

4. Kashkadamova, N. (2014) Performing interpretation in the piano art of the 20th century. Lviv. [in Ukrainian]
5. Kashkadamova, N.B. (2006) History of piano art of the nineteenth century. Ternopil [in Ukrainian]
6. Kashkadamova, N. B. (2001) Fortepian art in Lviv: articles, reviews, materials. Ternopil: Aston [in Ukrainian]
7. Kozarenko, O.V. (2000) The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv [in Ukrainian]
8. Kopitsa, M. (2002) B. Lyatoshynsky. Epistolary Legacy in 2 volumes. V.1. Kyiv [in Ukrainian]
9. Korykhalova, N. (1979) Interpretation of music: theoretical problems of musical performance and a critical analysis of their development in contemporary bourgeois aesthetics. Leningrad: Music [the USSR]
10. Kyuanovskaya, L.O. (2000) Chopin and Barvinsky. Scientific Herald of the National Musical Academy named after. P.I. Tchaikovsky, 9. Lviv: Spolom. [in Ukrainian]
11. Lyudkevich, S. (1999) Vasyl Barvinsky: At the 30th anniversary of musical activity. Research, articles, reviews, speeches. of T. 1. Z. Stunder (Eds.), ordering, ed., introduction. (Vols.1) pp. 365-367. Lviv: Dyvosvit [in Ukrainian]
12. Ryzhova, O.O. (2006) Ukrainian Symbolism and Piano Legacy B. Lyatoshynsky. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian]
13. Chaban, T. I. (2018) Impressionist-symbolist components of the stylistic filling of works of V. Barvinsky and M. Kolessa (on the example of the Sonata des-dur of V. Barvinsky and Sonatina of M. Kolessa). The Bulletin of the National Academy of Kernels of Culture and Science: Sciences magazine. (Vols.1) pp. 258-262. Kyiv: Milenium [in Ukrainian]

УДК 78.03(78)

**Шевченко Лілія Михайлівна,**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент Одеської національної музичної академії  
ім. А. В. Нежданової  
lilia.my.forte@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-8602-9573

## КОНЦЕРТИ Л. БЕТХОВЕНА ЯК РЕПЕРТУАРНИЙ СТРИЖЕНЬ ПРОГРАМ ПІАНІСТІВ ОДЕСИ

*Метою роботи є виявлення кантової опірності суттєвих сторін тематизму й концепції у цілому творів Л.Бетховена, зокрема ранніх, недооцінених за ідеологічними причинами в спеціальній літературі, але завжди широко затребуваних у практиці музичних концертів, зокрема таких видатних артистів, як С.Ріхтер, який вихований і сформований здобутками мистецтва Південної Пальміри. **Методологічна основа** дослідження – інтонаційний музикознавчий підхід школи Б.Асаф'єва [5] в Україні [3; 10; 12; 13], зміст якого визначається лінгвістичним ракурсом трактування музичних значеннєвостей, зокрема це аналітично-структурний та стильово-порівняльний методи з вираженими герменевтично-інтерпретаційними тяжіннями, що склали предмет спеціальної розробки в концепції Б.Яворського [див. за кн. 4]. **Наукова новизна** дослідження визначена*

теоретичною самостійністю бачення у Жозефінівському класицизмі сутності Віденської школи, а також вперше в українському музикознавстві аналізовані у прийнятому ракурсі бетховенської кантовості Перший і Другий фортепіанні концерти видатного віденського класика й визначена висока художня значущість їх надособистісної ліричної складової вираження. **Висновки.** Перший і Другий фортепіанні концерти Бетховена демонструють збірні ознаки Віденського класицизму як безпосередню проекцію Жозефінівського класицизму в інструменталізм, при тім Перший концерт зосереджує специфічну для творчості Бетховена в цілому лінію кантового тематизму, апогеєм якого стає фінал-кантата Дев'ятої симфонії. Увага до тих ранніх творів Бетховена підсилена в сьогоденні пост-постмодерною недовірою до раціоналістичної діалогіки-діалектики театрального драматизму й прилученістю до ліризму духовної музики, ренесанс якої явно відзначає репертуарні переваги артистичних виступів. Заповідана С.Рихтером довіра до кантового тематизму ранніх композицій, яскравим виявленням специфіки яких є Перший і Другий фортепіанні концерти, надихає виконавців Одеси доторканістю до церковно-духовних витоків цієї музики, яка займає традиційно високе положення у репертуарних виборах музикантів Одеси. Адже в центрі її культурних надбань маємо хорову традицію «церковника» К.Пигрова, а вокальні відкриття забезпечені були генієм М.Глінки, оперна творчість якого невіддільна від пошуків глибинних витоків православної традиції співу.

**Ключові слова:** жанр фортепіанного концерту, стиль в музиці, фортепіанний стиль, стиль культури Одеси, стиль фортепіанної гри музикантів Одеси.

