

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.14

УДК 780.616.432.082.2.071.1Гуммель:781.68](045)

О. Ю. Степанова, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри фортепіано, Харківська державна академія культури, м. Харків

alesya_stepanova1@ukr.net

https://orcid.org/0000-0002-6995-6559

СОНАТНА ТВОРЧИСТЬ Й. Н. ГУММЕЛЯ ЯК ПРОСТІР ІНТЕРПРЕТАЦІЇ¹

Статтю присвячено вивченню фортепіанно-виконавської інтерпретації в сонатній творчості Й. Гуммеля. Показано, що перші сонати Й. Гуммеля містять ознаки наслідування творів В. Моцарта та М. Клементи в поєднанні з відчутними елементами імпровізаційності в межах структури сонат і техніки виконання. Здійснено аналіз сонат зрілого періоду творчості Й. Гуммеля з акцентом на використанні широкого діапазону фортепіано, на стилевій багатогранності, політематизмі тощо. Обґрунтовано, що в сонатній спадщині Й. Гуммеля відбулося «стрибокподібне» осягнення романтизму. Висновано, що головною ознакою першого періоду сонатної творчості Й. Гуммеля є наслідування традицій віденського класицизму; наступні твори перегукуються з бароковою (поліфонічною) ідеєю, є перехідними та іманентно містять ознаки епохи романтизму, що підтверджується множиною елементів віртуозного й імпровізаційного характеру.

Ключові слова: *музична герменевтика, фортепіанна соната, міжстильовий піанізм, Й. Н. Гуммель.*

О. Ю. Степанова, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры фортепиано, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

СОНАТНОЕ ТВОРЧЕСТВО Й. Н. ГУММЕЛЯ КАК ПРОСТРАНСТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Статья посвящена изучению фортепианно-исполнительской интерпретации в сонатном творчестве Й. Гуммеля. Показано, что первые сонаты Й. Гуммеля содержат признаки подражания произведениям В. Моцарта и М. Клементи в сочетании с осязательными элементами импровизационности на уровне структуры сонат и техники исполнения. Осуществлен анализ сонат зрелого периода творчества Й. Гуммеля с акцентом на использовании широкого диапазона фортепиано, стилиевой многогранности, политематизме и т. п. Обосновано, что в сонатном наследии Й. Гуммеля произошло «скачкообразное» постижение романтизма. Сделан вывод, что главным признаком первого периода сонатного творчества Й. Гуммеля является следование традициям венского классицизма; следующие произведения перекликаются с барочной (полифонической) идеей, являются переходными и имманентно содержат признаки эпохи романтизма, что подтверждается множеством элементов виртуозного и импровизационного характера.

Ключевые слова: *музыкальная герменевтика, фортепианная соната, межстилевой пианизм, Й. Н. Гуммель.*

1 This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

O. Yu. Stepanova, Candidate of Art Criticism, teacher of the Department of piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

J. N. HUMMEL'S SONATA ART AS THE SPACE OF INTERPRETATION

The aim of this article is to study the phenomenon of piano-performing interpretation in Sonata works of J. N. Hummel taking into consideration the stylistic specific features of the era and intuitive intentions characteristic to J. N. Hummel's performing art.

Research methodology provides an inclusive combination of historical, comparative, dialectical and music and hermeneutic methods that contributes to a more complete elucidation of the interpretative potential of his works.

Results. The phenomenon of the piano-performing interpretation in the Sonata works of J. N. Hummel is considered drawing on the example of the sonatas op. 2/3 C-Dur, and G-Dur, As-Dur, C-Dur. It is the manifestation of the best stylistic features of the late classicism of Vienna and London types and reflects the trend of mutual influence of piano schools of the late classicism. It is shown that the first sonatas of J. N. Hummel contain the imitation elements of the works of V. Mozart and M. Clementi, combined with the improvisation elements at the level of composing of sonatas, and at the technique level. The analysis of sonatas of the mature period of J. N. Hummel (Sonatas op. 13 Es-Dur op. 20 f-moll op. 38 C-Dur op. 81 fis-moll op. 106 D-Dur;) indicates the use of a wide range of pianos in symphonic sound, stylistic versatility, the aspiration for the large-scale artistic concepts, multithematics and lyric and philosophical strivings of the author. It is proved that there was a "hopping" study of romanticism in Sonata inheritance of J. N. Hummel.

