

УДК 780.616.432.082.4:78.071.1(430)Бетховен  
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251793

**ЛЮДМИЛА ЗАПЕВАЛОВА**  
ORCID iD: 0000-0002-9334-3701  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри теорії музики  
Білоруської державної академії музики  
(Мінськ, Білорусь)  
zapevalova\_luda@mail.ru

**ДРУГИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ  
(СИ-БЕМОЛЬ МАЖОР) ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА:  
У «ПОШУКАХ» АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ**

*Проаналізовано новітні музикознавчі дослідження про класичний стиль у творчості Людвіга ван Бетховена, зокрема праці М. С. Друскіна, Л. В. Кириліної та І. А. Сидорової, які становлять методологічну основу дослідження. Розглянуто «кристалізацію» стилю Людвіга ван Бетховена на прикладі одного з ранніх його опусів — Другого фортепіанного концерту — який композитор написав під впливом творчості В. А. Моцарта і Й. Гайдна. Завдяки ретельному аналізу твору доведено правомірність тези про те, що в ньому дуже добре проступають властиві композитору в період його «творчої зрілості» стилістика і типові ознаки форми. Зазначено, що вони виявляються в образному ладі складових частин концерту, який абсолютно відповідає змістовному «профілю» зрілих творів Людвіга ван Бетховена; у становленні найважливішого прийому темоутворення сонатної форми — похідного контрасту, а також у розробковому розвитку частин, зумовленому симфонізмом мислення композитора. Наголошено, що в організації сонатно-симфонічного циклу концерту також очевидні ознаки зрілого стилю митця — системи тональних арок. Уточнено, що партія фортепіано, «змагаючись» із партією оркестру, утворює складну фактурну цілісність, сприяючи реалізації центральної змістовної і драматургічної ідеї. Аргументовано основоположну роль Другого фортепіанного концерту Людвіга ван Бетховена у становленні зрілого симфонізму в жанрі інструментального концерту. Акцентовано увагу на непересічному значенні означеного музичного твору для подальшої творчості композитора, адже саме в «грі» стилів сформувалася яскрава і переконлива індивідуальна авторська манера митця. Також доведено, що саме Другий фортепіанний концерт підготував кульмінацію розвитку жанру, хронологічно відповідну концертам зрілого періоду творчості Людвіга ван Бетховена.*

***Ключові слова:** фортепіанний концерт, пізній романтизм, інтонаційна драматургія, авторський стиль, Людвіг ван Бетховен.*

**Постановка проблеми...** Людвіг ван Бетховен — найяскравіший представник епохи віденського класицизму. У своїй творчості періоду «пізнього стилю» він «пророкує» і апробує нові, нетипові для свого часу мовні засоби, методи розвитку і навіть принципи побудови музичної форми, тим самим

прокладаючи шляхи мистецтву романтизму, що більш яскраво виявилось на початку XIX століття. Проблема авторського стилю композитора в період його становлення є не менш актуальною, ніж його суттєва трансформація в пізніх творах, досить докладно висвітлених у наукових дослідженнях різних років. У статті розглянуто «кристалізацію» стилю Людвіга ван Бетховена на прикладі Другого фортепіанного концерту — одного з ранніх його опусів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Феномен особистості й творчості Людвіга ван Бетховена всебічно досліджений у науковій літературі. Однією з важливих є монументальна двотомна праця професора Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського Лариси Валентинівни Кириліної «Бетховен. Життя і творчість» (2009), а також її робота у трьох частинах «Класичний стиль в музиці XVIII — початку XIX ст.» (1996; 2007; 2007), в якій розкрито історичні та філософсько-естетичні основи класичного стилю в музиці, його поетику, семантику і жанрові особливості.

