

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет мистецтв
Кафедра музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки

«Допущено до захисту»
Завідувач кафедри

(підпис)

(прізвище, ініціали)

Реєстраційний № _____

«___» _____ 20__ р.

«___» _____ 20__ р.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИКИ ЛЮДВІГА ВАН
БЕТХОВЕНА НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ

Кваліфікаційна робота студента
групи МХКм-16
ступінь вищої освіти «магістр»
спеціальності 014 Середня освіта
(Музичне мистецтво)
Андрейчика Богдана Олеговича

Керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент Чеботаренко О. В.

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS ___ Кількість балів ___

Голова ЕК _____

(підпис)

(прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Становлення класичної сонатної форми в контексті культурологічного підходу	6
1.1. Історичні передумови становлення класичної сонатної форми.....	6
1.2. Розвиток сонатної форми в творчості віденських класиків.....	17
1.3. Особливості композиторського мислення Людвіга ван Бетховена.....	28
Висновки до розділу 1.....	38
РОЗДІЛ 2. Жанрово-стильові особливості фортепіанних сонат Л. ван Бетховена	42
2.1. Особливості форми-структури в фортепіанних сонатах Л. ван Бетховена.....	42
2.2. Інтерпретація фортепіанних сонат Л. ван Бетховена в контексті традиції та новаторства.....	59
Висновки до розділу 2.....	79
ВИСНОВКИ	85
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	90
ДОДАТКИ	98
Додаток А.....	98
Додаток Б.....	99

ВСТУП

Актуальність теми. Феномен фортепіанної творчості видатного німецького композитора Л. ван Бетховена викликає постійний інтерес як у музикознавців, так і у музикантів-виконавців й викладачів; його музика звучить на концертах відомих світових музикантів, на конкурсах (Міжнародних, Всеукраїнських, регіональних), на різноманітних фестивалях; сонати є обов'язковим репертуаром в музичних школах, коледжах, музичних академіях та університетах. Але складність та смислова глибина музики композитора потребує постійного оновлення підходів до вивчення його композиторського тексту, розширення контекста та опори на виконавську традицію.

Біографія та творчість композитора глибоко висвітлена у монографіях Г. Аберта, А. Альшванга, П. Беккера, Л. Кирилліної, Е. Еріо; творчий стиль композитора вивчався такими дослідниками як: Е. Великович, О. Гольденвейзер, В. Конен, Я. Мільштейн, Г. Нейгауз, Р. Ролан, Н. Фішман. Цілий ряд вчених присвятили свої праці дослідженню особливостей композиторського мислення та його впливу на процес формотворення: В. Бобровський, О. Гольденвейзер, Л. Кирилліна, Ю. Кремльов, Л. Мазель, Я. Мільштейн та інші. У численних працях висвітлюються різноманітні проблеми виконання фортепіанних творів композитора, жанрово-стильові особливості та проблеми інтерпретації, серед яких наведемо: О. Алексєєва, Н. Голубовську, Г. Нейгауза, С. Ріхтера, Ю. Холопова та інші.

Значну допомогу при вивченні особливостей композиторської поетики складають листи композитора та численні майстер-класи видатних музикантів-виконавців. Також окремого вивчення потребують різноманітні редакції фортепіанних сонат Л. ван Бетховена, які є необхідними кожному піаністу, що вивчає сонатну творчість. Але, не дивлячись на таку кількість матеріалів, продовжує існувати потреба у подальшому дослідженні різноманітних аспектів творчості композитора, пошуку зв'язків з творчістю

інших композиторів, дослідження еволюції сонатної форми у широкому культурологічному контексті, що й обумовило вибір нашої теми дослідження «Жанрово-стильові особливості музики Л. ван Бетховена (на прикладі фортепіанних сонат)».

Мета дослідження – дослідити жанрово-стильові особливості музики Людвіга ван Бетховена на прикладі фортепіанних сонат.

Об’єкт дослідження – жанр фортепіанної сонати як культурологічний феномен.

Предмет – жанрово-стильові особливості фортепіанних сонат в творчості Людвіга ван Бетховена.

Завдання:

- розглянути історичні передумови становлення класичної сонатної форми;
- виявити особливості розвитку та жанрово-стильові специфічні риси сонатної форми в творчості віденських класиків;
- висвітлити особливості композиторського мислення Людвіга ван Бетховена;
- визначити жанрово-стильові особливості фортепіанних сонат композитора;
- проаналізувати редакції фортепіанних сонат Л. ван Бетховена, виявити базові аспекти їх інтерпретації;
- ознайомити з провідними музикантами-виконавцями – інтерпретаторами фортепіанних творів композитора.

Методологічну основу роботи складають музикознавчі та теоретичні дослідження, присвячені вивченню феномена сонатної форми та її специфічних жанрово-стильових рис у композиторській творчості; текстологічний підхід в його широкому (культурологічному) і вузькому (музично-стилістичному) значенні; методи дослідження включають порівняльно-текстологічний метод в його єдності з жанрово-стильовим; історіографічний, біографічний, семантичний; методи компаративного та

виконавського аналізу, що базуються на комплексному системному підході, який передбачає сукупність методів історичного і теоретичного музикознавства.

Апробація дослідження. Основні положення магістерської роботи висвітлювалися у вигляді доповіді на: VI Міжнародній науково-практичній конференції молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства», тема: «Специфіка виконавського ритму в фортепіанних сонатах Л. ван Бетховена в контексті європейської та слов'янської культур» (Одеса, 4–5 листопада 2021 р.); II Всеукраїнській науково-практичній конференції здобувачів вищої освіти та молодих учених «Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи» (м. Кривий Ріг, 2021 р.).

Основні положення магістерської роботи відображено в статті:

Андрейчик Б.О. Жанрово-стильові особливості музики Людвіга ван Бетховена на прикладі фортепіанних сонат / Б. О. Андрейчик // Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи : зб. матеріалів II Всеукраїнської науковопрактичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих учених / ред. О. І. Шрамко (відп. ред.), В. М. Міщанчук, І. М. Власенко, О. О. Петренко. Кривий Ріг : ФО-П Маринченко С. В., 2021. – С. 11-16.