Novelty. The paper presents an attempt to study the evolutionary changes in Sonata form of J. N. Hummel from its formation in the classic period to the transformation in the romanticism period.

The practical significance. The results can be used as guidelines for piano performers. The evidence from this study can contribute to the further understanding of the best pieces of piano art.

Keywords: *musical hermeneutics, piano sonata, interstyle pianism, J. N. Hummel.*

Постановка проблеми. Евристичні можливості герменевтики особливо затребувані, коли перед сучасним музикознавством постає завдання ретроспективно відтворити різнорівневу систему авторських музичних смислів, появи яких сприяла виконавча інтуїція, що тяжіє до стилістичних новацій. У зв'язку з цим актуальним дослідницьким завданням є аналіз сонатної творчості Й. Гуммеля в контексті випередження стильових змін епохи пізнього класицизму. Вивчення специфіки виконання музикантом фортепіанної музики дозволить глибше інтерпретувати його творчість, яка зацікавлює сучасних виконавців та педагогів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найвидатніші західні дослідники традиційно підкреслюють потребу своєчасного переосмислення музичних творів (Дальхаус, 1975; Мотте-Хабер, 1975). У вітчизняній

та зарубіжній музикознавчій літературі існує достатньо праць, присвячених початковому та «високому» періодам піаністичної творчості Й. Гуммеля (Д. Карев (1981), Д. Самін (2004), С. Грохотов (2012), А. Ноймайр (1997) та ін.). Автори звертають увагу переважно на окремі аспекти виконавської майстерності композитора. Проте подальшого здійснення потребує системна дослідницька стратегія, спрямована на розуміння поліваріативності виконавської манери Й. Гуммеля з акцентом на міжстильових художніх інтенціях, властивих творчій еволюції піаніста.

Застосування історичного та музично-герменевтичного методів у поєднанні з аналізом виконавського досвіду Й. Гуммеля дозволяє представити фігуру автора на певному історичному тлі, осмислити проблематику його творчості, особливості стилю, а також виявити інтерпретаційні можливості його фортепіанних творів. Відповідно, **метою статті** є вивчення феномену фортепіанно-виконавської інтерпретації в сонатній творчості Й. Гуммеля з урахуванням стильової специфіки пізнього класицизму й передромантичної доби. Головне завдання — аналіз діалектичної єдності ознак класицистичного та романтичного стилю як передумови для подальших інтерпретацій фортепіанної творчості Й. Гуммеля.

Виклад основного матеріалу дослідження. Початковий період творчості Й. Гуммеля представлений Сонатою № 1, *C-Dur* у трьох частинах (*Allegro spiritoso — Adagio — Rondo*), де яскраво відчутний моцартівський стиль викладу музичної думки. Крім того, музикознавці відзначають елементи наслідування інших композиторів, зокрема помічають схожість деяких епізодів із творами Я. Л. Дуссека, що засвідчує тісний творчий зв'язок між віденською та чеською фортепіанними школами (Карев, 1981, с. 100).

Ця соната є проявом кращих стильових ознак пізнього класицизму віденського і лондонського типів. Старанно наслідуючи ідеальний стиль та взірцеве тлумачення жанру сонати, молодий Й. Гуммель однак демонструє творчий підхід, поєднуючи лондонські і віденські виконавські традиції, що відбиває загальну тенденцію щодо взаємовпливу фортепіанних шкіл доби пізнього класицизму.

Оскільки вчителями Й. Гуммеля були В. Моцарт, М. Клементі та Й. Гайдн, а також врахувавши його інтерес до творів композиторів як фортепіанної, так і дофортепіанної епохи, можна вважати, що особливістю творчої діяльності Й. Гуммеля є синтез кращого, що, водночас, є особливістю саме віденської класичної музичної школи.

Сонати № 7, 8 і 9 написані в 1795 р., коли молодий Й. Гуммель перебував у Відні та брав уроки контрапункту в Й. Г. Альбрехтсбергера

(одного з учителів Л. ван Бетховена), а також навчався співу в А. Сальєрі (*Johann Nepomuk Hummel*). Згадані сонати також свідчать про не лише сумлінне оволодіння виконавчою технікою, а й певний експериментаторський пошук молодого композитора.