**Шевченко Лилия Михайловна**, кандидат педагогических наук, доцент Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой

#### **Концерты Л. Бетховена как репертуарный стержень программ пианистов Одессы**

**Целью** работы является раскрытие кантовой опорности существенных сторон тематизма и концепции в целом произведений Л.Бетховена, в том числе ранних, недооцененных по идеологическим причинам в специальной литературе, но всегда широко востребованных в практике музыкальных концертов, в том числе таких выдающихся артистов, как С.Рихтер, воспитанный и сформированный достижениями искусства Южной Пальмиры. **Научная новизна** исследования определена теоретической самостоятельностью видения в Жозефиновском классицизме сущности Венской школы, а также впервые в украинском музыковедении анализируемы в принятом ракурсе бетховенской кантовости Первый и Второй фортепьянные концерты выдающегося венского классика и определена высокая художественная значимость их надличностной лирической составляющей выражения. **Выводы.** Первый и Второй фортепьянные концерты Бетховена демонстрируют собирательные признаки Венского классицизма как непосредственную проекцию Жозефиновского классицизма в и инструментализм, при том Первый концерт сосредоточивает специфическую для творчества Бетховена в целом линию кантового тематизма, апогеєм которого становится финал-кантата Девятой симфонии. Внимание к этим ранним произведениям Бетховена усилено в современности пост-постмодернистским недоверием к рационалистической диалогіки-діалектике театрального драматизма и приобщенностью к лиризму духовной музыки, ренесанс которой явным образом отмечает репертуарные предпочтения артистичных выступлений. Завещанное С.Рихтером доверие к кантовому тематизму ранних композицій, ярким выявлением специфіки которых є Первый и Второй фортепьянные концерты, вдохновляет исполнителей Одессы причастностью к церковно-духовным истокам этой музыки, которая занимает традиционно высокое положение в репертуарных выборах музыкантов Одессы. Ведь в центре ее культурных достояний имеется хоровая традиция «церковника» К. Пигрова, а вокальные открытия обеспечены были гением М.Глинки, оперное творчество которого неотделимо от поисков глубинных истоков православної традиції пенія.

*Ключевые слова:* жанр фортепианного концерта, стиль в музыке, фортепианный стиль, стиль культуры Одессы, стиль фортепианной игры музыкантов Одессы.

*Shevchenko Lilia*, candidate of the pedagogical sciences, assistant professor Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova

### **Concertoes of L. Beethoven as repertory peg of the programs in pianists of Odessa**

*The Purpose of the article is an underlining chant base of essential sides themes and concepts as a whole L. Beethoven works, including early, undervalued on ideological reason in specialized literature, but always broadly claimed in practical person music concerto, including such prominent actor as S.Richter, well-mannered and formed by achievements art South Palimiry. Scientific novelty of the study is determined by theoretical independence of the vision in Josephine classicism to essence of the Viennese school, as well as for the first time in Ukrainian musicology are analyzed in accepted foreshortening in Beethoven chant style First and the Second piano concertos prominent Viennese classics and is determined high artistic value their over-individual lyrical forming expressions. Conclusions. The First and Second piano concertos of Beethoven demonstrate the common signs of the Viennese classicism as direct projection Josephine classicism in instrumental art, under that First concerto concentrates specifically for creative activity Beethoven as a whole line of themes in chant style, apogee which becomes the play-off-cantata to Ninth symphony. Attention to this early works of Beethoven escalated post in contemporaneity-postmodernism mistrust to rationalist dialogic-dialectics theatrical, dramatic art and uniting to the lyricism of the spiritual music, a renaissance which evident image notes the repertoire of the artistic appearances preference. Bequeathing S.Richter confidence to chant themes in early composition, the bright discovery of specifics which is First and the Second piano concertos, inspires the performers of the Odessa by involvement to church-spiritual headwaters of this music, which occupies a traditionally high position in repertory choice musician Odessa. After all in the center of the cultural property, there is the choral tradition of "church" K.Pigrov, but the vocal opening is provided genius of M.Glinka, an operatic creative activity which inseparable from searching for deep headwaters to the orthodox tradition of the singing.*

*Key words:* a genre of the piano concerto, style in music, piano style, style of the culture of the Odessa, piano style in plays a musician of the Odessa.

Актуальність теми дослідження зумовлена, по-перше, значимістю піаністичних внесків Одеси в культурні надбання України, що детермінує вивчення репертуарних вподобань одеських митців. А по-друге, відродження в умовах постмодерну та пост-постмодерну сьогоденності ліричної надособистісної, пов'язаної з церковно-релігійними засновками, музики салону, духовних спілкувань і містично-політичних співдружностей типу масонських зборів та ін.

Метою роботи є виявлення кантової опірності суттєвих сторін тематизму й концепції у цілому творів Л. Бетховена, зокрема ранніх, недооцінених за ідеологічними причинами в спеціальній літературі, але завжди широко затребуваних у практиці музичних концертів, зокрема таких видатних артистів, як С. Ріхтер, який вихований і сформований здобутками мистецтва Південної Пальміри.