Практичне значення роботи визначається можливістю використання отриманих результатів студентами під час самостійного вивчення музичних творів композиторів-класиків та фортепіанних сонат Л. ван Бетховена; при підготовці лекцій-концертів та у позааудиторній роботі.

Структура роботи: Робота складається зі вступу, двох розділів (1 розділ складається з 3 підрозділів, 2 розділ з 2 підрозділів) висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури (108 позицій) та двох додатків.

РОЗДІЛ 1

СТАНОВЛЕННЯ КЛАСИЧНОЇ СОНАТНОЇ ФОРМИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ

1.1. Історичні передумови становлення класичної сонатної форми

Жанр фортепіанної сонати є не тільки провідним в творчості композиторів різних епох та стилів, але й має глибокі історичні корені. До цього жанру звертаються майже всі композитори, тому що сонатна форма завжди була однією з найбільш розвинених і гнучких форм інструментальної музики, здатною відобразити як широкий спектр образів, так і дійсність у всьому різноманітті образних контрастів, і разом з тим, в єдності суперечливих елементів. Сонатна форма відрізняється особливою складністю, що виявляється в її композиційній стороні, у взаємозв'язку тематизму і в суперечливому шляху його розвитку. На думку дослідників, серед всіх інших форм, саме сонатна дає найбільші можливості для вираження значного за глибиною змісту – героїчного, епічного, психологічного, трагічного, а також і проникливою лірики.

Етимологія терміну соната має широкий спектр: з італійської мови (*sonare*) перекладається як звучати. Адольф Бернхард Маркс, музикознавець епохи романтизму, вперше ввів важливий для музикознавців і теоретиків термін «сонатна форма» в своїй праці «Вчення про музичну композицію». Перші інструментальні сонати були написані у формі старовинної сонати, але сам термін сонатна форма з'явився як результат багаторічного досвіду роботи з творами класичного періоду, зокрема Бетховена. А. Маркс визначав сонатну форму як скомпановану із різних інших форм.[98] З іншого боку, Л. Кириліна відмічає, що термін сонатна форма вийшов в ужиток не раніше 20 років XIX століття.

На думку дослідників, історія сонатної форми займає приблизно 250 років. Вона почала кристалізуватися в першій половині 18 століття. Щодо

періодизації, умовно історію становлення сонатної форми дослідники ділять на чотири періоди:

1. Епоха пізнього бароко (приблизно 1710 – 1750 роки);
2. Класична епоха (приблизно 1750 – 1825 роки);
3. Романтичний період (приблизно 1825 – 1910 роки);
4. Сучасний період [20].

На історичне становлення сонатної форми (її еволюцію) мали вплив багато чинників, серед яких можна відмітити і світогляд художників, що формується у контексті стилю епохи, її законів та естетичних принципів, що відбиваються в особливостях композиторських поетик. Як зазначають дослідники, сонатної форми в епоху бароко не існувало, однак форми, які привели до стандартного визначення, вже намітилися. Так, Т. Кюреган поділяє старовинну сонатну форму на такі різновиди, як:

- старовинна сонатна форма поліфонічного спрямування;
- форма в якій вже відчутні гомофонно-гармонічні спрямування.

Таким чином, форма, яка сформувалася і застосовувалася в епоху бароко у деяких дослідженнях має назву старовинної. Вона має свої три аспекти у класифікації:

1) за складом, який переважає, старовинна сонатна форма поділяється на сонатну форму поліфонічного складу (типу розгортання) та гомофонного складу (передкласичну сонатну форму);

2) за кількістю тем старовинна сонатна форма може бути однотемна та багатотемна

3) за кількістю частин форми виділяють двочастинні та тричастинні [19, с. 57].

З іншого боку, походження сонати тісно пов'язане зі старовинними танцювальними жанрами, наприклад з сюїтами. Фактично, в творах бароко, що називалися сонатами, існує більша різноманітність гармонійних повторів, ніж в класичний період. Клавірні сонати в старовинній формі наприклад у творчості Доменіко Скарлатті, вже представляють собою приклади тісних

зв'язків між темами і гармоніями, розділів, які можливо було знайти у творчості композиторів в 1730-1740-х роках, але клавірна соната ще залишалася одночастинною.

На думку Н. Горюхіної, перші інструментальні сонати писалися в основному для скрипки, згодом сформувався формальний тип, що переважав до кінця 18 століття. Цей тип інструментальної сонати досяг свого піку в творчості І. С. Баха, Генделя і Тартіні, які слідували старим італійським зразкам і використовували тип, який приписують таким майстрам, як Кореллі і Вівальді. У цей період в інструментальних творах, які ще не зайняли належного місця (наприклад, як вокальна музика) використовувалась форма, що складалась із двох розділів. Як зазначають, передвісником сонатної форми була барокова соната, яка сильно відрізнялась від класичної сонатної форми. Вона складалась не з трьох, а з двох розділів, а головне, барочна сонатна форма не мала внутрішньої діалектики, тому що бароковий контраст був парним і статичним (швидко – повільно, solo – tutti, мажор – мінор) [30, с. 58].

На думку дослідників, важливий етап еволюції сонатної форми пов'язаний саме з клавірними сонатами Доменіко Скарлатті, які визначили дещо окремий і особливий вид. Клавірні сонати Д. Скарлатті написані в основному в одночастинній формі та представляють собою перехідний тип між «старою» і віденською сонатою. Треба відмітити, що в Італії раніше існувала суттєва різниця між сонатою *da chiesa* (церковною сонатою), написаною в стилі фуги, і сонатою *da camera* (камерною сонатою), яка насправді являла собою сюїту, змішану з елементами сонати, тобто на перший план вже виходить принцип контрасту розділів. Н. Горюхіна відмічає, що зміна та ускладнення тональних співвідносин, що набували все більш конкретного значення, несли зміни в композиційні схеми. Такі прийоми, як «помилкова» реприза, перестали бути популярними, в той час як важливість інших композиційних моделей зростає. [30, с.73]

Значне місце дослідження сонатної форми займає в роботах Ю. Холопова, що запропонував план типової сонатної форми, що нами наведено в загальних рисах (див. Додаток). Як можна побачити у додатку, загальні контури класичної сонатної форми є тричастинними або при значній кодї чотиричастинними.

