуюються з характерно класицистськими афектами. Відзначена Р. Грубером «романтична ноктюрновість» другої частини може бути так почута, хоча є й традиційна - від бахівської «інструментальної арії» - концепція Adagio. Симфонічна міць будови циклу, породжена класицизмом, і узагальнюючий зміст фіналу з'єднані зі стилістичною автономією кожної із частин, що нагадує сонату-сюїту бароко.

Будова цілого відзначена двоспрямованістю розташування кульмінації циклу: епічна масивність I і IV частин як кульмінацій «високої» і «низької» - початку й кінця твору, але також це й Менует як місце розташування «точки золотого перетину». Причому акцентування вищої напруги відносин у сонатному циклі в Менуеті - це таке ж відкриття віденських класиків (див. ранні Сонати Гайдна), як і вироблена лютеранською традицією духовних кантат укрупнена подача початку й кінця композиції. Вибір інтерпретації відповідно до намічених стилістичних альтернатив робить виконавець Сонати.

Цілісність звучання твору здійснюється виконавцем за рахунок «генералізуючих» інтонацій, об'єктивно присутніх у нотному тексті тією чи іншою мірою, але належних семантично «укрупнюватися» саме виконавськими засобами – динамічними-тембральними-агогічними. У випадку виконання розглянутої Сонати представниками слов'янської піаністичної школи, в особі М. Грінберг, очевидно робиться акцент на ліричній, «проторомантичній» якості виразності даного твору, що загалом відштовхується від концепції А. Шнабеля.

Відзначимо, що прийняті в Україні в педагогічній практиці редакції Гольденвейзера (1958) і Шнабеля (1970) містять трохи відрізняючі виконавське трактування ремарки. Збігаються позначення в I й III частинах, тоді II й IV представлені смислово по-різному. У першій з названих поставлені терміни: *Adagio con molta espressione*.

У другій - *Adagio con molta dolce*. Ясно, що спрямованість провідної виконавської інтонації (“експресивної” - і “ніжної”) у грі за однією або іншою редакційною версією буде *різна*. Аналогічно розрізняються ремарки у фінальному рондо: *Allegretto* – у Гольденвейзера, *Allegretto piacevole* (тобто приємно, привабливо) – у Шнабеля. Ця остання прийняла зміст «академічно-загальноприйнятної», що й визначило акцент на виконанні А. Шнабеля в нашому аналізі.

У статті Г. Когана наголошується, що видатний австрійський піаніст і педагог, учень Т. Лешетичського, представляв «шубертівську-брамсівську» лінію [14, 356]. М. Грінберг, як учениця К. Ігумнова [4], залучена була до російської школи, що солідаризувалася з “атлетичним” стилем Ф. Ліста. Героїчний тонус першої частини зберігається у виконанні А. Шнабеля - тільки “зм’якшені” масивні фактурні кульмінаційні “нагромадження” бетховенського тексту. Трохи коливається темп – більш “дрібно”-стисло в ритмічному плані звучить головна партія, тоді як побічна показана не тільки *piu*ssimo-віддалено, але й з полегшенням звуковеденням. Безумовно, по-шубертівськи «ніжно» показана II частина, у якій максимально «відсунуті» драматичні акценти. У Менуеті очевидні оркестрові ефекти перегуку регістрів і груп, які представлені - але не випнуті (це почасти є у М. Грінберг).

Безумовно, вирішальний значеннєвий момент виявився винесеним у фінал, що йде скоріше *Andantino*, ніж *Allegretto*, з вираженими почуттєвими ферматами у звучанні рефрену.

Зроблені спостереження дозволяють указати на «генералізуючий» тип інтонацій – «ігрових-спілкувальних», які тяжіють до уявлень про Віденський класицизм у цілому, без підкреслення «штюрмерського шаленства» Бетховена. Контакти останнього з Гете, причому, з осудом поведінкових компромісностей поета-дипломата, свідчать про принципову поінформованість Бетховена щодо радикалізму представників “*Sturm und Drang*” і втілення його у творчості. Однак Бетховен – класик Віденської школи – об’єктивно дотримувався й того “жозефінівського класицизму”, що визначив оригінальність німецького внеску в напрямок. Головне те, що об’єктивно-лірична інтонація гри Шнабеля імпонує сучасній ігрово-*спостережливій* позиції поставангардного неосимволізму, що в умовах пост-поставангарда наших днів зосереджується на жанровому характері тем, зконцентрованих у фіналі сонатного циклу.

М. Грінберг набагато суворіше й оркестральніше грає II і IV частини, тим самим зберігаючи наступність стосовно героїчної інтонації I частини *Allegro con brio*. Тому “генералізуючими” інтонаціями в її виконанні стали ораторські-рішучі, ті, які породжені демонстративним “штюрмерством” Бетховена і його турботою про прояв *філософської діалектики* в музиці (див. про це в роботі М. Маркуса [10, 300]). Звертаємо увагу на деяку артистичну парадоксальність тяжіння тендітної жіночної в побуті М. Грінберг до чіткої силової манери гри, тоді як масивна тілесність зовнішнього вигляду А. Шнабеля чудово переломлювалася якщо не на протилежне, то в щось значною мірою набагато більш вишукане, ніж представлене у побутовому спілкуванні. Це все – прояви “парціальної” психології, акцентованої в працях М. Блінової і розвиваються в роботах О. Маркової [8, 62-73]). Відповідно до принципів “парціальності” у художній діяльності, остання має *компенсативну* спрямованість по відношенню до буття, тобто до реалізації в художній сфері того, чого бракує в житті. Для китайських виконавців редакція А. Шнабеля і його манера виконання зрозумілі й прийнятні, оскільки мова йде про виражену *ліричну* концепцію прочитання сонатного циклу, тобто в спрямованості від Бетховена – до Шуберта. Ліричний стрій мислення утворює національне стилістичне надбання китайської культури, що концентрує в мистецтві ті ідеальні естетичні уявлення, які істотно доповнюють непросту буттєвість великої китайської нації.