Виклад основного матеріалу. Винятковий вплив на вітчизняну фортепіанну культуру піанізму Бетховена-Ліста позначено безпосередньою наступністю стилю його гри представниками української фортепіанної школи. Мова йде про сходження художньо-освітніх установок провідних педагогів Одеської консерваторії від часу її заснування в 1913 р. – до позицій Т. Лешетицького та його учениці А. Єсипової. Саме із цими іменами пов'язані

настановні піаністичні принципи гри й навчання її у професорській тріаді Одеси першої половини ХХ століття, – Б. Рейнгалд, М. Старкової і М. Рибіцької, – які були випускницями Петербурзької консерваторії й визначилися у своєму творчому кредо в класах вищезгаданих майстрів [11].

Не забуваємо, що Т. Лешетицький був вихованцем К. Черні, учня самого Л. Бетховена. Революційні симпатії творця Патетичної надихнули керівництво музичного буття Одеси на присвоєння на початку 1920-х років Одеській консерваторії статусу Одеського музично-драматичного інституту імені Л. Бетховена. Тим самим бетховенський репертуар і піаністична бетховеніана як творчий орієнтир виконавської й педагогічної діяльності особливо надихає музичну Одесу, чому в чималому ступені сприяли музиканти з «російських німців» Одеси, блискучими представниками яких стали Теофіл і особливо Святослав Ріхтери.

Саме дворянський статус родини Ріхтерів відтинав в Одесі можливість вступу С.Ріхтера в консерваторію як вищий навчальний заклад, оскільки аж до 1942 р. діяло Революцією заявлене правило не допускати нащадків дворян у вищі навчальні заклади країни. Слава Богові, були всякого роду винятки, оскільки й певна частина більшовизму сформована була активністю представників цього привілейованого стану старої Росії. І тим добродійним винятком було ставлення в Москві до Г. Нейгауза, також уродженця України, що зробив в Москві ім'я, яке дозволило йому творчо всиновити С. Ріхтера й у перший же рік переїзду в Москву останнього (1936), тобто у всеозброєнні в Одесі сформованої фортепіанної майстерності, вивести на Всесоюзний конкурс як лауреата, тим самим, відразу поставити в шеренгу провідних піаністів країни й світу.

Звертаємо увагу на той показовий момент, що манера гри С. Ріхтера і його московського керівника Г. Нейгауза досить різко відрізнялися: у першого взяв гору театралізований симфонічний «прорубінштейнівський», у цілому, лістіанський оркестральний принцип, тоді як у Г. Нейгауза очевидні прийняття салонності. Ця остання сформувала знамените нейгаузівське дидактично-естетичне «хапандо», що установлювало ґрунтовність клавірно-щипкової культури звуковидобуття на фортепіано, органічно властивого французькому піанізму, салонному за суттю естетико-ідеологічних переваг. І хоча в основу техніки й Г. Нейгауза, і С. Ріхтера покладений був так званий «праворучний», німецький театралізований піанізм, ряд показових інтерпретаційних і педагогічних позицій вказували в обох на зв'язок із французькою школою.

Бетховенські Сонати і Концерти утворили стрижень репертуару С.Ріхтера, для якого показовий особливого роду «ріхтерівський» синтез німецької, театральньо-пролістівської і салонної, генетично французької, шкіл піанізму. Остання істотно корегувала фортепіанну стилістику гри Г. Нейгауза, але в Ріхтера відзначений синтез прийняв спеціальний артистичний поворот: зосередження якостей салонно-французької клавірності у виконанні К.Дебюссі, почасті С. Прокоф'єва, тоді як у грі бетховенських творів піаніст-артист висував спеціально (і гіперболізував) оркестральньо-німецький пролістівський дух виконання.

І все ж у цій роботі акцентується дотичність мистецтва Ріхтера до салонних уподобань французької школи, при базовості лістіанського-рубінштейнівського піанізму. І тому звертаємо увагу на виділення Ріхтером для свого репертуару не тільки «оркестральних» Сонат №№ 21, 23 тощо, але й на замилене явно виконання Дев'ятої сонати, яка довго ігнорувалася у якості «співвідносності» з названими оркестрально вибудованими шедеврами, звернення до Концертів, включаючи «юнацькі», не тільки за віком композитора, який творив їх, але й за прив'язку до навчального репертуару, коли Перший-Третій Концерти за технічною доступністю їх виконання юним митця, визначними піаністами – але тільки не Ріхтером – не включалися до концертних репертуар ударних номерів.