У більш ранніх зразках можна зустріти повторення частин, подібне повторенням також знаходимо в простій тричастинній формі: експозиція, розробка, реприза. Часто повторюється тільки експозиція, а багатьох випадках повторень немає зовсім [32].

Сонатна форма є найбільш розвинутою з усіх гомофонних форм. Вона дає можливість не тільки об'єднати найрізноманітніший матеріал, але й вийти за межі стильового напрямку та об'єднати матеріал іноді на дуже великому часовому просторі.

На думку Б. Асаф'єва, сонатна форма займає особливе положення серед інших музичних форм. Схема сонатної форми приблизно незмінна для всіх творів композиторів, що використовують її в якості основи своєї композиції:

- 1) експозиція основних тем та видів контрастних протиставлень, що виникають в матеріалі: в тематизмі, фактурі викладу матеріалу, тональному плані, тощо;
- 2) розробка, що доводить контраст протилежних до вищої фази свого протиставлення;
- 3) реприза – момент вирішення накопичених протиріч, повернення до «початкового» з переродженням та переосмисленням матеріалу [6, с.246].

Саме в цій схемі сформувався основа, що сприяла розвитку симфонічного методу розвитку та мислення композитора, в результаті чого поняття соната і симфонізм, як вищий тип мислення стали синонімами.

І. Способін зазначає, що особливістю сонатної форми, в першу чергу є протиставлення двох тем, котрі при першому проведені контрастують і в

плані тональності, і в плані тематизму, а в кінці твору знову повторюються в головній тональності, тобто вирішують конфлікт. Таким чином, на думку вченого, головним фактором для створення сонатної форми є повторювальна двотемність.

Ми приєднуємось до думки видатного радянського теоретика В. Бобровського, який в своїй фундаментальній праці «Тематизм як фактор музичного мислення» сформулював основні логічні ознаки сонатної форми, а саме:

1) наявність тонального контрасту в експозиції і тональної єдності в репризі;

2) наявність принципу тонального біцентризма (контраст між двома темами головною та побічною, який може знайти своє втілення в різних аспектах, його наявність обов'язкова адже він є імпульсом драматургії сонатної форми);

3) наявність принципу наскрізного розвитку, який проходить крізь всю композицію сонатної форми. Кожен етап функціонально пов'язаний з попереднім і містить риси подальшого, що обумовлено причинно-наслідковим зв'язками, вираженими в інтонаційних зв'язках між темами, а іноді і в принципі монотематизму [19, с. 164].

На думку В. Бобровського, співвідношення цих трьох логічних принципів в різні епохи відбувалося по-різному. Докласична сонатна форма спиралася в основному на перший принцип. і фактично була однотоємною. Її особливістю і характерною рисою був пошук форми-структури.

Значний розвиток сонатної форми відбувся в епоху класицизму. Саме у творчості віденських класиків структура сонати не тільки повністю сформувалася, отримала канонічну структуру, але й в творчості пізнього Бетховена вже спостерігалися відхилення від заданого стереотипу, пошуки нових схем-формул. Як зазначають дослідники, поступово на перший план висуваються драматургічні функції форми.

У XIX столітті, в творах романтиків, виникають нові стереотипи, замість класичного чотирьох і тричастинного циклу створюється одночастинна форма і драматургічні принципи сонатності можуть проявитися в будь-якій іншій формі. Наприклад, риси сонатної форми та її еволюцію можна виявити у баладах і скерцо Ф. Шопена, в одночастинних концертах і сонатах Ф. Ліста. Таким чином, сонатна стає перш за все принципом мислення і фактором драматургії [18].

Н. Горюхіна зазначає, що одним із композиторів який суттєво вплинув на ранній розвиток сонатної форми був К.П. Бах, син І. С. Баха. Він мав вирішальний вплив на формування творчого стилю Йозефа Гайдна, а саме, на його нововведення – скорочення теми до розміру мотиву, який можна було пізніше використовувати в більш драматичних формах в процесі розвитку композиції. Як зазначає дослідниця, до особливостей тем Баха можна віднести такі риси, як лаконічність і гнучкість (такий стиль тем, який стане характерним для сонатної форми). [30, с. 107] Пов'язуючи зміни в стилістиці викладу тем з гармонійними функціями розділів, можна сказати, що Бах заклав ті основи, що будуть активно розвиватись у творчості таких композиторів, як Йозеф Гайдн і Вольфганг Амадей Моцарт.

Період віденського класицизму є визначальним і дуже важливим в історії розвитку сонатної форми, його прийнято вважати з середини XVIII століття і до початку XIX. Цей період включає в себе три етапи: становлення сонатної форми, її зміцнення і виникнення на цій основі різноманітних видів (сонатна форма із дзеркальною репризою, без розробки, з епізодом замість розробки і т.д.); дестабілізація сонатної форми в пізній творчості Л. Бетховена.

Класичну епоху розвитку сонатної форми відносять до 1750 – 1825 років. Форма старої італійської сонати значно відрізняється від більш пізніх сонат в творах віденських класиків. Між двома основними типами, старішої італійської і більш «сучасною» віденською сонатою, в середині 18 століття виявляються різні перехідні типи. Більш детальний аналіз у своїй роботі ми

надамо у наступному розділі, зараз лише зазначимо загальні тенденції історичного розвитку класичної сонати.

Важливими змінами в музичній мові, які привели до формування форми «класичної» сонати, було відхід фактури від повної поліфонії (багато голосів рухались імітаційно) до гомофонії (домінування єдиного голосу і підтримуючої гармонії) і зростаюча залежність від зіставлення різних тональних планів та фактур [90]. Практика великих майстрів класичної музики, зокрема Гайдна і Моцарта, становить основу опису класичної сонатної форми, їх твори стали зразками для форми побудови і джерелом нових звершень, задуманих в сонатній формі. Тому саме у сонатній творчості Гайдна і Моцарта пройшло становлення та кристалізація класичного зразка сонатного алєгро і тричастинної сонатної циклічної форми.