Сонати № 7, 8, 9 не мають опусу і не представлені в жодному каталозі творів Й. Гуммеля. Їх можна вважати учнівськими вправами, якими композитор удосконалював композиційний і виконавський досвід, набутий під час навчання в М. Клементі та В. Моцарта. Проаналізувавши зазначені твори, зауважимо: на стиль Й. Гуммеля вплинув переважно В. Моцарт, що підтверджує схожість їхніх творів.

Раннім сонатам Й. Гуммеля притаманні елементи, наближені до клавесинної музики. Однак, разом із класицистським тлумаченням сонатної форми, у його творах простежується певне змішування традицій (старовинно-романтичні). Зокрема можна відзначити перегукування з ранніми сонатами М. Клементі, в яких закладені прообрази майбутнього романтичного стилю. Таким чином, у перших сонатах Й. Гуммеля наявний потенціал для подальшого розвитку як власної творчості, так і творчості його сучасників та наступних поколінь піаністів.

Між першими (учнівськими) і Другою фортепіанною сонатою створено варіації, тріо, рондо, більшість із яких написані спеціально для струнних інструментів. Друга соната (ор. 13, *Es-Dur*, 1805, у трьох частинах: *Allegro con brio* — *Adagio con gran espressione* — *Allegro con spirito*) свідчить про самовираження вже досвідченого майстра, знаного концертуючого піаніста та композитора, автора практично-теоретичного посібника. На титульному аркуші одного з видань зазначено: «Grande Sonate pour le piano dédiée au Celebre Haydn». Як наголошує Д. Самін (2004, с. 84), у присвяченій Й. Гайднові сонаті, яка прославила Й. Гуммеля у Франції, виражено безмірну повагу Й. Гуммеля до свого вчителя, що свідчить про визнання таланту Й. Гуммеля за межами Відня та Лондона.

Друга соната чітко окреслює віденські пріоритети композитора на початку XIX ст. Помітно, що автора цікавить не тільки фортепіанна сонатність, а й віденський симфонізм. Саме тому Й. Гуммель одним із перших продемонстрував можливості фортепіано (використання широкого діапазону, насиченість фактури) у симфонічному звучанні, що надалі сприяло «симфонізації» піанізму.

Оригінальним є задум тричастинної 3 Сонати ор. 20, f-moll (1807), виданої вже після смерті Й. Гуммеля. Кожна частина містить певне *invention* — прозріння в музичному світі романтизму. Водночас задум Сонати відрізняють глибинні зв'язки з бароковим стилем та узагальненим надбанням пізньокласицистичної доби. Стильова багатогранність,

властива Сонаті, засвідчує, що Й. Гуммель, як згодом і Ф. Мендельсон-Бартольдї (Веремйова, 2012), певним чином трансформував стилістику барокової та пізньокласицистичної доби, сприяючи узагальненню творчих здобутків попередників, утворюючи своєрідні необарокальній та неокласицистичній стильові пласти в преромантичну епоху.

Соната № 4 ор. 38 — *C-Dur*, у трьох частинах (1808), знаменує перехід композитора до створення масштабних художніх концепцій. Про тяжіння композитора до монументалізму, як і до симфонізації Сонати, свідчить, зокрема, звернення до сонатної форми із патетико-драматичним вступом (*Adagio Maestoso*), прообразами якої постають «Лондонські симфонії» Й. Гайдна та «Патетична» соната Л. Бетховена. Подібно до пізніх симфоній Й. Гайдна, найвизначніший контраст у межах першої частини помітний між повільним вступом філософського змісту і власне сонатною формою (*Allegro moderato*), що передає ідею бурхливо-радісного сприймання життя.

Першій частині Сонати властивий політематизм. Подібно до В. Моцарта, Й. Гуммель створив сонатну форму, тематичний матеріал якої не обмежується втіленням функцій відповідних «партей». Друга частина — *Adagio con molto espressione* — розгорнутий лірико-філософський монолог, що за обсягом і глибиною змісту уподібнюється до повільних частин фортепіанних сонат Л. Бетховена. Зокрема «бетховенською» ознакою у формотворенні II частини постає вирішення репризи складної тричастинної форми: тема, позначена фактурним оздобленням, стає більш імпровізаційною, варіаційною і водночас просвітленою, «летючою», ніж в експозиційному розділі.

III частина — *Finale (Prestissimo)* — також політематична. Сонатна форма з епізодом замість розробки та дзеркальною репризою відображає загальний художній задум стосовно Фіналу.