Такий підхід С. Ріхтера склав очевидний орієнтир для багатьох піаністів Одеси, що пишалися скрябінівським впливом на музичний світ міста. І більше того: салонний нахил явно переважав у піаністичному кредо Е. Гілельса, хоча в період сходження й роботи знаменитого піаніста не можна було висувати характеристику салонності щодо його гри, бо це сприймалася як зневажлива ознака. Однак, розробки останніх десятиліть, зокрема здійснені в Одеській музичній академії [3; 10; 12; 13], а, головне, відродження цього принципу в практиці музикування й концертного подання творів, свідчать про ренесанс салонної культури в постмодерністському й, у цілому, сучасному мистецтві.

У творчих виборах піаністів і педагогів Одеси, для яких органічною виявилася ідея *новаційності*, твори Л. Бетховена 1790-х років опинилися у вищій мірі показовими у втіленні унікального стилістично-творчого й життєвого розкладу роботи великого музиканта. Серед творів Л. Бетховена 1790-х років явно переважають фортепіанні композиції, насамперед Сонати й Концерти. І якщо аксіомою є те, що Сонати для Л. Бетховена зосереджували сутнісну специфіку його спадщини в цілому (у ролі «лабораторії симфонізму» – для Бетховена це було органічно), то фортепіанні Концерти склали серйозний внесок у концертний жанр у цілому. Р. Грубер, автор статей про Бетховена в книзі «Музика Французької революції XVIII століття. Бетховен» [9], відзначав ту обставину, що «основу концертного жанру» у даного композитора «становлять концерти для фортепіано» [9, 259].

При цьому Р. Грубер згадує про юнацький, втрачений Концерт Es-dur, що був складений в 1784 році і який мав ознаки «віртуозного піанізму XVIII століття» [9, 259]. Продовження цього типу концертності названий автор доглянув у двох наступних – Віденських – Концертах B-dur і C-dur, у прийнятій нумерації №№ 1 і 2 (хоча є відомості про час створення Другого як більше раннього [див. у А. Альшванга, 2, 478]. І якщо вищезгаданий Р. Грубер знаходив у Четвертому, G-dur, і П'ятому, Es-dur, більш високий рівень трактування жанру фортепіанного концерту, відповідно до академічної установки оцінок по виразності симфонізації як ознаки «великої симфонічної драматургії», все-таки не дуже поблажливо ставився до ранніх творів. Такий підхід неактуальний, оскільки ранні твори – це *інший* ракурс генія Бетховена, що не оцінюється в критеріях «гірше – краще», але в повноті представництва ідеї, показової в цілому для культурних устремлень 1790-х.

Таке розуміння еволюції бетховенського авторського стилю у протиставленні «віртуозності» у вигляді деякої значеннєвої «полегшеності», а симфонічності як «більш складного й глибокого змісту» [2, 478] склалося в умовах девальвації ідей і методів мистецтва рококо на тлі революційного шаленства загальної театралізації музики під впливом подій 1789-1798 рр. Нагадуємо, що віртуозна гра мала пряме джерело в церковному мистецтві, що виражало *героїку Служіння*, тоді як симфонізм породжений був *громадськістю* штюрмерського театру, що за сучасними вимірами не можна протиставляти як «легке» й «складне», «неглибоке» і «поглиблене», оскільки й перше, і друге втілюють високі творчі відкриття розглянутого складного й творчо багатоскладового часу.

Зроблено акцент на концертах як випереджаючих утвердження Симфоній Бетховена й, тим самим, формуючи реальний жанрово-творчий орієнтир для сонатних фортепіанних композицій 1790-х. Нагадуємо, що Перший і Другий фортепіанні концерти створені були в пору перших публічних виступів Бетховена у Відні в 1795–1798 рр. (див. у Альшванга [2, 105]), знаменуючи перший етап творчого самоствердження генія, – така об'єктивно місія названих концертів у біографії Бетховена-композитора й піаніста.

Глибину симфонічних торкань вищезгаданий Грубер знаходив і в Першому, ор.15, у Другому, ор. 19, концертах, сполучаючи їхню значимість зі значеннєвими нагромадженнями Першої симфонії. При цьому в В-dur'нім Концерті № 1 бачиться більша близькість до Моцарта, тоді як в С-dur'ному до Гайдна, – і саме в цьому останньому, «гайднівському» убачалися більше риси «майбутнього Бетховена» [9, 260]. Особливе визнання в названого музикознавця одержала музика фіналу Першого концерту, в основній темі якого вбачався зв'язок з популярними німецькими піснями [9, 61].

Зазначеного протиставлення Першого й Другого концертів Бетховена як «гайднівського» й «моцартівського» не зустрічаємо в інших авторів. А. Альшванг категорично захищає стильову близькість обох концертів – як обох «гайднівських»: «В 1798 році він концертував у Празі й двічі виступав там публічно, виконавши фортепіанні концерти (ор. 15 і ор. 19); на цих творах ще лежить печатка гайднівської традиції, але вони вже дихають справді бетховенською енергією (особливо рондо з першого концерту, написаного пізніше другого)...» [2, 113].