Творчість Людвіга ван Бетховена — це безперервний процес пошуку істини, і в цьому полягає його дивовижна подібність до філософа Г. Гегеля. Досліджуючи світогляд композитора, І. Сидорова зазначає: «Бетховен сучасник Гегеля — вони фактично виходили з одних і тих же вимог, що висувалися до мистецтва: примат змісту над формою, дотримання внутрішніх законів розвитку виду і жанру. Основне, що, безперечно, їх об'єднує, внутрішньо пов'язуючи, це послідовний розвиток діалектичних принципів. Гегель основним, провідним “стимулом” розвитку обирає саморозвиток “духу”, “ідеї”, абсолюту, переносючи протиріччя між розумом і дійсністю у сферу думки. Бетховен шукає шляхи долання цього протиріччя в самій дійсності, прагнучи ніби об'єднати розумне начало людини з внутрішньою логікою саморозвитку світу. І Бетховен, і Гегель однаково виходять з уявлення про те, що істина лежить за межами нашої свідомості й здобувається в наполегливому поєдинку із зовнішнім світом» (Сидорова, 2006, сс. 17–18). У такій дослідницькій інтерпретації «зовнішній світ» можна розуміти гранично широко: як своєрідний «контекст», що має на увазі неодмінне включення виконавців і слухачів у складний процес

«народження» і «просування» ідеї (а значить — «істини»), яка, своєю чергою, регулює і керує процесом сприйняття, змушуючи слухача безперервно йти за нею, вловлювати найтонші її зміни. «Пошук» істини — ось квінтесенція бетховенської «драми», що розгортається в його музиці.

Однією з найскладніших проблем творчості Людвіга ван Бетховена є становлення його індивідуального (авторського) стилю, поступове, від твору до твору, у кожному творі все яскравіше, з високим рівнем своєрідного. Творчий почерк композитора багато в чому зумовлений історичною ситуацією, в якій діяв закон «нормативу», визначаючи інтонаційні особливості мелодики, своєрідність гармонічної мови і фактури, а також головну роль гармонії в організації музичної форми. Не випадково XVIII століття в науковій літературі називають «епохою гармонієцентризму» (Бершадская, 1997). Це епоха, в якій гармонія зумовлювала особливості практично всіх елементів музичної мови (мелодики, ладу, акордики, синтаксису, тональної організації тощо) і музичної форми. Вона становить «центральний елемент» музичного всесвіту періоду класичного стилю.

Людвігу ван Бетховену вдалося осмислити елементи музичної мови і музичної форми дуже індивідуально й навіть трансформувати у творах пізнього періоду творчості, підготувавши тим самим «фундамент» для романтизму. У період «пізнього стилю» інтонаційний лад його музики став багатшим і виразнішим, розкуті форми набули тонально-гармонічного розвитку, з'явилися сміливі й нетипові для класиків зіставлення тональностей, що сприяють гармонічній виразності. Композитор усе частіше звертається до поліфонії, збагачуючи свої задуми співіснуванням гомофонії та поліфонії, змінюючи й трактування музичної форми. Л. Кириліна відзначає: «Особливість пізнього стилю — перехід в інші виміри: історичне та позаісторичне, “минуле” і “вічне”, “архаїчне” й “авангардне”. Однак основні константи світогляду зберігаються. Бетховен залишився вірним ідеалам Просвітництва, але парадокс полягав у тому, що прагнення до об'єктивних істин (Бог, Природа, Розум, Братство, Священне мистецтво, Доброго і Прекрасне, Велике і Піднесене) в цю епоху і в цьому місці — у Відні 1820-х років — були проявом чистої суб'єктивності, небажання

перебувати у загальному потоці подій, ставати заручником “смаку більшості”. Звідси — дві найдивовижніші ознаки пізнього бетховенського стилю: свідома апеляція до традиції (причому традиції глибшої, ніж класична) і, водночас, — абсолютна свобода експериментування. <...> Кожен жанр і кожен твір трактуються індивідуально: композитор ніби ставить перед собою завдання ніде й ніколи не повторюватись. Класичний тип ідеального твору — *opus perfectum et absolutum* — у пізній творчості Бетховена набуває характеру єдиного у своєму роді твору — *opus unicum*» (Кириллина, 1996, сс. 162–163). Ще одна новаторська ознака пізнього стилю композитора — індивідуалізація всіх елементів композиції, що «руйнує» структурні й мовні стереотипи, канони і кліше.