Між Четвертою і П'ятою фортепіанними сонатами Й. Гуммеля знову була тривала пауза. У цей період створено музику для ансамблів, варіації, меси, балети, що відбувалось на тлі суттєвих стильових змін в австронімецькому та європейському мистецтві загалом. Якщо в перші роки XIX ст., упродовж яких Й. Гуммелем написані Друга, Третя та Четверта фортепіанні сонати, домінував класицизм, а музичний романтизм був наявний у незначній кількості, але поставав швидше як пророцьке передчуття, то до 1819 р. у музиці почав панувати ранній романтизм. Якщо перехід від класицизму до романтизму в музичному мистецтві відбувався за еволюційними закономірностями, то в сонатному спадку Й. Гуммеля спостерігалось «стрибокподібне» осягнення романтизму. Якщо Четверта соната характеризується преромантичною стильовою «аурою» поряд з узагальненням класицистичних звершень, то П'ята соната — цілком романтичний твір.

Доцільно припустити, що тривала «пауза» між Четвертою та П'ятою сонатами свідчить про небажання композитора творити за певними жанрово-стильовими «шаблонами». Навпаки, колишній учень В. Моцарта був далекий від наслідування «стереотипу», написавши П'яту сонату, коли романтичний стиль став не лише епохальною ознакою, але й стилем його композиторського мислення.

Соната № 5 ор. 81 *fis-moll* (1819), у 3-х частинах, вважається найвизначнішим творчим здобутком Й. Гуммеля. Саме цю Сонату композитори-романтики наступного покоління не випадково оцінили як найдовершеніший твір композитора, що випередив свій час. Створення Сонати *fis-moll* означало подолання творчої кризи та початок нового плідного етапу, зумовленого евристичними можливостями романтизму. Д. Самін (2004) зазначає, що Й. Гуммель «досяг вершини своєї європейської слави. Тут він зробив справжній прорив після безплідних у творчому сенсі років у Штутгарті. Початок поклав твір знаменитої сонати *fis-moll*, однієї якої, за словами Р. Шумана, вистачило б, щоб увіковічити ім'я Гуммеля. У пристрасному, суб'єктивно-схвильованому фантастичному вираженні "й у високоромантичній манері вона випереджає свій час майже на два десятиліття і випереджає звукові ефекти, властиві уявленням пізніх романтиків"» (цит. за Самін, с. 85).

Наведена вище думка дозволяє вважати П'яту сонату Гуммеля вершиною не тільки фортепіанної творчості композитора, а й усього сонатного спадку європейських композиторів першої половини XIX ст.

Перша частина починається з теми, викладеної подвійними октавами. Як зазначає С. Грохотов (2012), «відлуння цієї теми-епіграфа через кілька десятиліть прозвучить на початку Allegro Сонати *h-moll* Ліста» (с. 132). Таким чином, гуммелівська Соната *fis-moll* сповнена не лише шопенівсько-шуманівськими передбаченнями, але й значно віддаленими — лістівськими. Як зазначає дослідник, «загалом, перша частина твору більше нагадує фантазію, ніж традиційне сонатне алегро. Так, мотивна розробка матеріалу практично не представлена в ній; тому більшого значення набувають барвисті тональні зіставлення, динамічні й темпові контрасти, різні поліфонізовані мелодійні фігурації з витриманими нотами, часті несподівані зміни емоційних станів, звукові ефекти розвинутої фортепіанної фактури» (Грохотов, 2012, с. 132). Наголосимо, що своєрідним провісником П'ятої сонати в доробку Й. Гуммеля був Фінал Третьої Сонати, у якому визначено ознаки жанру фантазії. Своєрідність сонатного формотворення, властивого першій частині П'ятої Сонати, полягає в перевазі експозиційності над розробковістю: 95 тактів в експозиції та 106 тактів у репризі розподіляють 38 тактів розробки.