Правда, в іншому місці своєї книги вищезгаданий автор чудової у своєму роді монографії А. Альшванг писав трохи інше відносно стилістичних ознак перших фортепіанних Концертів Бетховена: «Перші три фортепіанні концерти Бетховена формально близькі до концертів Моцарта. Але незвичайна енергія окремих епізодів і цілих частин (рондо першого концерту, фортепіанний вступ першої частини третього концерту), сміливий тональний план першого й третього концертів роблять ці твори близькими до бетховенського симфонізму» [2, 182].

У Грубера явно помітна критична нота щодо аристократизму моцартівського стилю, «віртуозний» стиль якого явно містив ознаки французького рококо, тоді як Гайдн був «простіше», ближче до національної

фольклорності. Але не забуваємо, що рококо французьких авторів було різновидом ... «преціозного» стилю літературних наслідувань «простим вдачам» Галлії IV – VI ст. [див. 4, 192] і освячено устремлінням до духовно-релігійних цінностей нації. Підкреслюючи значимість фінального рондо з Концерту C-dur для всіх наступних Концертів, Р. Грубер відзначав цим зв'язок і із моцартівським, із французьким стилем у цілому, у яких рондальні структури характеризували зв'язок з формами танцювально-обрядових акцій, що представляла відколки одухотворених дійств старовини й архаїки.

Так чи інакше вимальовується деяка загальна лінія в оцінці Концертів ор. 15 і ор. 19 як «гайдно-моцартівських» за джерелами, але й тих, що одночасно представляють повноту «симфонічних» прагнень Бетховена. За матеріалами книги С. Лобачевської [15], виконання Концерту C-dur ор. 15, що ввійшов в історію як Перший концерт Бетховена, сприйнято було як глибоко новаційне – такою є реакція видного празького музиканта й композитора В. Томашека [15, 56]. Причому, і Томашек, і сам Бетховен протиставляли стиль цієї музики, що гралася в Празі, де вперше пролунав згаданий Перший концерт, – Моцарту.

У зв'язку зі сказаним, загострюється увага до стильових складових Віденського класицизму, що вбирав у різних пропорціях і ідеологічно різноспрямовано (особливість шляхів Й. Гайдна, Х. Глюка, В. Моцарта як попередників Л. Бетховена у Віденському стилі) різні впливи шкіл і напрямків, але в повній відповідності з тим, що прийнято позначати як «німецьку культурну ідею» XVIII ст. [10, 12] і яка одержала унікальне виявлення в явищі Жозефінівського класицизму.

Концепція Жозефінівського класицизму [14, 13-14] надзвичайно важлива для розуміння істоти Віденського стилю, що став, як відзначено вище, торжеством німецької культурної ідеї в мистецтві. Німецька культурна ідея [10, 10] – це культурне єднання релігійно-конфесійно й політично роз'єднаних представників німецьких націй і історично споріднених з ними народів – пам'яттю про Священну Римську імперію германської нації, імператорська корона якої до 1804, до коронації Наполеона, належала Австрійському монархові. Музичним пам'ятним символом її, за справедливим узагальненням дослідниці [10, 12], виступає класична, німецька (!) сюїта, у якій різнонаціональні складові (алеманда-куранта-сарабанда...) утворюють розвиток образу-змісту першої «алеманди» (тобто «німецької») музики.

Історично так склалося, що саме італійські й німецько-австрійські землі визначилися в одній державній і релігійній спільності з VIII по XVIII сторіччя, німецьке лютеранство не зупиняло активних взаємодій до XVI століття й після компонентів зазначеного етнічно-національного конгломерату (згадаємо глибоке проникнення Генделя й Баха в італійську музику, згодом Глюка й Моцарта тощо). Французька ж традиція, відособлена від IV ст. Православ'ям Нерозділеної церкви, а з XIII століття Галіканством, відстояло й від Католицтва, і від Православ'я, і, тим більше, від Протестантизму [7], і це зміцнювалося положенням мілітарно найсильнішої країни Західної Європи в XVII ст. Відповідно французька музика стилістично відмежовувалася від італо-

німецької контактності, – див. французьку «ліричну трагедію», відмінну від італійської опери, самостійність балетного жанру тощо.

Всеєвропейський зміст «німецької культурної ідеї» як спадщини політичного гасла «римської імперії германської нації» орієнтував німецьку культуру на зближення із французькою музикою – у руслі головування німецького інструментального принципу: розмежування італійської й німецької-віденської симфонії й сонати позначилося через включення у ці останні *менуету* – див. перші 10 Сонат Гайдна, в яких крайній лаконізм, у розвиток спадщини Д. Скарлатті, двох-трьохчастинних композицій істотно доповнювався *укрупненим* поданням *менуету*. Так, музичний *французький* знак визначив відділення від італійської симфонії й сонати – Віденського їх типу. А початок віденської симфонії зв'язується з Мангеймом, де працювали ...чеські майстри. Але головний тонус культури визначався коротко: «маленький Париж», про перебування там Моцарта чітко сказано – «репетиція» паризьких виступів [1, 87-89].