**Мета дослідження** полягає у виявленні й обґрунтуванні стильових «ознак» індивідуального почерку композитора на прикладі Другого фортепіанного концерту (*сі-бемоль мажор*), а також розкритті його взаємозв'язку із творами періоду творчої зрілості. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) встановити рівень кореляційної залежності індивідуального стилю Людвіга ван Бетховена зі стилями Й. Гайдна та В. А. Моцарта (на прикладі аналізу Другого фортепіанного концерту);

2) висвітлити атрибути зрілого індивідуального стилю Людвіга ван Бетховена в організації сонатно-симфонічного циклу Другого фортепіанного концерту;

3) розкрити особливості вибудовування Людвігом ван Бетховеном взаємодії між солістом і оркестром;

4) окреслити вплив Другого фортепіанного концерту на становлення індивідуального стилю Людвіга ван Бетховена.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Людвіг ван Бетховен — автор семи інструментальних концертів, серед яких п'ять фортепіанних концертів, концерт для скрипки з оркестром, потрійний концерт для фортепіано, скрипки та віолончелі з оркестром, Фантазія для фортепіано, хору та оркестру *до мажор*. На думку дослідників, заслугою Бетховена є не стільки симфонізація

концертного жанру, скільки його зближення із симфонією. Так, М. Друскін справедливо зазначає, що Людвіг ван Бетховен — істинний реформатор інструментального концерту, він «... підніс концерт до рівня симфонії <...> надав йому рівноправності із симфонією у вираженні піднесеного. Це сприяло оновленню і змісту творів, і виражальних засобів, і структурних закономірностей» (Друскін, 86, сс. 29). Рубіжним опусом в еволюції концертного жанру у творчості Бетховена став Третій фортепіанний концерт, позначений індивідуальністю стилю композитора періоду творчої зрілості.

Другий фортепіанний концерт стилістично неоднорідний. Він створений під впливом творчості В. А. Моцарта і Й. Гайдна. Так, характер повільної частини цього твору викликає деякі аналогії з повільними частинами гайднівських сонатно-симфонічних циклів, а в образному ладі фіналу концерту звучать «нотки» гайднівського «мужицького» (за визначенням М. Друскіна) гумору. Вплив В. А. Моцарта простежується у трактуванні оркестру, особливо тематизму, у своєрідному формоутворенні. М. Друскін зазначає: «За своїм образним змістом і стилістикою Другий концерт поступається Першому: Бетховен тут більш скутий традицією, його індивідуальний голос ще приглушений. Скромний оркестр: струнний квінтет, флейта і парний склад гобоя, фаготів, валторн, тоді як у партитуру Першого концерту вже введено кларнети, труби і литаври. Традиційна — в дусі моцартівської школи — і партія соліста: у перших двох частинах у мелодиці часто використовується хроматика, затримання, фактура переважно прозора з переважанням пальцевої техніки, трапляються навіть так звані альбертієві баси (акомпанемент у манері тремоло октав) — прийом, який на той час уже давно вийшов з моди! Нагадує Моцарта і щедрий тематизм першої частини, і вільне, ніби імпровізаційне його розміщення, і розчленованість у побудові фраз, і деталізоване переплетіння партій соліста й оркестру. Крізь нашарування цих впливів прориваються проте ознаки, що передбачають зрілий стиль Бетховена» (Кириллина, 1996, сс. 27).

М. Друскін розкриває високу міру «наслідування», властивого музиці Другого концерту, який постав «на периферії», у тіні інших, більш яскравих

творів. Тому вважаємо за доцільне порівняти його з подальшими творами, зосередившись на індивідуальності авторського стилю.