Аналізуючи другу частину сонати, С. Грохотов (2012) також зіставляє цей твір із роботами Л. Бетховена та Ф. Шопена: «Вступ до другої

частини Сонати за своїм характером подібний до епіграфа з *Allegro* і оснований на складних октавних звучаннях у пунктирному ритмі й декількох акордах», які, як зазначає автор, надалі використовувалися Ф. Шопеном і у яких він також буде початок на *Largo* у своїй Сонаті *h-moll*. Далі автор звертає увагу на мелодійні особливості теми *Adagio*, де «можна говорити про перегуки з *Arioso dolente* із Сонати Бетховена оп. 110, написаної через рік після гуммелівської. Збігаються й речитативні епізоди повільних частин обох сонат. Цікаво, що тема фуґи з Сонати оп. 110 Бетховена за своїми висхідними квартовими інтонаціями подібні до фуґато Сонати Гуммеля. Звичайно, обидва твори різні у своїх загальних концепціях: Соната Гуммеля — романтико-віртуозна, натомість бетховенський оп. 110 є зразком пізнього філософського стилю композитора. Однак такі збіги вказують на ймовірне ознайомлення Бетховена з творами його молодшого сучасника» (с. 132).

Лише через 6 років після П'ятої сонати з'являється Соната № 6 оп. 106 — *D-Dur*, що завершує гуммелівську історію жанру та його тлумачення. Цей вищий взірць фортепіанної творчості композитора має чотиричастинну будову: 1. *Allegro moderato ma risoluto*; 2. *Un Scherzo all'antico: Allegro, ma non troppo*; 3. *Larghetto a capriccio. Cantabile ed espressivo*; 4. *Finale, Allegro vivace*. Це єдина чотиричастинна Соната в спадку композитора (з числа тих, що стосуються зрілого і пізнього періодів його творчості). Властива Сонаті чотиричастинність засвідчує, що в цьому випадку моделлю циклоутворення для Й. Гуммеля стала симфонія. Композитор, який і раніше тяжів до симфонізації піанізму в сонаті, найпоспідовніше втілює особливості симфонії, успадковуючи традиції симфонізації жанру, властиві, зокрема, фортепіанному спадку Л. Бетховена (Соната № 12 *As-Dur*).

За концепцією М. Арановського (1979, с. 24) про функції частин у симфонічному циклі, Й. Гуммель відходить у тлумаченні сонатного циклу від архетипного симфонічного прообразу, згідно з яким повільним центром (розкриття іпостасі *Homo sapiens*) постає II частина, а втілення іпостасі *Homo ludens* — III. Натомість прообразом Шостої сонати Й. Гуммеля слід вважати Восьму симфонію Л. Бетховена, у якій композитор сміливо порушив структуру гайднівського симфонічного архетипу, «переставивши» другу та третю частини. Подібні зміни в циклоутворенні Восьмої симфонії Л. Бетховена стали запорукою появи нового типу симфонізму — епічного.

Перша частина Шостої сонати характеризується політематичною організацією, значною долею розробковості, які властиві експозиції та репризи (унаслідок чого ці розділи розростаються), при відносній мініатюрності розробки як такої. Характерною ознакою драматургії

першої частини є певна фрагментарність, що засвідчують численні подвійні тактові риси й фермати, які композитор виставляє на межах розділів експозиції, у розробці та в репризи. Першій частині властивий також наскрізний драматургічний розвиток, що вирізняє романтичну концепцію оформлення музичної форми поемно-фантазійного типу (за науковою концепцією докторської дисертації О. Г. Рощенко, 2006).

Дві контрастні теми головної партії (перша базується на внутрішньо-тематичному контрасті між галантним зворотом і акордами-випликами, друга є темою широкого ліричного дихання) надають першій частині діалогічності. Розгорнута партія, що пов'язує, оснований на елементах обох тем головної партії. Її розвиток зумовлює ліричну тему побічної партії, викладену в *E-dur*. Бурхлива заключна партія (в *A-dur*) завершується введенням теми, прообразом якої є друга (лірична) тема головної партії. Політематизм сонатної форми першої частини репрезентує грандіозний світ романтизму, сформований з блискавичних та іззатуманених образів.

Зазначимо, що Й. Гуммель розробив власну концепцію сонатної драматургії епічного типу. Друга частина сонатного циклу — *Un Scherzo all'antico: Allegro, ma non troppo* — вирізняється тяжінням композитора до взаємозв'язку новаторського тлумачення музичного «жарту», поданого в «старовинному стилі». Тобто Й. Гуммель сміливо в другій частині поєднав відкриття пізнього класицизму: якщо Л. Бетховен у структурі циклу Восьмої симфонії розподілив *Scherzando* та *Menuet* і тлумачив їх як дві контрастні жанрові версії однієї з центральних частин, то Й. Гуммель у межах однієї частини поєднав сучасне й старовинне, надавши Скерцо характер *antico*. Захоплення старовинним, повернення до минулого — одна з характерних ознак романтизму, що тяжіє до неокласицизму романтичного кшталту.