Цю «профранцузьку» спрямованість німецького віденського мистецтва прийнято називати за ім'ям імператриці Жозефіни Австрійської, що була ентузіасткою проникнення французького класицизму й французького бароко-рококо, органічно пов'язаних з релігійними установками Галліканізму (див. вище), у мистецтво народжуваної Віденської школи. І якщо в самій Франції принципи класицизму як монументального мистецтва театру й театралізованої образотворчої сфери протистояло принциповій камерності-салонності рококо, то у віденській проекції ці риси з'єднувалися в театралізованій інструментально-оркестральній сфері Віденського мистецтва.

Якщо Моцарту ближче були позиції салону й рококо, а в опері помітна явна схильність до «малих» форм комічного жанру, то Бетховен тяжів до так званого *революційного* класицизму (див. твори живописця Л. Давида, композиторів Госсека й Мегюля, що працювали за замовленнями Конвенту, вищезгаданого Керубіні, який співпрацював і з Конвентом, і з Наполеоном, ін.). За увертюрами до опер останнього склав свою модель симфонічної увертюри Бетховен, у жанрі *опери порятунку*, створеного й розробленого Керубіні, написана єдина опера Бетховена «Фіделіо». Сказане виводить на проблему спеціального аспекту французьких впливів на Бетховена, які у свій час узагальнив Б. Асаф'єв, зокрема визначивши особливу значимість жанру *канта* як хорового співу з ходою [5, 286-289] для тематизму творів автора Кантати «До Радості».

У характеристиці Асаф'єва музики канта особливий зміст має моральний стрижень *гімну співдружності*: «...мелодика й весь стиль канта цілком спрямовані на людський простір, на спілкування, на співдружність» [5, 288]. Дослідник писав: «Від канта йдуть застольні пісні, вокальні серенади, студентські пісні й пісні революційні з їх неодмінною "інтонаційністю ходи"... Крім того, у суспільній свідомості з гомофонною стилістикою канта змагаються (з XVIII століття) ритмо-інтонації танцювальної музики» [5, 288].

Резюме наведених спостережень є коротким: «Стильові елементи канта проявляються в симфоніях Бетховена дуже часто..., але панування *тонічних*



(курсив - Л.Ш.) інтонацій у канті і його "ритміка ходи" впливали на весь бетховенський симфонізм із його "плєнером" і прагненням до "людського простору", з його *позитивною емоційною настроєністю, його етосом* (курсив - Л.Ш.)» [5, 288]. Як бачимо, цей *кантовий нахил* музики Бетховена становить щось показове для мислення даного композитора, при безсумнівності впливу на нього й керубінівської оркестральності, і клавирного рококо.

У нашій випадку висуваємо *кантовий тематизм* Першого фортепіанного концерту Бетховена як щось значеннєво і структурно базисне, який дозволяє, при явних запозиченнях з моделей музики Гайдна й Моцарта, виділити в даному не-драматичному творі специфіку образного строю автора Другої й Сьомої симфоній. Вихідна тема Першого концерту показова в її *кантовому* виявленні: ознаки хорової фактури в оркестровому поданні теми, опора на славильну *кантову ритміку*, жестову енергію *батьорого кроку*.

Елементи церковної псалмодії (див. повторюваність висотності  $c - c^1 - c^2 - c^2 - c^2$ ) вносять духовну зібраність у мелодійний образ, відзначений фрагментом *anabasis* в обсязі терахорда *d-e-f*, підкріпленого гамоподібним сходженням тірати у т. 2 та ін. Це *сходження до Досконалої* (символіка Досконалої теми – послідовність *fa-col-la*) показане поступеневим секвенціюванням від тт. 1-4 до 5-8, після чого відразу виявляється інтервальна межа сходження у вигляді висотності *a (la)* у мелодії т. 9. Помітимо, усе дано це в стриманій динаміці, тільки після показу всієї теми – від т. 16 вступає *tutti forte*: цей ефект «луни навпаки» є органічним для церковних звучань, тому що, за спостереженням В. Мартинова, початок церковного співу – «стягнення тиші» [8, 81-82].

План викладення Концерту з подвійною експозицією в I частині, *Allegro con brio, C-dur*, як це має місце в аналізованому творі Бетховена op. 15 – відпрацьований був ще Гайдном, тоді як вступ соліста зі своєю темою (т.107) підказано явно Моцартом. Однак, на відміну від Моцарта, у якого такого роду теми в Концертах №№ 21, 24 надзвичайно виділені індивідуально-ліричним тонутом викладу по відношенню до надіндивідуальної виразної сукупності основних тем експозиції, дана тема Бетховена воістину є сполучною (така за функцією в експозиційному показі є «тема соліста» у Моцарта), оскільки становить трохи розспівуваний варіант висхідного тетрахорду головної партії (див. ознаки сонатних відносин). Одночасно постійна ритмічна одиниця руху восьмими й підкреслені оспівування споріднюють цю тему з побічною (див. у першому викладі від т. 50 в *Es-dur*, у другій експозиції т. 156).