Йозефа Гайдна музикознавці називають «батьком симфонії» і «батьком струнного квартету», у свою чергу, його можна також вважати «батьком» класичної сонатної форми. На прикладі його струнних квартетів і симфоній, можна висвітлити не тільки можливості застосування форми, але і спосіб розкриття її драматичного потенціалу. Гайдн один із перших композиторів, хто створив перехід до розвитку і динамізації даної форми. Він зробив акцент на розвитку гармонічного плану твору та його основних тем. Таке нововведення, створило гомофонічний аналог поліфонічної фуги, а саме особливості тонального плану структурних елементів, що дають змогу до різних драматичних ефектів. Різноманітність драматичних ефектів і здатність Гайдна створювати напругу були відзначені теоретиками ще в його власний час, його музика все частіше була еталоном, за якими порівнювали інші твори.

Струнні квартети Гайдна (тв. 33) дають перші приклади узгодженого використання можливостей сонатної форми характерним чином. Сам композитор зазначав, що написав їх на абсолютно нових принципах, що знаменують поворотний момент в його композиторській техніці [44, с. 85].

Вольфганг Амадей Моцарт застосував масштабні ідеї Гайдна, в першу чергу, в жанрі опери і фортепіанного концерту. Важливе місце у творчому доробку Моцарта також відведено жанру класичної сонати. Він досліджував кожен жанр свого часу і удосконалював, всі відомі жанри зазнали значних змін у його творчості. До кінця свого короткого життя Моцарт засвоював та вдосконалював композиторські надбання та техніку Й. Гайдна, вдосконалюючи їх жанрово-стильові та стилістичні риси.

Наступним яскравим представником, що значно розвинув сонатну форму у своїй творчості, був Людвіг ван Бетховен. Він був композитором, який зміг максимально виявити весь потенціал даної форми як особливої структури, що зазнала значних змін, які вимагало смислове навантаження тематизму. Дослідник В. Сиров у своїх працях зазначає, що у Бетховена на початку творчого шляху, структура побудови фраз заснована на більш широкому розмаїтті можливих схематичних макетів, які прийшли від Гайдна і Моцарта, але його найглибшим нововведенням було опрацювання сонатної форми з обох кінців, створюючи концепцію спочатку всієї структури, а потім відточуючи теми, які підтримували її циклічність. Він продовжував збільшувати довжину і вагомість сонатної форми, яка базувалась на принципах, закладених Гайдном і Моцартом, а також часто використовував мотиви і гармонічні моделі, взяті у двох цих композиторів, але саме в своїй творчості Бетховен доводить сонатну форму до певної завершеності. Він вже стоїть на перехресті класичної і романтичної епох. Через використання все більш характерних форм викладу матеріалу і «руйнівних» прийомів він розглядається як перехідна фігура між класичним і романтичним періодами [82].

Науковці вважають, що витoki класичної сонатної форми йдуть від риторики і діалектики, які були притаманні тому періоду, основою якої є тріада: теза – антитеза – синтез. Вона знайшла своє втілення на різних рівнях форми-структури:

- на рівні всієї форми загалом: Експозиція – Розробка – Реприза;

- на рівні експозиції: Головна – (Сполучна) – Побічна – Заключна;
- інколи можливо на рівні кожної з тем сонатної форми [32].

Класична сонатна форма – це тричастинна репризна форма, що знаходить свій розвиток і втілюється за законами діалектики:

- 1 частина – Експозиція;
- 2 частина – Розробка;
- 3 частина – Реприза [89, с. 427].

Як правило, експозиція сонатної форми складається з чотирьох тем: головної, сполучної, побічної та заключної. Сполучна і заключна несуть в собі допоміжну функцію, в них може бути наявний або відсутній свій тематизм, а іноді їх взагалі може не бути.

Від інших тричастинних форм сонатну форму відрізняє особлива – діалектична побудова експозиції: контраст між головною партією і побічною. Вони є контрастними на всіх рівнях: на образному, емоційному, фактурному, і обов'язково тональному. Існують стандартні уявлення про співвідношення головної і побічної партії як: чоловіче – жіноче; вольове, рішуче – ліричне; активне – спокійне. Це правило відмінно працює, але винятків багато, і чим далі від творчості Гайдна і Моцарта, тим їх більше. Як зазначають, у Гайдна і Моцарта перетворення тем може бути ледь помітним, але чим далі в романтизм, тим більше і драматичніше розробка, тим сильніше можуть бути зміни основних тем.

В епоху романтизму форма сонати була вперше чітко визначена і закріплена. Музикознавець Адольф Бернхард Маркс у своїй праці «Вчення про музичну композицію» зробив детальний опис сонатної форми. Мета даної праці полягала в тому, щоб продемонструвати характерні структурні, гармонічні особливості творів. Ця праця, як зазначав автор, повинна була стати основою для занять композицією. Таким чином, Маркс підкреслював практичну спрямованість своєї роботи і ілюстрував процес композиції численними музичними прикладами. Посилаючись в якості зразків на твори Гайдна, Моцарта та інших, він все ж в першу чергу спирається на творчі

здобутки саме Бетховена. Досліджуючи його музику і роблячи аналіз в багатьох інших теоретичних працях, Маркс вперше ввів значимий для музикознавців і теоретиків термін «сонатна форма». І саме його вчення про форму в історичній перспективі виявилось найбільш впливовим - не тільки в теоретичному, але і в практичному застосуванні [98].

Досліджуючи особливості сонатної форми, Ю. Евдокімова акцентує, що ця форма в ХІХ столітті відрізнялася від більш ранньої класичної форми-структури в тому, що вона більше уваги зосереджує на темах. Монотематичний виклад матеріалу, який започаткував Гайдн, вже не був домінуючим принципом. Науковці зазначають, що формальні риси сонати стали розглядатися скоріше з точки зору контрасту тем, а не з боку чіткого тонального поділу.