Перша частина (*сі-бемоль мажор, Allegro con brio*) написана в сонатній формі, типовій для класичного концерту, з подвійною експозицією, органічною частиною якої є сольне «висловлювання» соліста — каденція. Людвіг ван Бетховен відмовляється від «дослівного» повторення тематизму оркестрової експозиції в сольній партії, підмінюючи тему головної і побічної партій, зберігаючи при цьому їх тональні відносини, типові для сонатної форми. Оркестрова експозиція будується більш вільно, з точки зору тонального розвитку, ніби пророкуючи новації в пізньому стилі Людвіга ван Бетховена.

Основний образ головної партії оркестрової експозиції — активний, але по-моцартівськи «легкий» і витончений. Її тема за мелодичним рисунком нагадує деякі моцартівські теми — діалогічна будова, образний і тематичний контраст складових елементів. Перший елемент, яким починається тема, сприймається як активний заклик до дії, його основу становить рух звуками тонічного тризвуку, підкреслений настільки ж дієвим ритмічним оформленням завдяки пунктирному ритму. Другий елемент ліричний, жіночий, з ознаками аріозності, його інтонаційна своєрідність створює плавний поступенний рух. Завершується тема головної партії в оркестровій експозиції ще одним (третьім) елементом, що виростає у протяжну фразу. Він характеризується м'якою хроматикою і кокетливими затриманнями. Отже, основний образ головної партії — динамічний і цілеспрямований, проте не позбавлений граціозності й галантної вишуканості.

Побічна партія оркестрової експозиції починається яскравим тональним зсувом у *ре-бемоль мажор*. Її тематичну основу становить другий елемент теми головної партії, який розростається у протяжну ліричну тему (з переважанням плавного поступеневого руху), нагадуючи аріозні теми Моцарта. Ліричний характер теми посилює супровід із використанням рисунка альбертієвих басів. Тема побічної партії розвивається вже в експозиції, досягаючи яскравої кульмінації, пов'язаної з появою на піку тематичного напруження першого

елемента головної партії, який значно динамізує лірику теми.

Сольну експозицію відкриває тембр фортепіано — нова лірична тема, яка доповнює образ головної партії оркестрової експозиції. Вона «виростає» з третього елемента великої теми і містить в інтонаційному рисунку плавний поступеневий рух і витончені хроматизми. Водночас ця тема виявляє інтонаційну спорідненість і з першим елементом, оскільки в її музичному рельєфі також наявний хід звуками акорду. Побічна партія в сольній експозиції представлена двома новими темами: перша — стримана і зосереджена, друга — лірична, сповнена романтичної поривчастості і схвильованості. Перша тема, інтонаційно подібна до попередніх тем концерту, поєднує в химерній мелодиці і м'які хроматизми, і плавний секундовий рух, і навіть рух звуками акордів.

Розробка сонатної форми — важливий етап у розвитку концепції частини, вона містить яскраві тональні й тематичні контрасти, які посилюють і додатково підкреслюють темброве протиставлення оркестру й соліста. Протягом усієї розробки «лідирує» фортепіано, у його тембрі звучать основні теми концерту. Розробка має три розділи: перший розпочинається звучанням теми головної партії в сольній експозиції партії соліста в тональності домінанти *фа мажор*, логічним продовженням його стає виразна імітація в партії оркестру, тонально спрямована в *соль мінор*; у другому розділі розробки з'являється тема побічної партії з оркестрової експозиції спочатку в партії оркестру, потім у партії соліста в тональності *мі-бемоль мажор*; підсумком розвитку стає наступний розділ розробки — домінантовий предікт, у зоні якого не тільки відбувається тональна підготовка репризи, а й демонструється новий «синтетичний» варіант ліричної теми побічної партії, в якому поєднуються плавний поступеневий рух і ходи звуками акорду.

