

УДК 780.616.432.082.2:78.071.1[Годовський]:78.072(477)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-3-19>

Анастасія ЧЕСНОКОВА,
orcid.org/0009-0006-3450-5463
творчий аспірант кафедри спеціального фортепіано № 2
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) *chesnokova.anastasiia@gmail.com*

СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО МІ МІНОР ЛЕОПОЛЬДА ГОДОВСЬКОГО КРІЗЬ ПРИЗМУ ВИКОНАВСЬКОГО ДОСВІДУ

У статті розглянуто Сонату для фортепіано видатного польсько-американського композитора Леопольда Годовського, яка є яскравим взірцем творчого доробку автора. Відомо, що серед творчої спадщини композитора вагоме місце займають його транскрипції – як-от обробки етюдів Шопена чи п'єс французьких клавесиністів. Саме завдяки цим опусам в широких колах відоме ім'я Годовського. Проте його перу також належить чисельна кількість оригінальних фортепіанних творів, серед яких: «Walzenmasken» – 24 п'єси в $\frac{3}{4}$ розмірі (1912), цикл з 30 п'єс «Тріаконтмерон» (1920), «Java-suite» (1925), Пассакалія (1927) та інші менш масштабні твори. Але на відміну від зазначених опусів, дослідження яких відбуваються як і в зарубіжному, так і в українському музикознавстві, дана стаття буде ледь не першою спробою виконавсько-теоретичного аналізу Сонати мі мінор (1911) на теренах українського музикознавства.

Проаналізовано композиційну будову та драматургію як кожної частини окремо, так і сонатного циклу загалом на прикладі використання композиторських засобів музичної виразності, формотворчих елементів тощо. Окреслено жанрово-стильові впливи, які прослідковуються в сонаті, а також наведено можливі інтерпретаційні рішення даного циклу.

Простежено барокві тенденції, серед яких найпомітніша – це поліфонізація фактури. Також відзначено вплив бетховенської традиції, а саме розміщення фуги в кінці циклу, дуалістичне трактування фортепіано (як симфонічного оркестру та виключно як сольного інструменту), а також будова фіналу, який не має класично-сталі форми, а складається з багатьох розділів, і таким чином постає певним «мікроциклом» в сонатному циклі (тотожний варіант знаходимо у фіналі Сонати для фортепіано №31, ля бемоль мажор, ор. 110 Людвіга ван Бетховена).

Визначено, що автор неодноразово повертався до тематичного матеріалу сонати, втілюючи його в інакших музичних формах та інструментальних складах. Так, відзначено, що друга частина та розділ з п'ятої частини сонати стали основою для двох номерів з циклу «Walzenmasken».

Висновком даної статті є інформативно обґрунтоване твердження, що демонструє потребу детальнішого вивчення в науковому музикознавчому аспекті Сонати для фортепіано Леопольда Годовського та повне право цього монументального твору увійти до концертного репертуару піаністів.

Ключові слова: творчість Леопольда Годовського, сонатна форма, fuga в сонатному циклі, виконавський досвід, інтерпретаційні аспекти.

Anastasiia CHESNOKOVA,
orcid.org/0009-0006-3450-5463
Creative Postgraduate Student at the Department of Piano
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) *chesnokova.anastasiia@gmail.com*

PIANO SONATA IN E-MOLL BY LEOPOLD GODOWSKY THROUGH THE PRISM OF PERFORMANCE EXPERIENCE

The article examines the Sonata for piano by the outstanding Polish-American composer Leopold Godowsky, which is a vivid example of the author's creative output. It is known that amongst the creative heritage of the composer, his transcriptions take an important place: such as arrangements of Chopin's etudes or pieces of French harpsichordists. Thanks to these works namely, Godowsky's name is widely known. However, his pen had also written a large number of original piano works, including: «Walzenmasken» – 24 pieces in $\frac{3}{4}$ time (1912), «Triacontameron» – the cycle of 30 pieces (1920), «Java-suite» (1925), «Passakalia» (1927) and other smaller works. But, in contrast to the aforementioned opuses, which are studied both in foreign and Ukrainian musicology, this article will be probably almost the first attempt of a performance-theoretical analysis of the Sonata in E-moll (1911), in the field of Ukrainian musicology.

The compositional structure and dramaturgy of each separate part as well as of the sonata cycle as a whole are analyzed by the usage example of compositional means of musical expressiveness, form-creating elements, etc. The genre and style influences traced in the sonata are outlined, as well as the possible interpretive solutions of this cycle are given.

Baroque trends are tracked, amongst which the polyphonization of the texture is the most noticeable. The influence of the Beethoven tradition is also noted, namely the placement of the fugue at the end of the cycle, the dualistic interpretation of the piano (as a symphony orchestra and exclusively as a solo instrument), as well as the structure of the finale, which does not follow a classically stable form, but consists of many sections, and thus appears as a certain «microcycle» in the sonata cycle (an identical version can be found in the finale of Ludwig van Beethoven's Piano Sonata No. 31, A-flat-dur, Op. 110).