За часів панування класичної сонатної форми одним із елементів створення напруги були так звані «помилкові каденції», але на думку Ю. Евдокімової, у ХІХ столітті це не мало такого ефекту. Тому, композитори шукали нові виражальні засоби (наприклад, зіставлення різних тональних планів, дисонуючі акордові послідовності, зміни фактури, переосмислення педалізації тощо). Музикознавці ХІХ століття описали одні із головних принципів сонати, а саме протиставлення тем. За Марксом, перша тематична група, повинна була бути «чоловічою», сповненою ритмічної рішучості, впевненості, а друга – «жіночою», тобто більш кантиленною, що спиралась на вокальні інтонації [98, с. 98]. Саме контраст між цими групами тем і був вирішальним, який лежав в основі драматичної напруги того часу. Це призвело до того, що виконавці і композитори почали видозмінювати метроритмічну структуру, яка була панівною основою в епоху класицизму, за для кращої передачі контрастів. Таким чином, структурні елементи стали набувати більшої свободи, включаючи елементи агогіки.

Видозмінення гармонічних пластів, метроритмічних особливостей в сонатній формі ХІХ століття дало можливість використовувати способи динамізації форми іншого роду, на відміну від класичного періоду. Однак

класичні композиційні елементи сонати створювали для композиторів-романтиків нові завдання та можливості поєднувати поетичне вираження і академічну сталість.

На більш пізньому етапі розвитку теоретики-романтики значно переосмислювали форму сонати, що значно змінювало її жанрові особливості. Аналіз здобутків епохи класицизму та видозмінення форми-структури в творчості Гайдна, Моцарта і особливо Бетховена, дав можливість виявити тенденцію використовувати масштабну одночастинну форму, яка сприймалась як сонатна. Згідно досліджень науковців, спочатку лише перші частини циклу були написаними в сонатній формі, пізніше також і фінальні частини. Таким чином, в кінцевому результаті принцип форми поширювався на весь твір.

П. Долгов відмічає, що деякі струнні квартети Бетховена мають усі частини в сонатній формі наприклад так звані «Російські квартети» (твір 59). Це призвело до того, що у XIX столітті складність сонатної форми зростала, оскільки композитори вводили нові особливості тональної побудови, зокрема зв'язки розділів і тем. Продовжуючи тенденції започатковані Бетховеном, все більша увага приділялось розвитку та драматизації форми-структури. Це відповідало тогочасним порівнянням музики і поезії. Літературні назви все частіше стали використовуватись як назви музичних творів, наприклад: рапсодія, балада, поема тощо [107].

Таким чином, можна зазначити, що жанр сонати є одним з провідних жанрів в творчості композиторів різних епох та стилів, він має глибинні історичні корені і пройшов значний шлях розвитку, в кожній історичній епосі відкриваючи нові структурно-семантичні риси. Так значним підґрунтям для розвитку класичної сонати були старовинна інструментальна соната в творчості західноєвропейських композиторів (XVII–XVIII ст.). Але канонічні риси класична сонатна форма отримала в творчості віденських класиків – Й. Гайдна, В. Моцарта і Л. ван Бетховена.

1.2. Розвиток сонатної форми в творчості віденських класиків

Перш ніж розглядати специфіку сонатної форми в творчості композиторів-класиків, треба відмітити, що віденський класицизм – це напрямок європейської класичної музики другої половини XVIII століття, яскравими представниками віденської школи були Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. ван Бетховен [99]. Вперше термін «віденські класики» з'явився в 1834 році в роботах австрійського музикознавця Р.Г. Кизеветтер щодо творчості Гайдна і Моцарта, а пізніше інші музичні дослідники додали до цього списку й ім'я Бетховена [106].

А. Сохор зазначає, що у творчості віденських класиків Й. Гайдна, В. Моцарта, і Л. ван Бетховена сонатна форма стає пануючою структурою, особливо в тих жанрах, які сформувалися в інструментальній музиці в симфоніях, сонатах, камерних жанрах, увертюрах. Але об'єднувати Гайдна, Моцарта, і Бетховена в один творчий напрямок можна лише з великою часткою умовності, тільки в основних моментах, найважливішим з яких є те, що вони стали творцями класичної сонатної форми. Композиція, особливості музичної мови, форми, у кожного з композиторів дуже індивідуальні.

В кінці XVII століття Епоху Відродження змінила Епоха класицизму, відбивши зміну світогляду з релігійного на світський. У XVIII столітті почався новий етап розвитку суспільної свідомості – настала Епоха Просвітництва. Як зазначають науковці, на зміну пишномовності і пишності бароко, безпосереднього попередника класицизму, прийшов стиль, заснований на простоті і природності. Даний термін йде від латинського *classicus* – зразковий. В цей час естетика класицизму знайшла закінчене вираження в драматургії Ж.Б. Мольєра, Ж. Расіна, в філософії Р. Декарта, ідеалістичних поглядах Ж.-Ж. Руссо, який закликав повернутися до природної чесноти, до природи і свободи. Поряд з природою особливо ідеалізується період античності, як період, коли людям вдалося втілювати все у гармонії з законами природи. Саме античне мистецтво визнають зразковим,

правдивим, досконалим і найбільш гармонійним, в зв'язку з чим воно й отримує назву класичного. Однак між поняттями «мистецтво класицизму» і «класичне мистецтво» є велика різниця, так останнє є більш загальним позначенням мистецтва минулого, яке витримало випробування часом [20, с. 41].

В. Протопопов відмічає, що основу мистецтва класицизму складає культ всього розумного – логічність, структурність, раціоналізм; панував дух регламентації. Література, образотворче мистецтво і музична культура класицизму оспівують емоції і почуття людини, її вчинки, над якими панує розум. У світовій художній культурі функція класицизму – це моральне суспільне виховання, формування етичних норм і правил. Письменників і художників надихав образ гармонійної людини, яку вони шукали в античних образах, ідеал досконалого суспільного устрою, заснованого на розумних законах [68, с. 10].

Розквіт музичного класицизму припав на другу половину XVIII століття. Класицизм в музиці має в своїй основі естетичні принципи, що на землі і в природі панує встановлений порядок, рівновага краси і істини. З цього слідує поєднання різноманітності змісту і його особливої глибини, прагнення до створення ідеального, відточеного за формою твору з виразною мелодією і вивіреними деталями тощо. Таким чином, класична епоха була часом, коли композитори вводили в свої твори відчуття структурованості, логічності та вишуканості. Ця ясна і чиста музика, яка сповнена глибинного смислу, в якій можна виявити драматичне ядро і зворушливі почуття. Вершиною класицизму в музиці стала так звана Віденська класична школа.