У цьому плані – експозиція Бетховена вирішена в градаціях славильного ліризму, без протиставлень одиничного й загального, що закладено у фортепіанно-концертній поетиці Моцарта: всі теми бетховенської експозиції – іпостасі канта, усі звернені до вищих струн щиросердечного руху, що співвідносне з *одно-образністю* духовної музики.

Показово й те, що *всі* частини Першого концерту Бетховена написані у двох-, чотиридольному розмірах, а це риторично у німецькій музиці відповідне більш високому строю думки, ніж записане в тридольній ритміці, яка звернена до танцювальної пластики й, у німецькій традиції, сполучена з уявленням про буттєво-приземлене вираження. Навмисним це *уникнення тридольності*

виступає в Рондо фіналу, оскільки позначений жанровий нахил *Scerzando* традиційно звернений до тривимірної ритмічної ходи.

Безумовно, «прогайднівські» жанрові показники в темах фіналу суміжні з танцювальністю – і все-таки очевидною є *овокаленість* всіх тем, значимість тематичних проведень у нижньому регістрі, у паралельностях голосів, що вносять зв'язок з кантовістю як образно-жанровою якістю. Так, фінальним значеннєвим акцентом затверджується *ідея преціозності* у творі Бетховена, що співвідносить його авторські прагнення з морально-русоїстською лінією французького рококо, представленого доброчесно-милими образами Шардена та Ліутара.

Наявність *рондальної* будови як *наскрізної* для всіх трьох частин Концерту («варіації на структуру», як у Сонатах італійців і Моцарта), з урахуванням символіки Божественного в посиланнях на кругові побудови (див. вище) і органічності їх для французької сонати-сюїти, *дозволяє зробити висновок про причетність ідеї Першого концерту до естетики рококо в її руссоїстських преціозних переломленнях*, кульмінацією яких згодом виявилася Шоста Пасторальна симфонія.

Така пильна увага до Першого фортепіанного Концерту Бетховена продиктована зосередженням у ньому надзвичайно важливих для цього автора прогнозів на симфонічний метод. Впровадження в нього рис стилістики французького бароко – рококо у тематичні й композиційні показники Концерту свідчить про органічне входження даного твору в Жозефінівський класицизм Віденської школи, яка сприйняла не тільки театральний драматизм французького класицизму, але також і преціозно орієнтований *надособистісний* ліризм французького рококо.

Наукова новизна дослідження визначена теоретичною самостійністю бачення у Жозефінівському класицизмі сутності Віденської школи, а також вперше в українському музикознавстві проаналізовані у прийнятому ракурсі бетховенської кантовості Перший і Другий фортепіанні концерти Л.Бетховена й визначена висока художня значущість їх надособистісної ліричної складової вираження.

Висновки. Перший і Другий фортепіанні концерти Бетховена, що склали найбільш великі й художньо значимі твори 1790-х (крім фортепіанних Сонат, про що мова нижче), демонструють збірні моменти Віденського класицизму як безпосередню проекцію Жозефінівського класицизму в інструменталізм, при тім що вже Перший концерт зосереджує специфічну для творчості Бетховена в цілому лінію *кантового* тематизму, апогеєм якого стає фінал-кантата Дев'ятої симфонії. Увага до тих ранніх творів Бетховена підсилена в сьогоденні пост-постмодерною недовірою до раціоналістичної діалогіки-діалектики театального драматизму й прилученістю до ліризму духовної музики, ренесанс якої явно відзначає репертуарні переваги артистичних виступів.

Заповідана С.Ріхтером довіра до *кантового* тематизму ранніх композицій, яскравим виявленням специфіки яких є Перший і Другий фортепіанні концерти, надихає виконавців Одеси доторканістю до церковно-духовних витоків цієї музики, яка займає традиційно високе положення у репертуарних

виборах музикантів Одеси. Адже в центрі її культурних надбань маємо хорову традицію «церковника» К. Пигрова, а вокальні відкриття забезпечені були генієм М. Глінки, оперна творчість якого невіддільна від пошуків глибинних витоків православної традиції співу.