It was determined that the author repeatedly returned to the thematic material of the sonata, embodying it in other musical forms and instrumental compositions. Thus, it is noted that the second movement and a section from the fifth movement of the sonata became the basis for two items in the "Walzenmasken" cycle.

The conclusion of this article is an informative and substantiated statement that demonstrates the need for a more detailed study, in the scientific musicological aspect, of Leopold Godowsky's Piano Sonata, and the complete right of this monumental work to enter the concert repertoire of pianists.

Key words: *the works of Leopold Godowsky, sonata form, fugue in the sonata cycle, performance experience, interpretive aspects.*

Постановка проблеми. Леопольд Годовський – видатний піаніст свого часу, віртуоз, який відомий своїми транскрипціями етюдів Шопена трансцендентальної складності. Його творча спадщина налічує в більшій мірі твори для фортепіано, тому не дивно його зацікавлення до творчості Шопена, адже останній теж вважається «фортепіанним» композитором. Серед оригінальних творів автора вагоме місце займає Соната для фортепіано мі мінор (1911). Це монументальний твір за усіма своїми якостями: небачений композиторський розмах (тривалість звучання всього циклу близько 50 хв), різноманіття образів, багатство штрихів, тембрової палітри, індивідуалізація кожної частини, поліфонізація навіть самої віртуозної фактури. В сучасному музикознавстві цей твір є недостатньо вивчений у виконавського-теоретичному аспекті, що і обумовило **актуальність** даної статті.

Аналіз досліджень. Одна з найважливіших праць – біографічна книга про Леопольда Годовського «Godowsky: The Pianists' Pianist», автором якої є англійський актор і музичний критик Джеремі Ніколас.

Серед сучасного українського музикознавства діяльність Леопольда Годовського розглядається, в першу чергу, як автора транскрипцій. Одна з таких робіт – стаття Оксани Ринденко «Ф. Шопен і Л. Годовський: від інтерпретації до транскрипції». Також постать Годовського висвітлюється крізь призму виконавства в дисертації Тетяни Сітенко «Концертна діяльність польських піаністів у Києві (кінець XIX – початок XX ст.)». Його власну оригінальну творчість вивчали закордонні музиканти, серед яких варто зазначити працю «A guide to Leopold Godowsky's *Java Suite*» авторства Jasmin Arakawa.

Мета статті. Розглянути сонату для фортепіано Леопольда Годовського крізь призму виконавського досвіду в аспекті структурно-композиційних складових, виявити специфіку даного

сонатного циклу та на основі цього окреслити можливі інтерпретаційні рішення.

Виклад основного матеріалу. Леопольд Годовський (1870–1938) – композитор польського походження, творча діяльність якого була пов'язана з США, але який прославився також як виконавець-віртуоз (його називали «піаністом піаністів»). У роки Першої світової війни він вважався одним з найбільш високооплачуваних піаністів США та здійснював потужну концертну діяльність. Творча доля Годовського також була пов'язана з перебуванням у Європі, де композитор та піаніст в різний час спілкувався з тогочасною музичною елітою Парижу, до когорта якої входили: Ш. Гуно, Л. Деліб, Ж. Масне, Ш.-М. Відор, Г. Форте. Тут і відбулося знайомство з П. Чайковським. Загалом в його колі спілкування в різні роки були Г. Малер, А. Нікіш, К. Рейнеке, Ф. Бузона, Г. Бауер, М. Розенталь, Е. Гріг, Я. Сібеліус, Й. Гофман, Ф. Крейслер, Т. Лешетицький, С. Рахманінов та багато інших (Nicholas, 1989).

Донька Годовського, Дагмар, згадувала, що «виховувалась у домі, де сімейним лікарем був доктор Вільгельм Штекель (учень Фрейда), а гостями обіду могли бути Ігнац Падеревський, Томас Манн, Сергій Рахманінов чи Густав Малер¹» (Lamparski, 1967).

Один з його учнів, відомий педагог та піаніст, Генріх Нейгауз згадував, що «...під час уроку Годовський був не вчителем гри на фортепіано, а насамперед учителем музики, тобто саме тим, ким буває неминуче кожний справжній художник, музикант, піаніст, тільки-но він стає педагогом». (Neuhaus, 1973: 14).

Як композитор Годовський проявляв неабияку винахідливість, блискуче володіння поліфонічною майстерністю, неординарне тональне мислення; а його обробки етюдів Шопена вважались

¹ Тут і далі іншомовні джерела цитовано в перекладі авторки статті.