М. Бріон в своїх працях робить акцент на тому, що музика невід'ємно пов'язана з Віднем, тому що вона проникає в усі суспільні класи і має особливе місце в кожній родині, стає невід'ємною частиною домашнього й світського життя. Саме тому її вплив проявляється в невимушеній поведінці всіх віденців і цей феномен мистецтвознавці називають константною рисою національного темпераменту [20]. В історії інших міст також були блискучі і

плідні періоди пишного розквіту музики, але вони були значно коротші. Даний період характеризується розквітом музичного мистецтва, відкриттям музичних салонів, товариств; збільшується кількість концертів та музичних заходів.

Хвиля демократизації, що захлеснула в цей час Європу призвела до того, що в кожній заможній родині, яка претендувала на місце в світському суспільстві, обов'язково повинен бути музичний інструмент, як правило, клавесин, пізніше фортепіано. Камерне музикування в сімейному колі було улюбленим дозвіллям віденців. «Немає жодного містечка, яким би невеликим воно не було, де, гуляючи увечері після того, як стихне шум міського життя, ви не почули б з якого-небудь відкритого вікна звуків тріо Гайдна або квартету Моцарта, а то і септету Бетховена» [20, с. 94].

Національна австрійська культура стала чудовим середовищем для розвитку нових ідей і настроїв. Віденські композитори класики в своїй творчості на основі здобутків європейської музики втілили нові творчі відкриття, що значно оновило жанрово-стильові та структурні особливості сонатної форми.

Саме новий зміст, нові ідейні установки композиторів потребували значного структурного оновлення форми. Так, у творах віденських класиків органічно поєднувалися почуття і інтелект, трагічне і комічне, точний розрахунок і природність. Виходячи з характеристики епохи кожен музичний твір даного періоду мав свої догми. В період класицизму контрастне співставлення двох образних доміант потребувало яскраво виражений динамічний план, який знаходив своє вираження саме в сонатній формі, що, з іншого боку, пояснювало «симфонізм» багатьох творів, створених в цьому жанрі. Саме в цей період зазнають свого розквіту такі музичні жанри як: соната, симфонія, концерт та камерні ансамблі.

Розквіт віденської класичної школи збігся з процесом становлення симфонічного оркестру – його складу. Склалися основні типи камерних ансамблів: струнний квартет і фортепіанне тріо. З творів для сольних

інструментів особливе місце займала саме фортепіанна музика. Найбільш важливими з сольних творів класичного періоду були сонати. В інструментальній музиці XVIII століття значно оновлюється система виразних засобів, в основі якої – конкретна образність і театральність, які беруть свій початок з опери.

В період класицизму стверджуються структурні канони сонатної форми. Як правило, класична форма сонатного алегро складається з трьох розділів: експозиції, розробки та репризи, в основі яких лежить протиставлення двох контрастних (іноді конфліктних) тем – головної та побічної. Могли бути присутніми вступ та кода. Експозиція сонатного алегро демонструє дві основні теми, більш-менш різні за характером.

В ієрархії форм класична сонатна форма займе панівне місце. Р. Коленко відмічав, що форма є динамічною, змістовною та надає можливість зобразити різні образи, настрої в їх єдиній взаємодії, контрастах та взаємодоповненні один одного. Сонатна форма на відміну від усіх інших форм має таку тенденцію як загально стильову, так і персональну індивідуалізацію усіх її компонентів. Ця форма досягла піку свого розвитку в творчості віденських класиків.

Розділ експозиції в формі сонатного алегро представляє основний тематичний матеріал, демонструє тональний план. Головна партія сонатної форми виконує функцію смислового «зерна» драматургії й загального характеру твору. В ній закладено увесь подальший імпульс загального розвитку усієї форми структури. Т. Кюреган відмічає, що типову інтонаційну сферу головної партії представляє танцювальність, фанфарність та активна моторика. Бадьорість, впевненість та певна життєрадісність становить найтиповіший характер головної партії і самих сонатних алегро. Мажор в стилі віденських класиків значно переважає над мінором, але вагомість мінорних творів дуже значна. Тематична контрастність головної партії зазнавала безліч модифікацій, особливо в творчості Бетховена. Один із знакових контрастів на думку В. М. Холопової зародився в композиторській

поетиці мангеймської школи, а саме зіставлення так званих «фанфар» та «зітхань». В образному контексті, щось схоже на контраст між головною і побічною партіями. Тональність головної партії завжди є основна. У музиці класичного стилю якщо головна партія в експозиції мажорна, то побічна партія як правило, викладена в тональності домінанти. Якщо ж головна партія в експозиції мінорна, то побічна партія викладається в паралельному мажорі [90, с. 247].

Між головною і побічною партіями звучить або невелика зв'язка, або сполучна партія. Однією із головних задач сполучної партії є плавний перехід і підготовка побічної образної сфери. Композитори-класики використовують її як свого роду розрядку між головної та побічною партіями. У зв'язку з тим, що сполучна партія є нестійкою, В. Холопова виділяє в ній три етапи: продовження лінії головної тональності, модуляція, предикт до побічної партії. Тематично сполучна партія може будуватися на власному матеріалі. В цьому випадку доречні використання загальних форм руху – арпеджіо, гами тощо. Інколи в сполучній партії може бути нова тема, музикознавці називають її проміжною яка за своєю структурою, на думку Г. Заднепровської, мала б змогу за своїм тематизмом та структурою виконувати функцію побічної партії. Після проведення такої проміжної теми слідує модуляційний розділ, який приводить до тональності побічної теми. Використання такого структурного компонента можна знайти в творчості Моцарта (наприклад, Соната B-dur KV 570 1 частина).

У віденських класиків у цілому, побічна партія – це друга драматургічно важлива сфера, що є функціонально підпорядкованою головній. Тематизм побічної партії відрізняється великою різноманітністю у співвідношенні з головною. Тема побічної партії у віденських класиків неодмінно проростає від головної партії, не залежно від ступеня їх контрастності. Тематична подібність такого роду відповідає вічному естетичному закону різноманіття в єдності і надає сонатної формі естетичної досконалості [90, с. 252].