У репризі з'являється тема головної партії з оркестрової експозиції в основній тональності. Вона повністю зберігає свій первісний вигляд, проте тепер перший і другий елементи звучать у партії оркестру, а третій — у партії фортепіано, приводячи їх темброве і тематичне «суперництво» до спільного знаменника. Сполучна партія так само логічно продовжує тему головної партії,

розвиваючи ходи звуками акордів у різних фактурних варіантах у партіях соліста й оркестру. За законами класичної сонатної форми, вона утверджує основну тональність. Побічна партія, як і в сольній експозиції, представлена двома темами, перша з них звучить у тональності *сі-бемоль мажор*, а друга — у *соль-бемоль мажорі*. Вони запозичені із сольної експозиції в тому ж фактурному вигляді, що й у першому проведенні, — змінюється тільки тональна спрямованість розділу, який закріплює *сі-бемоль мажор*. Обов'язковою у класичному концерті є віртуозна каденція соліста, яка в цьому випадку звучить після завершальної партії. Вона побудована на темах головної та побічної партій з оркестрової експозиції. Водночас більш активно в цьому розділі представлені інтонації з головної партії, нагадуючи про дієвість основного способу, представленого в дещо завуальованому вигляді.

Друга частина (*мі-бемоль мажор, Adagio*), відповідно до класичних традицій жанру, повільна, її головний образ спокійний, стриманий, зосереджений, не позбавлений деякої філософічності й шляхетності. На це звертає увагу і М. Друскін: «Це філософський роздум, зосереджений і суворий, але зігрітий душевним теплом» (Друскін, 1973, с. 29). Частина написана у формі *adagio*, що має виражені ознаки сонатної форми без розробки. Форма загалом позбавлена яскравих контрастів, кілька з них, що виникають у процесі розвитку частини, не впливають на її образний зміст, розкриваючи нову семантику образу. Таким «новим» елементом виявляється химерний рисунок мелодичних і гармонічних фігурацій, яким розцвічено основну тему частини. Реприза є не стільки одним з етапів розвитку, скільки варіацією на експозицію. У коді повільної частини, подібно до ремінісценції, виникають інтонації з першої частини — ходи звуками акордів у пунктирному ритмі, а також спонтанно з'являється *соль-бемоль мажор*.

Третя частина (*сі-бемоль мажор, Molto allegro*) — яскравий і стрімкий фінал у формі рондо-сонати, що є підсумком розвитку сонатно-симфонічного циклу концерту. Авторська ремарка «рондо» вказує на характер тематизму, який має пісенно-танцювальні витоки, надаючи частинам життєрадісного настрою,



поєднуючи кокетливість, жартівливість, скерцозність і юнацький запал. Фінал розпочинається темою соло фортепіано, що є водночас і рефреном, і головною партією рондо-сонати. Вона звучить в основній тональності *сі-бемоль мажор*, їй надають витонченості розмір 6/8, ритм синкопи в перших тактах з акцентом на другій долі, підкреслені *sforzando*, штрихи (чергування *staccato* і *legato*), а також «закруглені» *gruppetto*.

Сполучна партія відрізняється за тематизмом, загальними формами руху у фортепіано. Водночас у її фактурі помітні елементи поліфонічної роботи, які сприймаються скоріше крізь жарт і гумор, змінювані легкими рухливими пасажами фортепіано на тлі танцювального супроводу в партії оркестру. Ця партія модулює в тональність домінанти — *фа мажор*.

Теми побічної та завершальної партій не контрастні і становлять в контексті форми мелодичну цілісність. Вони проводяться в тональності домінанти, зберігають характер і загальний метро-ритмічний рух частини, заданий темою головної партії. Їх інтонаційною основою є ті ж самі пісенно-танцювальні інтонації. У гармонічному оформленні теми завершальної партії наявний елемент заокругленості, постійно підкреслювані тоніко-домінантові співзвуччя відповідно до семантики завершення. Теми звучать поперемінно в партіях соліста й оркестру. Фактурні пласти не протиставлені, а темброво доповнюють один одного, надаючи ігрового характеру.