вершиною «фортепіанної майстерності та комбінаторики» (Nicholas, 1989).

Леопольд Годовський – один із найбільших після Ф. Ліста піаністів та майстрів мистецтва транскрипції. Його гра славилася винятковою технічною майстерністю, тонкістю та ясністю у передачі найскладніших за фактурою побудов, рідкісною досконалістю легато. Сітенко зазначає, «що у виконавському мистецтві Л. Годовського найбільше вражала феноменальна техніка, яку київські критики зараховували до чудес ХХ сторіччя, а гру віртуоза порівнювали із бездоганним звучанням приставки до механічного піаніно» (Сітенко, 2010).

Але серед великої кількості транскрипцій вагоме місце займають такі значні оригінальні твори Л. Годовського, як Соната мі мінор (1911) – виключна за об'ємом (5 частин) та технічною складністю, монументальна Пассакалія (1927) – 44 варіації з фугою, заснована на темі вступу до Незакінченої симфонії Шуберта, «Triakontameron» (30 п'єс у три четвертному розмірі).

Особисто для Годовського ці твори мали вагоме значення, про це свідчать слова самого композитора – в одному з листів він згадує, що Пассакалія «...моя найважливіша робота після Сонати (17 років тому!)» (Nicholas, 1989: 132).

Леопольд Годовський написав Сонату мі мінор в роки активного гастрювання країнами Європи. Окрім сонати, в цей період він створив цикл з 24 п'єс «Walzermasken» та працював над численними транскрипціями. Саме концертна діяльність композитора та піаніста багато в чому зумовила спрямованість творів на зовнішню ефектність, віртуозність, технічність, піаністичну складність, на творчі пошуки у відношенні форми та ускладнення музичної мови, на поліфонізацію фактури. В цьому сенсі звернення до поліфонічного жанру в сонаті підсилює інтелектуальну зосередженість її фіналу. Вперше вона була опублікована в 1911 року. Прем'єрне виконання сонати відбулось 28 січня 1911 року в Bechstein Hall в Лондоні самим автором (Nicholas, 1989: 291).

Пауль Говард згадував: «Я все ще продовжую і знаходжу в ній нове світло: хоча я багато разів грав її на сольних концертах і сотні разів для відвідувачів, це твір, який ніколи не закінчується, але завжди інтригує та пропонує нові точки зору, нові аспекти, якими треба оволодіти. Це як якась мила людина, яка демонструє нові чари день за днем і чий сюрпризи ніколи не закінчуються» (Howard). А Джеймс Гукенер в своїй книзі пише наступне: «Одного вечора Годовський грав свою фортепіанну сонату з тонкими натяками на Брамса,

Шопена та Ліста, з її цілковито годовським колоритом і ритмічним життям – він є найбільшим творцем ритмічних цінностей після Ліста, і це «велика відзнака» (Huneker, 1924: 181).

П'ять частин сонати настільки різноманітні, що роблять її еквівалентною будь-якій програмі, що складається з такої ж кількості різних творів. Але тим не менш, соната Годовського не відрізняється особливою неологістичністю, і він не заганяє себе в глухий кут в будь-якій новій формі мови, вигаданої ним самим, Ба навпаки, щедро використовуючи наявну скарбницю, він подарував світові цей колосальний, величезний і вражаючий твір.

Як відомо, для кращого розуміння будь-якого твору, виконавець звертається до так званого аналізу форми. І починаючи з цієї частини піаніст, що наважився досягнути цей опус, може зіштовхнутись з рядом проблем. Адже на перший погляд частина написана у формі сонатного алегро. Але під час детального вивчення стає зрозуміло, що автор значно відхиляється від звичних стандартів класичного сонатного алегро. Та оскільки музикознавчі дослідження Сонати практично відсутні, пропонується подальший аналіз, який є виключно виконавським спостереженням/припущенням, та не ставить на меті детальний теоретичний аналіз.

І частина, *Allegro non troppo ma appassionato*. На наш погляд, частина має своєрідний вступ, який складається з трьох тем: тема А (1–11 тт.), тема В (тт. 12–17) та тема С (тт. 18–35). Кожна з цих тем відіграє важливу роль в цій частині. Наприклад, перший розділ розробки будується на подвійному проведенні тем А та В, а також доміантовий предикт перед репризою в своїй основі має матеріал вступу (в правій руці – тема А, в лівій – В). В репризі в темі А змінені характери двох фраз (питання-відповідь). Якщо в експозиції перша фраза – тиха, стримана, після якої з'являється фраза-відповідь – наполеглива, рішуча; то в репризі ця ж перша фраза вже не є питанням, а скоріше є ствердженням. Басова лінія стає окремим пластом зі своїми поліфонічними елементами, а сама тема, досягаючи своєї вершини, не спускається стрімголов донизу, а наче застряє, немов заплутавшись в павутинні хроматизмів. Це надає їй ще більшого драматизму, і як наслідок робить її кульмінацією всієї частини. Логічного виходу перша фраза теми А не знаходить, та застигає на довгій ферматній доміанті, наче задаючи питання. І у відлунні попередніх звучань, тихо та невпевнено, з авторськими ремарками *tranquillo e piu sostenuto* з'являється друга фраза теми А. Вона постає нерішучою, невпевненою, з деяким відчуттям загубленості та

смирення. А от тему В автор в репрізі не використовує, і відразу переходить до теми С. Тут вона фактурно ущільнена, рішуча та наполеглива (на відміну від експозиційного проведення).