Г. Заднепровська відмічає, що в основі тематичного співвідношення головної та побічної партії лежить принцип похідного контрасту. Тобто, незалежно від ступеня контрастування цих двох партій, побічна партія завжди походить від головної партії та будується на її перетворених мотивах. В. Холопова виділяє два основних типа побічної партії: перший тип демонструє повний або частковий перенос головної партії в домінантову тональність (приклади таких побічних партій ми можемо знайти зокрема в сонатних формах Й. Гайдна: соната №6 *cis-moll*, 1 частина). Другий тип побічної партії базується на різних перетвореннях мотивів головної партії (яскраві приклади ми можемо знайти у творчості Бетховена; соната № 5, 1 частина; соната № 21 1 частина).

Заклучна партія несе в собі функцію завершення експозиції, тому для неї характерні елементи заключного типу розвитку. В тематичному плані вона будується на елементах головної партії, або сполучної, також можливі варіанти з використанням мотивів різних тем наприклад побічної та головної (наприклад, Моцарт соната №14 *c-moll*).

Розробка – другий розділ форми сонатного алегро. На думку В. Холопової, однією з характерних особливостей розробки у віденських класиків є так званий «ораторський», мовний тип інтонації та метод розвитку, що подрібнює елементи тем. Ще одним різновидом розробки є, так звана, вільна інструментальна фантазія. До її характерних ознак вчені відносять: пишну фактуру, пасажний тип тематизму, складні гармонічні ходи, також можливі енгармонічні модуляції; але цей тип є вже більш характерним для композиторів епохи романтизму.

За структурою розробка є найбільш вільним та найменш регламентованим за викладом розділом. Розробка у композиторів віденської класичної школи частіше засновується на темі головної партії, адже це головна думка усього твору. В тонально-гармонічному відношенні цей розділ є найбільш нестійким. До характерних рис можна віднести модуляції, хроматизацію, тяжіння більше до мінору, уникнення головної тональності

твору, опора на тональність субдомінанти. Саме такий тональний план сприяє класичній структурі всієї сонатної форми: експозиція – тоніка, домінанта; розробка – субдомінанта; реприза – тоніка [93, с. 116]. В. Цуккерман відмічає, що рух по кварто-квінтовому колу, або по терціям споріднених тональностей складає враження злагожденості [93].

Таку специфічну нестійкість розробки відмічають багато дослідників. Так, Н. Горюхіна зазначає, що розробка не має чітко вираженої форми, а лише включає в себе декілька розділів котрі виконують ряд функцій: вступний розділ, розробковий розділ (більш масштабний ніж вступний) та предикт.

Вчені вважають, що предикт до репризи є досягненням саме епохи класицизму. В гармонічному відношенні предикт будується на основі домінанти до головної тональності. Ч. Розен відмічає, що особливим моментом на перетину предикту та репризи стала так звана «помилкова реприза», що особливо втілювалось в творчості Бетховена [99].

Реприза – третій розділ форми сонатного алегро. Вона починається з повернення головної партії в основній тональності. Реприза стверджує головну думку і ідею твору після їх співставлення, розвитку та видозмінення в розробці. Щодо тонального плану – він може бути різним. Якщо головна та побічні партії написані в мажорі, в розробці вони стають мінорними, в репризі повертається мажор, тобто встановлюється життєстверджуюча концепція. В мінорних творах Бетховена побічна зустрічається в мажорі і зберігає це ладове забарвлення в репризі. Найчастіше вже в коді побічна партія підпорядковується головній і стає мінорною [90, с. 256].

Музикознавці виділяють три основні різновиди коди в сонатній формі віденських класиків: оркестрова – як фінальне туті в концертах, «бетховенська» кода – як друга розробка та «внутрішня кода» яка зустрічається в сонатах та симфоніях Гайдна і Моцарта.

Таким чином, аналіз музичного твору в сонатній формі включає всі драматургічні події (зіставлення, переосмислення і взаємопроникнення тем

які становлять основу розвитку музичної дії), оскільки контраст основних тем є однією з головних драматичних сил в сонатній формі, який був закладений саме в класичну епоху. Пізніше композиторська творчість лише збагачувалась різними варіантами контрастами. Наведемо декілька прикладів з сонат віденських класиків (див. додаток Б).

Показати всі існуючі види контрасту неможливо, зважаючи на їх величезне розмаїття. А. Маркс акцентує, що для першої теми (головної партії) типовий більш активний характер, ніж для другої, хоча іноді зустрічається і протилежне. З'ясувавши особливості класичної сонатної форми, перейдемо до дослідження її специфіки у творчості віденських класиків. Класична сонатна форма як історичний тип музичної композиції, відрізняється від сонатної форми бароко, перш за все, своїм драматургічним типом організації який у кожного з представників втілювався індивідуально.

Музикознавці відмічають, що у ранніх творах Й. Гайдна, створених до 1770 року сонатна форма має свої особливості: наявність багатьох моментів, близьких до старовинної сонатної форми. Однак і в цих ранніх творах спостерігаються вже суттєві відмінності від сонат Д. Скарлатті, К.П. Баха. Це стосується не тільки гомофонного складу, але й засобів виразності у тематизмі. Композитор оволодів чіткими принципами оформлення музичної тканини різними типами фактур, певним тональним планом, що надавало стилістичної впізнаваності головній та побічній, сполучній і заключній темам.

Таким чином, сонатна форма у Гайдна виявляє стійкі класичні риси, що включають яскравий тематизм, який дає можливість активного перетворення, різні способи тематичного, мотивного розвитку, логічно вивірену композицію всіх елементів структури. Імпровізаційність старовинної сонатної форми долається у Гайдна логічним початком. Дослідники звертають увагу на насиченість тематизму контрастними елементами. В сонатах зрілого періоду творчості встановлюється тип тричастинного циклу. За правило, перша частина була швидкою, написаною у формі сонатного

алегро; друга спокійною, повільною; третя частина знов швидкою, що надавало завершеності формі (принцип «темпової арки»).