### *Література*

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Москва: Музыка, 1980. Кн. 2. Ч. 1. 638 с.
2. Альшванг А. Людвиг ванн Бетховен. Очерк жизни и творчества. Москва: Сов. композитор, 1971. 560 с.
3. Андросова Д. В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
4. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. Москва: Просвещение, 1978. 608 с.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
6. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва: Классика-XXI, 2005. 372 с.
7. Галлицизм [А.Лопухин *Христианство. Энциклопедический словарь в 3 т. / ред. С.Аверинцев*. Москва, 1993. Т. 1. С. 398-399.
8. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси. Москва: Прогресс-Традиция, Русский путь, 2000. 224 с.
9. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. Москва: Музыка, 1967. 443 с.
10. Овсянникова-Трель О. Національна ідея німецької музики у творчості композиторів XVIII – XX століть: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Одеса, 2007. 15 с.
11. Одесская консерватория: славные имена, новые страницы / гл. ред. Н. Огренич, ред.-сост. Е. Маркова. Одесса: Астропринт, 1998. 333 с.
12. Олейнікова Ю. Бідермайер та його прояви у вокальній музиці XIX-XX століть: автореф. дис. ... канд. мист., 17.00.03. Одеса, 2010. 15 с.
13. Чуприна Н. Стилистика бідермайера в фортепіанній творчості XIX століття: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Одеса, 2013. 15 с.
14. Götz F. Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der komischen Oper Berlin 1954. Berlin: Henschelverlag, 1958. 212 s.
15. Łobaczewska S. Beethoven. Kraków: PWM, 1977. 239 s.

### *References*

1. Abert, G. V. (1980). A. Mozart. Moscow: Muzyka (Book 2. Part 1) [in Russian].
2. Alshvang, A. (1971). Ludwig Baths Beethoven. Essay of life and creativity. Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].
3. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyclavirnost in piano performance of the twentieth century. Odessa: Astroprint [in Russian].
4. Artamonov, S. (1978). History of foreign literature XVII – XVIII centuries. Moscow: Prosveshchenie [in Russian].
5. Asafiev, B. (1971) Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian].
6. Berchenko, R. (2005). In search of lost meaning. Boleslav Yavorsky on the «Well-Tempered Clavier». Moscow: Classika-XXI [in Russian].
7. Averintsev, S. (Ed.). (1993). Gallicism [A. Lopukhin Christianity. Encyclopedic Dictionary (Vol. 1). Moscow, 398-399 [in Russian].
8. Martynov, V. (2000). Culture, iconosphere and liturgical singing of Moscow Rus. Moscow: Progress-Tradition, Russkiy Put [in Russian].
9. Music of the French Revolution of the XVIII century. Beethoven (1967). Moscow: Musyka [in Russian].
10. Ovsiannikova-Trel, O. (2007). National idea of German music in the works of composers of the XVIII – XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa, [in Ukrainian].

11. Ogrenich, N. & Markova, E. (Eds.). (1998). Odessa Conservatory: glorious names, new pages. Odessa: Astroprint [in Russian].
12. Oleynikova, Iu. (2010). Biedermeier and his manifestations in vocal music of the 19th and 20th centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa, [in Ukrainian].
13. Chuprina, N. (2013). Stylistics of Biedermeier in piano creativity of the XIX century. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa, [in Ukrainian].
14. Götz, F. (1958). Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der komischen Oper Berlin 1954. Berlin: Henschelverlag [in Germany].
15. Łobaczewska S. (1977). Beethoven. Kraków: PWM [in Polish].

УДК 784.1.087.68(477.85)''18/19''(075.8)

**Ярошенко Ірина Володимирівна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри методики  
музичного виховання та диригування  
Навчально-наукового інституту мистецтв  
Прикарпатського національного  
університету імені Василя Стефаника  
yaroshenko\_roman@ukr.net  
ORCID: 0000-0002-0097-5276

## НАПРЯМКИ ТА СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ БУКОВИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*Мета статті* – розглянути та охарактеризувати напрямки та специфіку професійної музичної культури, які відбувалися на Буковині у другій половині ХХ століття. *Методологія дослідження* полягає в застосуванні матеріалів, які характеризують динаміку розвитку тенденцій, що сприяли розвитку музичної культури та творчого доробку тих митців, які їх визначали своєю діяльністю. *Наукова новизна* роботи полягає в тому, що вперше досліджено характерні особливості діяльності митців Буковини другої половини ХХ століття в різних його складових: композиторська творчість, громадська, диригентсько-хорове виконавство, тобто тих здобутків, що сприяли відродженню та розвитку професійно-виконавських і культурно-просвітницьких традицій Буковини. *Висновки.* В результаті дослідження виявлено, що специфіка розвитку професійної музичної культури Буковини у другій половині ХХ століття відбувалися під безпосереднім впливом тих тенденцій, які визначили його спрямованість на західноукраїнських землях. Узагальнені результати творчої діяльності буковинських митців у таких її складових, як композиторська, концертно-виконавська, диригентсько-хорова; їх мистецьких здобутків у проекції на загальну картину історичного буття українського музичного мистецтва. Охарактеризовано культурно-історичний розвиток музичної культури на Буковині другої половини ХХ-го століття. Акцентується увага на проблематиці, яка присвячена висвітленню низки питань, що стосуються аспектів професійної музичної культури Буковини, зокрема вокально-хорового мистецтва та яскравих постатей, якими вона представлена.

*Ключові слова:* мистецтво, Буковина, музична культура, диригентсько-хорова діяльність.