Завершується експозиція рондо-сонати у класичних традиціях — проведенням теми головної партії в основній тональності. Тема зберігає свій первинний вигляд, але її закінчення переростає в модулюючу зв'язку з епізодом. Саме в її межах панівний *сі-бемоль мажор* змінюється тональністю паралельного ладу — *соль мінору*.

Середній розділ рондо-сонати можна визначити терміном «епізод». Водночас він не позбавлений і розробковості. З погляду функціонального призначення, він має більш розвивальний, ніж експозиційний «характер». Його основу становить нова тема, інтонаційно споріднена з усіма попередніми темами. Вона є похідною, нагадує інтонаційний склад теми головної партії. Три

проведення епізодичної теми в мінорних тональностях — *соль мінор, до мінор, сі-бемоль мінор* — «прошаровують» поліфонічні вставки із зони сполучної партії. У контексті безперервного тонально-гармонічного розвитку з переважанням мінорних тональностей вони вносять легкий відтінок драматизму в безтурботно-радісний настрій частини. Епізод завершує коротка зв'язка, стрімко наближаючи репризу.

У репризі зберігається послідовність усіх тим, які не змінюють своїх структурних характеристик. Змінюється лише тональна спрямованість, пов'язана з утвердженням основної тональності концерту. Тепер усі розділи об'єднані однією тональністю — *сі-бемоль мажор*.

Завершується частина ще одним проведенням теми головної партії, виконання якої «доручено» оркестру без участі соліста. Партія фортепіано приєднується вже в зоні коди, узагальнюючи і синтезуючи найважливіші інтонації частини. Кода є завершенням частини, в ній немає розробкового розвитку, типового для зрілого стилю Людвіга ван Бетховена, вона підсилює і підкреслює ігрове, змагальне призначення жанру, стверджуючи рівноправність партій соліста й оркестру.

### **Висновки.**

1. Другий фортепіанний концерт Людвіга ван Бетховена не є абсолютним наслідуванням Й. Гайдна чи В. А. Моцарта, у ньому помітні стилістика і типові ознаки форми, властиві його автору, що виявляються:

- у визначенні чітких зон локалізації дієвих активних образів у зоні головної партії першої частини (нехай і віддалено), а жіночних ліричних — у зоні побічної партії. Вони характеризуються різним колом інтонацій. Активність пов'язана з жанром маршу, пунктирним ритмом і ходами звуками акордів, а лірика — з пісенністю, плавними поступеними ходами з елементами хроматики.

- в особливому ініціальному значенні теми головної партії, яка стає інтонаційним джерелом для інших тем сонатної форми, а також у наявності елементів похідного контрасту, який стане багато в чому визначальним

прийомом темоутворення у зрілих сонатних концепціях Бетховена.

- у високому «градусі» розробкового розвитку сонатної форми першої частини, який переводить «ігрове» і «змагальне» начало темброво протиставлених пластів у русло їх активної взаємодії, тим самим сприяючи реалізації принципу симфонізму, що також «наочно» проявляється в першій частині циклу.

- у барвистих терцієвих зрушеннях тональностей, які не стільки пророкують риси вже зрілих творів Людвіга ван Бетховена, скільки передбачають романтичні «знахідки» композитора.