Другу частину Сонати (*d-moll*) композитор створює в барочному стилі. Не лише тематизм, а й наслідування барочного принципу — «частина — афект» — вирізняє цю помірно швидку частину. У гуммелівському Скерцо відчувається хода, більше властива урочистому старовинному Менуету, ніж інструментальним «жартам» Л. Бетховена. Й. Гуммель також дотримує проголошеної ним концепції Скерцо: майстерна стилізація старовинного Менуету подана крізь призму «жарту». Під «оболонкою» Скерцо композитор приховав відвертий «сюрприз» гайднівського масштабу — романтичну подобу барокового Менуету.

Форма другої частини Шостої сонати *Un Scherzo all'antico: Allegro, ma non troppo* загалом відповідає структурі класичного Менуету, успадкованій від *Scherzo* (складна тричастинна форма з серединою типу *trio*). Третій розділ частини має ознаки Репризи типу *Da capo al Fine*: лише

заключне доповнення відрізняє гуммелівську композицію репризи від традиційної для Менуету та Скерцо. Квінтесенція відмінностей міститься в середній частині. Замість її тлумачення як *trio*, композитор надає їй функції *alternativ*. Середній розділ другої частини постає як *alternativ* стосовно розділів-обрамлень: поклавши в основу тематизму середини підголосок з теми першого розділу, композитор проводить барочний елемент, виражений у подовженні розвитку основної теми-ідеї, викладеної варіантно. Зрештою структура другої частини набуває ознак барокової композиції.

Оригінальним є тлумачення третьої частини Шостої сонати — *Larghetto a capriccio. Cantabile ed espressivo (A-dur)*. У сонатному циклі Й. Гуммеля третя частина набуває характеру повільної фантазії, у якій пісенність поступово завуальовується вторженням пасажним тематизмом (спочатку в центральному розділі, потім — репризі).

Фінал Шостої сонати має ознаки не лише сонатної форми, а й фуги на дві теми (подвійна fuga) з роздільною експозицією. Про наявність фугованого прообразу у Фіналі Сонати свідчать сама природа тематичних утворень і особливість зв'язків між ними. Перше з них (дорівнює темі головної партії) — це поєднання двох висхідних кварт, викладених цілими тривалостями; друге (відповідає побічній партії) — похідний контраст, оскільки його перший колоподібний елемент завершує «ключовий» хід на висхідну кварту (у половинних тривалостях). Превалювання подвійної фуги над сонатністю виявляється в репризі, оснований на контрапункті двох тем, до якого додаються імітації у «вільному голосі», базовані на початковому елементі другої теми. Фінальне тріумфальне проведення першої теми надає формі ознаки колоподібності.

Відомим є вислів Ф. Ліста: «Жодний порядний віртуоз гри на фортепіано, який має різнобічну освіту, не може і не має права ігнорувати основні твори Гуммеля» (Ноймайр, 1997, с. 3). Цей вислів засвідчує розуміння Й. Гуммеля як не лише вправного виконавця-інтерпретатора, а й як композитора, чий твори посідають місце актуальних та необхідних (рекомендованих) до вивчення на шляху опанування майстерності виконавства. Сонати для фортепіано Й. Гуммеля може виконати піаніст, що володіє віртуозністю та філігранною технікою виконавського відтворення класицистичних образів.

Висновки. Слід зазначити, що наведені твори композитора не схожі за тематизмом, структурою та формою. Це дозволяє припустити, що під час розквіту класицизму Й. Гуммель прагнув знайти нові манери, сюжети та можливості вираження. Після аналізу фортепіанних сонат Й. Гуммеля показовим стало те, що перші його твори відповідають головним традиціям віденського класицизму й позначені впливом його

вчителя В. Моцарта, наступні твори перегукуються з бароковою (поліфонічною) ідеєю, де він долучає фуговані фрагменти. Так, сонати зі середнього та пізнього періодів творчості Гуммеля є перехідними творами з ознаками епохи романтизму. Прагнення до симфонізації у звучанні та формі простежується у двох чотиричастинних сонатах. Сонати насичені безліччю елементів віртуозного й імпровізаційного характеру, що виявляється як у швидких пасажах, октавних пасажах, так і у великій кількості прикрас, темпових та ритмічних змінах, грі 128-ма тривалостями.