Головна партія (починаючи з такту 36) складається з двох тем. Перша – схвильована, елегійна, в баладному дусі. Звучить вона двічі: спочатку наче здалеку, в п'ятні, а за другим проведенням – в октавному подвоєнні, з елементами рішучості. Відразу за нею слідує друга тема, яка згодом відіграє вирішальну роль всієї частини.

В тактах 60–69 міститься зв'язуюча партія. Вона досить невелика, поліфонізована, мелодична лінія якої не має ясних рис. Але поступово матеріал диференціюється та з'являється побічна партія. Вона, як і вступ, має в собі три теми. Тема А (такти 70–85) звучить двічі. Спочатку наділена героїчним характером та маршовим ритмом, а при повторенні фактура розшаровується, образи маршу неначе тануть, що приводить нас до теми В (такт 86). Цій темі притаманний примхливий, дещо джазовий, ритм, легкість та невимушеність. Незважаючи на стислий виклад, ця тема важлива для частини, адже серед небагатьох тем є в основі розробки. Тема С побічної партії (такти 92–97) дещо заспокоює своєю певною фактурною простотою. Тут можна побачити звичний акомпанемент та мелодію, що не містять в собі ні інтервального, ні акордового викладу, без будь-якої поліфонізації матеріалу.

Остання, заключна партія, як і попередня, складається з трьох тем. І як не дивно, саме вона робить певне «тематичний підсумок». Так, в основі теми А примхливий ритм теми В з побічної партії поєднується з інтонаціями теми А головної партії (низхідні септими). Наступна тема заключної партії – фактурна варіація побічної партії (тема А), яка проводиться в тій же тональності. Завершується експозиція темою С, що в основі має матеріал теми С побічної.

З огляду на вище написане, можна сміливо говорити, що експозиція являється шедевром тематичного, контрапунктичного та гармонічного наповнень. Тут майже немає жодної ноти, мотиву чи фрази, що не виникали б логічно з тематичного матеріалу. Темі об'єднуються, доповнюються та набувають нового естетичного значення шляхом внутрішнього розвитку.

Розробка має більш чіткі структурні риси, на відміну від експозиції. Як зазначалось вище, перший її розділ ґрунтується на двох темах вступу (А та В). Другий же розділ містить в собі теми побічної партії (теми А та В). Загалом розробка компактна, але не позбавлена композиторської

видумки. Автор сміливо використовує динамічні та фактурні порівняння, майстерно розвиває матеріал, надаючи йому імпровізаційного характеру.

В репрізі, окрім вище зазначених модифікацій вступу, значних змін не має. Тема А головної партії звучить лише раз, відразу в октавному подвоєнні. Але характер її вже не має тієї впевненості та рішучості. Побічна партія (тема А) фактурно ущільнена та викладена в однойменному мі мажорі; інші теми побічної залишаються в тому ж вигляді, що і в експозиції. Наступні зміни відбуваються вже заключній партії. Так, тема В викладена мереживом шістнадцятих, на яких як краплинки роси на павутинні, мерехтять звуки мелодії. Вона немов розчинає нас у невагомому звучанні мі мажору; неначе сон, що огортає ніжністю та спокоєм та піднімає до самих вершин і завмирає на *pianissimo* з далеким, оксамитовим басом. Подальший спуск приводить до фанфарної, переможної теми, в основі якої тема А побічної партії та тема С вступу.

І здавалося б, що блискучий фінал відбувся, аж раптом, після довгої фермати, з'являється епілог, який знову виводить на перший план ліричний настрій. Частина закінчується задумливим, похмурим мінором.

В цій частині помітні «брамсівські текстири» – широко розташований музичний матеріал без будь-якого наповнення в середньому регістрі (перша тема). Але це лише один з багатьох відтінків його композиторської палітри. З шопенівського тут – «жіночі інтонації» в кадансових зворотах. Саме їх можна часто зустріти в полонезах Шопена (два заключні акорди, з яких перший «сильний», а другий – «слабкий»). Також варто відзначити, як сміливо автор користується тональним планом. Майже кожна тема наділена своєю тональністю, а завдяки композиторській майстерності Годовського, ці тональності набувають свого кольору, відтінку та подекуди аромату.