2. В організації сонатно-симфонічного циклу концерту також можна побачити атрибути зрілого стилю Людвіга ван Бетховена, насамперед *систему тональних арок*. У першій частині з'являються досить далекі, неспоріднені щодо основної, тональності, зокрема, тональність *соль-бемоль мажор*, «відгомони» якої також звучать у коді другої частини. У предрепризній зоні сонатної форми першої частини (зона предікту) з'являється тональність однойменного мінору — *сі-бемоль мінор*, що нагадує про себе в епізоді рондо-сонати вже у фіналі. *Тематизм* містить відбиток епохального класичного стилю, і, однак, у його своєрідності також уловлюються бетховенські ознаки. З погляду розвитку змістовної ідеї та її втілення в драматургічному профілі концерту, відзначимо традиційні для Людвіга ван Бетховена прийоми: основоположне значення першої частини циклу, філософічність другої частини і легке ігрове начало у фіналі. Він є розгорнутою післямовою до ліричної, з елементом деякої героїки, першої частини циклу і лірико-філософської другої, зміщуючи напруження перших двох частин у бік легкої гри і життєрадісних нестримних веселоців.

3. Окремо відзначимо яскравість і виразність, піаністичну складність партії фортепіано, сповнену різноманітних прийомів дрібної техніки, її безперечну віртуозність у характері моцартівських концертів. Партія фортепіано, «змагаючись» із партією оркестру, тим часом утворює з останньою складну фактурну єдність. І в цьому — ще одна особливість бетховенського стилю. Композитор так вибудовує взаємодію між солістом і оркестром, досягаючи не

стільки їх протиставлення, скільки підпорядкування й односпрямованості у плані реалізації центральної змістовної і драматургічної ідеї.

4. Другим фортепіанним концертом, твором раннього періоду творчості Людвіга ван Бетховена, безперечно, закладено основи зрілого симфонізму в жанрі інструментального концерту. Він створений на перетині стилевих манер, у контексті «пошуку» автором власного «Я». Його значення для подальшої бетховенської творчості полягає в тому, щоб у «грі» стилів не стільки «апробувати», скільки по-справжньому усвідомити свою справжню манеру — яскраву і переконливу, підготувати кульмінацію у розвитку жанру, хронологічно відповідну концертам зрілого періоду творчості.

**Перспективи подальших розвідок** у цьому напрямі будуть пов'язані з ретельним дослідженням причин та специфіки індивідуалізації всіх елементів композиції музичного твору як важливої новаторської ознаки пізнього стилю Людвіга ван Бетховена.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Бершадская, Т. С., 1997. *Гармония как элемент музыкальной системы*. Санкт-Петербург: Ut.
2. Друскин, М. С., 1973. *Фортепианные концерты Бетховена*. Москва: Советский композитор.
3. Кириллина, Л. В., 2009. *Бетховен. Жизнь и творчество*: в 2 т. Т. 1. Москва : Московская консерватория.
4. Кириллина, Л. В., 2009. *Бетховен. Жизнь и творчество*: в 2 т. Т. 2. Москва : Московская консерватория.
5. Кириллина, Л. В., 1996. *Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков : в 3 ч. Ч. 1 : Самосознание эпохи и музыкальная практика*. Москва : МГК им. П. И. Чайковского.
6. Кириллина, Л. В., 2007. *Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков : в 3 ч. Ч. 2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции*. Москва : МГК им. П. И. Чайковского.
7. Кириллина, Л. В., 2007. *Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков : в 3 ч. Ч. 3 : Поэтика и стилистика*. Москва : МГК им. П. И. Чайковского.
8. Сидорова, И. А., 2006. *Мировоззренческие аспекты музыкального творчества Людвиг ван Бетховена*. Автореф. дисс. канд. филос. наук. Кемеровский государственный университет культуры и искусств.

#### References

1. Bershadskaya, T. S., 1997. *Garmoniia kak element muzykal'noi sistemy* [Harmony as an element of the musical system]. Sankt-Peterburg : Ut.
2. Druskin, M. S., 1973. *Fortepiannye kontserty Betkhovena* [Beethoven's piano concerts].

Moskva: Sovetskii kompozitor.

3. Kirillina, L. V., 2009. *Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 t. T. 1* [Beethoven. Life and work: in 2 volumes, vol. 1]. Moskva : Moskovskaya konservatoriya.