Наукова новизна – у самостійності теоретичної ідеї про стильову оригінальність раннього періоду творчості Бетховена в стильовій співвідносності з неосимволізмом поставангарду – пост-поставангарду сучасності [9, 99-134], що визначає стильовий виконавський і слухацький вибір.

Висновки. Підсумком зроблених аналізів виступають наступні положення: 1) «генералізуючі» інтонації виконання Одинадцятої сонати А. Шнабелем і М. Грінберг визначені значеннєвими елементами надіндивідуального ліризму, закладеними в нотний композиторський текст; 2) “генералізація” інтонацій, охоплюючих єдиним значеннєвим полем багатотемну-поліструктурну композицію бетховенської Сонати, здійснюється на рівні ритмо-динамічних засобів, підсумованих у редакторських ремарках (як це зроблено у виданні за редакцією А. Шнабеля); 3) заявлені наскрізні виконавські інтонації у грі А. Шнабеля спрямовані від I частини як від «вершини-витока» до наступних частин,

тоді як у М. Грінберга підкреслена епічна «двокульмінаційна» структура із симфонічним виділенням I та IV частин;

4) китайська виконавська традиція цінує зіткнення зі світом лірики, що представлена у “прошубертівській” лінії Віденської класики й сконцентрованої у виконанні А. Шнабеля.

Література

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Москва: Сов. композ., 1971. 559 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград, Гос.муз.издат., 1963.
3. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф.канд.дис. 17.00.03 ОНМА ім.А.В.Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
4. Грінберг М. [Ямпольский И. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т.2. Москва, 1974. С. 72.
5. Гудман Ф. Магические символы. Москва, Издат.Ассоц.Духовного объединения «Золотой век», 1995. 289 с.
6. Дроздовський Д. Постмодерн помер. Хай живе пост-постмодерн. URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-hajjj-zhyve-post-postmodernism
7. Ломоносова Н. Ранні сонати Й. Гайдна та проблеми їх редакційної інтепретації. Автореф.канд.дис. 17.00.03. НМАУ ім.П.І.Чайковського. Київ, 1998. 17 с.
8. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев, Музична Україна, 1990. 182 с.
9. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с
10. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах. Т.1. Москва, Музгиз, 1959. 316 с.
11. Моль А. Мозаичная _культура. URL: https://ru.wiki.org/wiki/Мозаичная_культура
12. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. Москва, Музыка, 1967. 443 с.
13. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки: Пер.с англ. Ч.1-IV. С.Петербург, Мирт, 2003. 428 с.
14. Шнабель А.[Коган Г. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т.6. – Москва, 1982. С. 356-357.
15. Łobaczewska S. Beethoven. Kraków: PWM, 1977. 239 s.

References

1. Alshvang A. (1971). Ludvig van Beethoven. The Essay to lifes and creative activity. Moscow, Sov.kompozitor [in Russian].
2. Asafiev B. (1963). Musical form as process. Leningrad, Gos.muz.izdat. [in Russian].
3. Vjerkina T. (2008). Instant intonation sounding as performance problem. The Abstract to candidate's thesis. 17.00.03 ONMA name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Russian].
4. Grinberg M. [Jampolskiy I. (1974). Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 2. Moscow, Sov.encyklopedija. P.72 [in Russian].
5. Gudman F. (1995). Magic symbols. Moscow, Izdat.Assoc.Duhovnogo objedinenija «Zolotoy vjek» [in Russian].
6. Drozdovskiy D. (2018). Postmodern is end. Long live post-постмодерн. Retrieved from: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-hajjj-zhyve-post-postmodernism [in Ukraine].
7. Lomonosova N. (1998). The Early sonatas J. Haydn and problems their editorial interpretatin. The Abstract to candidate's thesis. 17.00.03. NMAU name P.I.Chaikovskiy. Kyiv [in Ukrainian].
8. Markova E. (1990). Intonarion type of music art. Kyiv, Myzychna Ukraina [in Ukrainian].
9. Markova E. (2012). The problem of music culturology. Odesa, Astroprint [in Ukrainian].
10. Markus S. (1959). History of the music aesthetics in 2-h volumes. V.1. Moscow, Muzgiz [in Russian].
11. Mohl A. (2018). Mosaic culturea. URL: https://ru.wiki.org/wiki/Мозаичная_культура [in Russian].
12. The Music to French revolution XVIII century. Beethoven (1967). Moscow, Muzyka [in Russian].
13. Wilson-Dickson A. (2003). A. A brief history of Christian music. Transl.from english. Part I-IV. S.-Peterburg, Mirt. [in Russian]
14. Schnabel A.[Kogan G. (1982). Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 6. Moscow, Sov.encyklopedija. P. 356-357 [in Russian].
15. Łobaczewska S. (1977). Beethoven. Kraków, PWM [in Polska].

Стаття надійшла до редакції 07.02.2019 р.