Специфіка музичного інструмента, притаманного віденській фортепіанній школі, сприяла динамічному розумінню її представниками життєвих процесів, що, водночас, втілилось у певному типі музичної композиції — сонатній формі. Досягнення в цій сфері зумовили симфонізм багатьох їхніх творів, через що згодом у самій формі відбулись видозміни. З урахуванням взаємовпливів між національними школами XVIII ст. (особливо лондонської та віденської) відчуття симфонізму у звучанні перекладалося також на твори представників лондонського напрямку.

В епоху зародження фортепіано в роботах Й. Гуммеля яскраво виражена поліклавірність мислення, яка передбачає використання клавірно-клавесинних принципів гри. У його доробку наявне діалектичне поєднання ознак класичної сонати та її певні трансформації, що виявляється в межах як форми, так і стилю.

Перспективи подальших досліджень сонатної творчості Й. Н. Гуммеля зумовлюють поглиблене дослідження музичної культури в аспекті становлення фортепіанного мистецтва, а також естетики і критики виконавства.

Список посилань

- Арановский, М. (1979). *Симфонические искания: исследовательские очерки*. Москва: Советский композитор.
- Веремйова, М. М. (2012). *Фортепіанні концерти Ф. Мендельсона-Бартольдї та романтичний Gesamtkunstwerk*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків.
- Грохотов, С. В. (2012). Йоганн Непомук Гуммель — композитор, пианист, педагог. *От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация*. 3, 115–154. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория».
- Ноймайр, А. (1997). *Музыка и медицина: на примере немецкой романтики*. Т. И. Колобовой, Н. Н. Позднышева (пер.). Ростов н/Д.: Феникс.
- Рощенко, Е. Г. (2006). *Диалектика мифологемы и новая мифология музыкального романтизма*. (Дис. д-ра искусствознания). Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, Киев.

- Самин, Д. К. (2004). *Сто великих композиторов*. Москва: ВЕЧЕ.
- Dahlhaus, C. (1975). Vorwort. *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg.
- Derek, Carew (1981). *An Examination of the Composer/Performer Relationship in the Piano Style of J. N. Hummel*. (Ph. D. dissertation). University of Leicester, United Kingdom.
- Johann Nepomuk Hummel*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Nepomuk_Hummel
- Motte-Haber, H. de la. (1975). «Das geliehene Licht des Verstandes». Bemerkungen zur Theorie und Methode der Hermeneutik. *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg.

References

- Aranovskiy, M. (1979). *Symphonic strivings: research essays*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].
- Veremyova, M. M. (2012). *Piano concerts by F. Mendelssohn-Bartoldi and romantic Gesamtkunstwerk*. (Master's thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts., Kharkiv. [in Ukrainian].
- Grohotov, S. V. (2012). Johann Nepomuk Hummel, composer, pianist, teacher. From Baroque to romanticism. *Music epochs and styles: aesthetics, poetics, performance interpretation*. 3, 115–154. Moscow: Research and publishing center «Moscow Conservatory». [in Russian].
- Noymayr, A. (1997). *Music and medicine: using the example of German romance*. T. I. Kolobova, N. N. Pozdnysheva (tr.). Rostov-on-don.: Phoenix. [in Russian].
- Roschenko, E. G. (2006). *The dialectic and myths of the new mythology of romanticism in music*. (Doctoral thesis). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kiev. [in Russian].
- Samin, D. K. (2004). *A hundred great composers*. Moscow: VEЧE. [in Russian].
- Dahlhaus, C. (1975) Vorwort. *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg. [in German].
- Derek, Carew (1981) *An Examination of the Composer/Performer Relationship in the Piano Style of J. N. Hummel*. (Ph. D. dissertation). University of Leicester, United Kingdom. [in English].
- Johann Nepomuk Hummel*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Nepomuk_Hummel. [in English].
- Motte-Haber, H. de la. (1975) »Das geliehene Licht des Verstandes». Bemerkungen zur Theorie und Methode der Hermeneutik. *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg. [in German].

Надійшла до редколегії 04.07.2019 р.