II частина, *Andante cantabile* – романтично-емоційна повільна частина; вокалізована мелодична лінія якої у поєднанні з поліфонізацією фактурних пластів, витриманим акомпанементом та виникаючими діалогічними мотивами між різними голосами, наближає частину за жанром до елегії.

В цій частині композитор в певній мірі продовжує свої новації в вибудуванні форми. Так, помітні риси складної трьохчастинної форми. Але з такту 101 автор повторює тему середнього розділу, лише в іншій тональності. Тобто свого роду «розширює» форму. Тим не менш, Годовський також дає виконавцю право самому вирішувати будову частини,

додаючи до цього розділу позначку *Vi-De*, таким чином збільшуючи інтерпретаційні варіанти. Але варто зауважити, що цей «вставний» розділ відіграє значущу роль в композиційному плані всього циклу, адже схожий принцип будови форми можна спостерігати в IV частині сонати.

Багата образами, насиченими гармоніями та безліччю підголосків – ця частина ще раз залишиться в репертуарній скарбниці композитора, лише в інакшому втіленні. «Більшу частину війни він не складав нічого нового. Його першим завданням було адаптувати деякі «тонові фантазії» з *Walzermasken* для скрипки» (Nicholas, 1989: 105). Таким чином у 1916 році до друку вийшли «12 Impressions» для скрипки та фортепіано. В основному вони ґрунтуються

на матеріалі оригінальних фортепіанних творів Годовського. Редакцію партії скрипки зробив друг композитора, Фріц Крейслер. Йому та його дружині автор і присвятив ці п'єси. Серед них варто відзначити № 5 «Роєте» (приклад 1), адже саме друга частина сонати лягла в основу цього твору (приклад 2).

Зберігаючи характер та загальний настрій, Годовський створює неперевершений зразок скрипкової лірики. В п'єсі відсутній вставний розділ (який в сонаті позначається *Vi-De*), але з'являється невеликий фортепіанний вступ (приклад 1), в основі якого остання, заключна фраза (приклад 3). Таким чином композитор врівноважує форму та надає їй певної закінченості, яка відсутня у II-й частині сонати.

Роєте
(Andante Cantabile)

LEOPOLD GODOWSKY

Violin Part
fingered and phrased
by FRITZ KREISLER

Andante cantabile



Приклад 1. «Роєте» з циклу «12 Impressions» для скрипки та фортепіано

24

II.

Andante cantabile.



Приклад 2. Соната для фортепіано, II частина, початок



Приклад 3. Соната для фортепіано, II частина, заключна тема першого розділу

III частина, *Allegretto vivace e scherzando*. Ця частина найбільш яскраво демонструє всю ту технічно-піаністичну віртуозність, якою володів Годовський: подвійні ноти, акордова фактура, далекі стрибки, швидка зміна позицій, релетиції, гамоподібні та арпеджовані мелодичні звороти, розташування матеріалу по всій клавіатурі інструменту зі швидкими змінами технічних формул та багато іншого. Також варто відзначити колосальне багатство артикуляції – від гострого стакато до акордового легато. І разом з цим зберігається поліфонізація (як в попередніх частинах) цієї віртуозно-блискучої фактури.

Але не зважаючи на таку щільність та насиченість – частина наділена легким, вишуканим характером, та цілком може слугувати твором «на біс».

IV частина, *Allegretto grazioso e dolce*. Замість колись популярного менуету, Годовський включає в даний сонатний цикл вальс. Безумовно, на це могло вплинути довге перебування Годовського в Європі, де ще відлунням XIX століття часто звучали вальси видатних композиторів, тому це можна назвати певною «даниною епосі». Тут помітний вплив вальсів Й Штрауса, К. Таузіга та власних творів. Наприклад, ця частина має багато спільного з № 14 «Französisch» з *Walzenmasken*, який також піддався композиторській модифікації, та був включений в «12 Impressions» для скрипки та фортепіано.

Загалом це рухлива частина, з ознаками етюдного характеру, яку також можна трактувати, як своєрідний жанрово-стильовий мікс: безумовно, їй притаманний варіаційний спосіб розвитку, але одночасно з цим є деякі риси фугато. Тема цього умовно окресленого нами фугато має спільні інтонації з темою А головної партії з I-ї частини (низхідні септими) та з початковим мотивом з II-ї частини, який трансформується та з'являється в оберненому вигляді. Це може свідчити про певний об'єднуючий тематизм.