4. Kirillina, L. V., 2009. *Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 t. T. 1* [Beethoven. Life and work: in 2 volumes, vol. 2]. Moskva : Moskovskaya konservatoriya.

5. Kirillina, L. V., 1996. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII — nachala XIX vekov : v 3 ch. Ch. 1: Samosoznanie epokhi i muzykal'naya praktika* [Classical style in music of the 18th — early 19th centuries: in 3 parts. P. 1: Self-awareness of the era and musical practice]. Moskva : MGK im. P. I. Chaikovskogo.

6. Kirillina, L. V., 2007. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII — nachala XIX vekov : v 3 ch. Ch. 2: Muzykal'nyi yazyk i printsipy muzykal'noi kompozitsii* [Classical style in music of the 18th — early 19th centuries: in 3 parts. P. 2: Musical language and principles of musical composition]. Moskva : MGK im. P. I. Chaikovskogo.

7. Kirillina, L. V., 2007. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII — nachala XIX vekov : v 3 ch. Ch. 3: Poetika i stilistika* [Classical style in music of the 18th — early 19th centuries: in 3 parts. P. 3: Poetics and stylistics]. Moskva : MGK im. P. I. Chaikovskogo.

8. Sidorova, I. A., 2006. *Worldview aspects of the musical creativity of Ludwig van Beethoven*. Ph.D. in Philosophy. Abstract of Thesis. Kemerovo State University of Culture and Arts.

**LYUDMILA ZAPEVALOVA**

ORCID iD: 0000-0002-9334-3701

Candidate of Art Criticism, Assistant Professor

at the Department of Theory of Music

at the Belarusian State Academy of Music

(Minsk, Belarus)

zapevalova\_luda@mail.ru

## **SECOND PIANO CONCERTO (B-DUR)**

**BY LUDWIG VAN BEETHOVEN:**

### **IN "SEARCHING" OF THE AUTHOR'S STYLE**

*The relevance of the study is dictated by the demand for the music of the brightest composer of the period of the classical style — L. Beethoven — in modern performing art and modern musicology, focused on a diverse range of problems: reconstruction of the concept and process of creating works, compositional features and dramaturgy of opuses from different periods of the composer's work, historically accurate performance of it works, psychology of a creative personality, etc. A problem that has lasting significance also falls into the same series — the problem of the composer's individual style, conditioned, on the one hand, by the linguistic laws of the "current" style of the era, and on the other, by the formation of the principles of new musical thinking in its depths. The appeal to the music of L. Beethoven by the author of this study became symptomatic, including in view of the next anniversary of the composer — namely, the 250<sup>th</sup> anniversary of his birth. The purpose of the research is to identify and substantiate, in the process of analyzing music, one of Beethoven's early works — his Piano Concerto No. 2 (B-dur) — recognizable stylistic "signs" of the composer's individual creative handwriting, thereby arguing and establishing its relationship with the works of the period creative maturity. The scientific novelty of the research is reported by: 1) attraction of the latest musicological research on the issues of classical style in music and creativity of L. Beethoven as a methodological basis for the work; 2) argumentation based on a detailed analysis of the music of L. Beethoven's piano concerto No. 2 of the peculiarities of his musical language, composition and drama; 3) establishing and substantiating the relationship between the work of the early period of*

*the composer's work with his mature musical and dramatic concepts. The research methodology is based on a flexible interaction between the methods of historical (comparative historical method) and theoretical musicology (holistic analysis, analysis of various aspects of the musical language, functional analysis of musical form). The productivity of their combination, as well as their intersection in the category of "style", determined the scientific significance of the results obtained and indicated one of the possible methodological directions for further study of the composer's creative heritage. The study is undoubtedly of practical value both for teachers of musical theoretical disciplines and for performers. It is another important component of the musical Beethoveniana.*

**Keywords:** *classicism, author's style, instrumental concert, musical language, composition.*

*Стаття надійшла до редакції 24.08.2021*