V частина, *Retrospect (lento, mesto)*. Відкривається частина ретроспективою, «що відчувається як найкраще односторінкове Adagio, яке можна

знайти на папері» (Howard). Протягом 18 тактів композитор майстерно відтворює всі самі головні теми з першої частини. Але вони вже не мають своєї яскравої індивідуальної характеристики, ба навпаки, огорнуті єдиносільними важкими роздумами, немов мрії залишилися лише мріями, без будь-якої надії на здійснення. До прикладу, героїчна тема побічної партії I-ї частини втратила свою силу та енергійність, та більше уподібнюється останній темі з епілогу, з тією ж смиренністю, сумом та цілковитою думкою про «земне розчинення».

В *Larghetto lamentoso*, в яке немов занурюється попередня *Retrospect*, настрої ще більше темніють, думка про прощання з земним стає сильнішою, а душу наповнюють благочестиві роздуми. Тут яскраво помітні відголоски «Вокалізу» Рахманінова, з яким, до речі, у композитора були дуже товариські відносини, та окрім цього, Годовський часто виконував в своїх речиталях твори Сергія Васильовича.

Варто зазначити, що цей розділ (приклад 4) також зазнав композиторського аранжування (як і II частина сонати), та окрім того, що увійшов до «12 Impressions» для скрипки та фортепіано (приклад 5), також існує у версії для віолончелі та фортепіано (над редакцією партії віолончелі працював знайомий Годовського, нідерландсько-американський віолончеліст Ганс Кіндлер).

А от наскільки знаковим-важливим у біографії Годовського став цей твір говорить наступний факт: на похоронах маестро, поряд зі струнним квартетом op. 135 та фортепіанною сонатою № 14 Людвіга ван Бетовена, «Міша Ельман та Гаррі Кауфман зіграли аранжування для скрипки та фортепіано *Larghetto lamentoso* з сонати Годовського мі мінор» (Nicholas, 1989: 161).

На нашу думку, для піаніста, який взявся до опанування цієї сонати, буде дуже важливо та корисно ознайомитись з творами, в основу яких закладений матеріал сонати. Окрім більш детального знайомства із композиторським стилем письма, це надасть виконавцю більшого розуміння поліфонізованої фактури на практич-

48



Приклад 4. Соната для фортепіано, V частина, «Larghetto lamentoso»

Larghetto Lamentoso.

Violin Part
Fingered and Phrased
by FRITZ KREISLER.

LEOPOLD GODOWSKY.

Приклад 5. «Larghetto lamentoso» з циклу «12 Impressions» для скрипки та фортепіано

ному прикладі та допоможе краще диференціювати її.

Взагалі, свого роду повернення Годовського до сонати у вигляді певних модифікацій може говорити про дві речі: по-перше, композитору був дуже важливий цей твір; по-друге, Годовський надав вибраному тематичному матеріалу ще одне життя, розуміючи, що музика не вичерпала себе повністю та заслуговує на ще одне втілення.

Далі з'являється грандіозна fuga (*Molto espressivo*) – серединний розділ V частини. Спочатку – тиха, холодна, розсудлива та твереза. Вражає майстерне володіння контрапунктичною технікою, якою користується композитор. З деяких контрапунктичних хитросплетінь варто відзначити наступні: проведення теми в стретному викладенні з її збільшеним та зменшеним варіантами; одне з протискладень теми – сама тема, викладена рівними шістнадцятими (змінений ритмічний малюнок); знову ж таки стретний варіант, але на цей раз – в мі мінорі та ля мінорі (друга тема вступає практично відразу, на другу восьму). В останніх тактах fugи з'являється basso ostinato подальшого маршу.

Безумовно *Larghetto lamentoso* та fuga, які не можуть існувати один без одного, є своєрідним зверненням до бахівських традицій. Але поряд з цим, такий мікроцикл в циклі не може не нагадати виконавцю пізні сонати Бетховена. Проте на нашу думку, ідея Годовського стосовно впровадження fugи в сонатний цикл дещо відрізняється від ідей Бетховена. Так, в останньої fuga у сонаті з'являлась скоріш задля інтелектуальної складової та певної раціоналізації, наче свого роду повертаючись до життя після душевних потря-

сінь. У сонаті ж Годовського fuga є драматичною кульмінацією, і, на відміну від сонат Бетховена, продовжує емоційний попередній стан.

Загалом, можна підсумувати, що розміщення fugи у фінальній частині твору відповідає бетховенській традиції, де fuga драматизує велику форму, надає їй динаміки та енергії. Також важливим є ще те, що композитор використовує у темі fugи символічний мотив ВАСН, який не тільки надає динамізму, а й слугує полістилістичним та інтертекстуальним виразовим засобом, відповідним до постмодерністських тенденцій ХХ століття.

Maestoso, lugubre. Свого роду «траурний марш», що сповнений зловісними інтонаціями та невідступним відчуттям смерті. Цей епізод сонати – яскравий приклад оркестрового мислення композитора. Так, автор за допомогою контрастно-протилежної артикуляції досягає максимального уподібнення звучань різних інструментів у правій руці. Цей вражаючий марш досягає своєї кульмінації, та завершується одним із самих відомих григоріанських роспівів – «Dies irae, dies illa», на початкових інтонаціях якого і написано basso ostinato. І здавалося б, що після вже неможливо щось написати та сказати. Але лише завдяки одному акорду (збільшений тризвук), Годовський робить спробу перенести слухача у стан цілковитої нірвани. Такі наміри, на нашу думку, дещо перебільшені та перевершують художнє бачення. Адже навіть фантазія виконавця неспроможна відтворити цей стан, бо обмежена тим, що вже знайомо уяві. Тому намагання хоча б натяком відобразити цей стан – мабуть, найскладніша задача, яку навіть

не можна порівняти з найскладнішими віртуозними складнощами.

Повторне фрагментарне проведення маршу в низькому регістрі (на октаву нижче від попереднього варіанту), яке цього разу модулює в мі мажор, останнє, як звуки з потойбіччя, *Dies irae* та дослівне викладення мі мажорного епізоду (нірвана) – все це закріплює ідею повного розчинення душі та відкриває для виконавця чи слухача новий, неусвідомлений життєвий вимір, шлях до якого простягався протягом усіх сторінок Сонати, з усіма її переживаннями, радостями, горями, потрясіннями та враженнями.

Щодо інтерпретаційного втілення треба зазначити кілька висновків, адже крізь призму власного виконавського досвіду були виявлені наступні особливості даного циклу:

1. Незважаючи на колосальний масштаб та складність твору – з епілогом в кінці першої частини, з різножанровими та різностильовими II-ю, III-ю та IV-ю частинами (елегія, скерцо та вальс відповідно), з фугою на тему *BACH* та вплетеним в нього маршем на тему *Dies Irae* в V частині – тим не менш зрозуміло, що всі ці «музики» повинні поєднувати між собою фундаментальна ідея.

2. З іншого боку – якась програмність або спроба словесного оціночного узагальнення обмежила б сонату в реалізації її думок та ідей. Композитор немов дає лише простір та матеріал для втілення вражень, які повсякчас невизначені, занадто духовні та майже розпливчасті, щоб їх можна було передати словами.

Тим не менш, для кращого розуміння та задля досягання переконливої інтерпретаційної версії окреслимо одну із багатьох можливих змістовних концепцій, беручи до уваги композиторські особливості даного циклу.

Друга частина може існувати або як продовження першої, або входити в «центральный комплекс» сонати (2, 3 та 4 частини відповідно). Але незалежно від того, яких композиційних зв'язків буде дотримуватись виконавець – образний вимір частини від того змінюватись не буде. Світле, щире кохання, з усіма притаманними йому хвилюваннями та переживаннями – саме такі емоції наповнюють цю частину.

При ідеї «поєднання» першої та другої частини в один блок, третя та четверта частини також будуть існувати в тандемі. Як зазначалось вище, Годовський був у дружніх стосунках з відомим скрипалем та композитором Фріцом Крейслером. У останнього в 1910 році вийшли до друку «3 Старовинні Віденські танці», серед яких варто відзначити перші дві п'єси – «Муки кохання»

та «Радість кохання». Достеменно не відомо, чи могли ці твори вплинути на написання сонати, але ми вбачаємо певні схожі риси, а саме різні погляди на одну й ту ж саму емоцію. В Сонаті цю ідею можна втілити в третій та четвертій частинах. П'ята частина слугуватиме своєрідним підсумком всіх попередніх емоційних переживань, якими сповнені перші чотири частини Сонати.

В іншому інтерпретаційному варіанті, Соната теж буде ділитись на три блоки, де окремо існують перша та остання частини, а між ними буде розташовуватись «центральный комплекс». Такий варіант надасть симетричності форми та певної «арочності» – у фіналі з'являються теми першої частини; друга та четверта об'єднуються схожим підходом до формотворення (наприклад, заключні розділи кожної з частин немов «розчиняються» у світлому *Соль мажорі*); третя частина – віртуозна вершина циклу.

З огляду на вищезазначене, можна сміливо стверджувати, що Соната для фортепіано Леопольда Годовського має дійсно невичерпний потенціал і є безмежним полем для втілення різних виконавських версій.

Висновки. Постать Леопольда Годовського – унікальна в усіх аспектах. Будучи віртуозним виконавцем, який бездоганно володів інструментом, всю свою піаністичну майстерність він втілював в композиторському письмі.

Варто відзначити прискіпливу деталізацію, яка притаманна нотному тексту творів Годовського, зокрема і Сонаті мі мінор. Зі спогадів Генріха Густавовича Нейгауза «Годовський майже ні слова не казав про техніку... всі його зауваження під час уроку були виключно направлені на музику, на виправлення музичних недоліків виконання, на досягнення максимальної логіки, точності слуху, ясності, пластики на основі *найточнішого дотримання нотного тексту та розлогого тлумачення його* (курсив наш. – А. Ч.) (Neuhaus, 1973: 12).

Так, в Сонаті композитор максимально точно вказує динамічні відтінки та найменші їх зміни, застосовує одночасне використання двох протилежних динамічних нюансів, таким чином створюючи своєрідний стерео ефект. Користується багатою штриховою палітрою, і як і у випадку з динамікою, максимально прискіпливо вказує, яким саме способом звуковидобування повинен досягатись кожний з голосів, що звучать одночасно (і часто це набір з двох-трьох різних штрихів). Широко використовує термінологію та в складних технічних моментах вказує можливі аплікатурні варіанти.

З огляду на всю цю текстову деталізацію, стає зрозумілим певне «холодне» відношення до занять зі студентами. Ще один спогад із занять з Годовським: «урок часто обмежувався тим, що Годовський малював в тексті декілька динамічних та агогічних знаків, розставляв дві-три аплікатури, робив декілька зауважень, які були схожі на рецепти, і задавав наступний урок» (Neuhaus, 1973: 23). Таким чином можна зробити висновок, що всі композиторські ідеї знаходяться «на поверхні», а саме в нотному тексті.

Соната для фортепіано мі мінор є твором, який увібрав у себе найкращі традиції попередніх епох. Також безумовно помітний вплив бетховенських традицій, а саме розміщення фути в кінці

циклу, дуалістичне трактування фортепіано (як симфонічного оркестру та виключно як сольного інструменту – як у Сонаті для фортепіано № 29, сі бемоль мажор, ор. 106), а також будова фіналу, який не має класично-сталого форми, а складається з багатьох розділів, і таким чином постає певним «мікроциклом» в сонатному циклі (тотожний варіант знаходимо у фіналі Сонати для фортепіано № 31, ля бемоль мажор, ор. 110).

Підсумовуючи, можна стверджувати, що існує потреба детальнішого вивчення в науковому музикознавчому аспекті Сонати для фортепіано Леопольда Годовського, яка в свою чергу має повне право увійти до концертного репертуару піаністів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Сітенко Т. В. Концертна діяльність польських піаністів у Києві (кінець XIX – початок XX ст.) : автореф. Дис. ... канд. Мистецтвознавства. Київ, 2010. 23 с.
2. Cooke J. F. Great pianists on piano playing: Godowsky, Hofmann, Lhévinne, Paderewski, and 24 other legendary performers, Mineola, N.Y. : Dover Publications, 1999, 132–142 p.
3. Howard P. After midnight thoughts on Leopold Godowsky. Instalment 4, The Sonata in E minor. A Letter to Leonard Liebling. URL.: <https://www.theartofthelefthand.com/Society/text/AfterMidnight/Installment%204.pdf> (дата звернення 05.01.2024)
4. Huneker J. Unicorns, New York, C. Scribner's sons, 1924, 180–186 pp.
5. Lamparski R. Whatever became of...?, New York : Crown Publishers, 1967, 182–183 pp.
6. Neuhaus H. The art of piano playing, London : Barrie & Jenkins, 1973, 7–29 pp.
7. Nicholas J. Godowsky, the pianists' pianist, Hexham, Northumberland : Appian Publications & Recordings, 1989, 345 p.

REFERENCES

1. Sitenko T. V. (2010). Kontsertna diialnist polskykh pianistiv u Kyievi (kinets XIX – pochatok XX st.). [Concert activity of Polish pianists in Kyiv (late 19th – early 20th centuries)]. Extended abstract of candidate's thesis. K. [in ukrainian]
2. Cooke, J. F. (1999). Great pianists on piano playing: Godowsky, Hofmann, Lhévinne, Paderewski, and 24 other legendary performers. Mineola, N.Y. : Dover Publications, 132–142 pp.
3. Howard P. After midnight thoughts on Leopold Godowsky. Instalment 4, The Sonata in E minor. A Letter to Leonard Liebling. URL.: <https://www.theartofthelefthand.com/Society/text/AfterMidnight/Installment%204.pdf> (accessed: 05.01.2024)
4. Huneker, J. (1924) Unicorns. New York : C. Scribner's sons, 180–186 pp.
5. Lamparski, R. (1967). Whatever became of...?. New York : Crown Publishers, 182–183 pp.
6. Neuhaus, H. (1973). The art of piano playing. London : Barrie & Jenkins, 7–29 pp.
7. Nicholas, J. (1989). Godowsky, the pianists' pianist. Hexham, Northumberland : Appian Publications & Recordings, 345 p.