Форма першої частини сонатного алегро зазвичай була трифазною: з ясно вираженою експозицією, розробкою і репризою. На основі аналізу, можна зазначити, що у структурі тем переважав період повторної будови з варіативними повтореннями каденцій або речення (моделюючи періоди, період неподільний на речення тощо). Особливої уваги, на думку Ю. Холопова, заслуговує гармонія, а саме поява тем «теза – антитеза T-D D-T», теми плану «питання та відповідь» та «тема – антитеза і синтез». В результаті появи контрастно наповнених тем став можливий наскрізний розвиток тематизму, що послужило величезним стрибком в процесі становлення сонатної форми [90].

Також, аналіз клавірних сонат Й.Гайдна дав можливість дослідити процес видозмінення та вдосконалення інструментів. Я. Мільштейн дає пояснення, що перші сонати Й. Гайдна були написані для клавесина і клавикорда, і це відбивається не тільки у назві інструмента на титульному аркуші нотного видання, але й в особливостях фактури творів та динамічних вказівок. На титульних аркушах в різних виданнях вказується широка палітра інструментів, для яких написана соната: чембало, клавічембало, клавесин, харпсіхорд, піанофорте. Ці назви вжиті в загальному сенсі і рівнозначні позначенню «клавір» в широкому розумінні цього слова [54].

Таким чином, сонатна форма у Гайдна знаходить класичні нариси, що включають яскравий тематизм, який дає можливість активного перетворення, нові засоби тематичного розвитку і логічно вивірена композиція всіх елементів форми.

Нові риси сонатної форми науковці відмічають в творчості В. Моцарта. Зазначають, що інструментальній музиці XVIII століття була характерна певна система виразних засобів, в основі яких – конкретна образність і театральність, які беруть свій початок з опери. Інструментальна музика, на відміну від опери, володіла більшою свободою вираження матеріалу,

більшою узагальненістю у виборі засобів, підкоряючись вже власним жанровими законами.

У фортепіанних сонатах Моцарта можна відмітити панування мелодійного початку, спорідненість тематизму зі структурою і фактурою оперних арій. Ч. Розен робить акцент на новій контрастній зміні емоційних станів в творах Моцарта: смуток і радість, раціональність і жартівливість. Драматургія Моцарта, на думку В. Бобровського, поєднують у собі принципи розвитку і контрастного протиставлення. Однак ці протиставлення вводяться не різким вторгненням, а методом напливу, який вчений порівнює з поступово мінливим освітленням при заході сонця.

Яскравим прикладом є до мінорна соната №14 В. Моцарта, яка за свідченням музикознавців, сягає рівню бетховенського драматизму. Сам конфлікт виникає в експозиції в темі головної партії, де обидва елементи протистоять один одному. Інтенаційне протистояння виявляє два характери, втілюючи героїчний і ліричний початок. Весь розвиток тем в експозиції, розробці та репризи знаходить своє вираження в коді. Показовим є смислова зміна акцентів матеріалу, які торкнулися всіх тем: драматична головна тема звучить на початку розробки в однойменній мажорній тональності, що дає їй певну легкість. Лірика в побічній партії сповнюється драматизму в розробці і деяким смутом в репризи. Композиція даної сонати відкрила нові тенденції: наскрізний розвиток матеріалу, перенесення смислової розв'язки з репризи в коду тощо. Форма отримала значення безперервної дії з постійним розвитком і зав'язкою, послідовним розгортанням подій, це передусє великому і широкому розвитку [87].

На відміну від драматично розгорнутих сонатних форм перших частин, в повільних частинах можна спостерігати скорочення масштабів, іноді взагалі відмову від розробки (наприклад, сонати: № 12, №9, №4 в 1 частині старовинна сонатна форма).

Паралельно у Моцарта йде процес вдосконалення композиційного вигляду головної партії. На думку дослідників, там встановлюється тип

«симфонічного періоду», в ролі якого виступає тільки перше речення, а починаючи з другого речення діє функція вже сполучною партії. Зв'язкова партія в експозиції сонатної форми Моцарта – це самостійний і вельми розвинений розділ, В. Бобровський виділяє три типи зв'язкової партії:

- 1) зв'язкова є продовженням головної партії,
- 2) виконує функцію модуляції, можлива поява нової «проміжної» теми,
- 3) предикт до побічної партії [19].

Побічна партія має свій самостійний тематизм. У ній може з'явитися не одна, а декілька нових тем. Однак самостійність побічної партії виявляється дещо відносною, адже вона виявляється похідної від одного з елементів головної партії. Розробки у сонатах Моцарта не є масштабними, тому в образно- психологічному відношенні є особливо напруженими. Особливою рисою є переважання прийомів саме поліфонічного розвитку.

На основі досліджень науковців виявлено велику кількість різновидів сонатних форм у Моцарта, які могли бути розташованими в будь-якій частині сонати, симфонії, увертюри, концерті. Сонатну композицію мають практично всі, написані самим Моцартом, частини Реквієму [30]. Тут зустрічаються повні, сонатні форми з епізодом, без розробки, із дзеркальною репризою, без репризи, з подвійною експозицією, без повтору експозиції, рондо-сонатні форми, а у сонатах Моцарта практично відсутні повторення композиції.

Таким чином, саме у творчості композиторів-класиків проходить становлення сонатної форми (структури сонатного алегро і сонатного циклу в цілому; структурні особливості розділів частин сонат; тональна драматургія сонатного алегро; жанрово-стилістичне коло, основні позиційні формули рухів і т. і.). Структура сонатної форми отримала стійкі риси, правила та ознаки, що стали Знаком особливих відношень композитора за світом, втіленням його композиторського мислення та мови.

1.3. Особливості композиторського мислення Людвіга ван Бетховена

Для розуміння феномену композиторського мислення необхідно розглянути не тільки культурно-історичний контекст, але й особливості творчо-життєвого шляху Людвіга Ван Бетховена як фундаменту його творчого стилю. Людвіг ван Бетховен працював на межі двох століть (народився 16 грудня 1770 в Бонні, помер 26 березня 1827 в Відні), що дало можливість втілити риси двох епох – класицизму й романтизму (саме в його творчості класичний тип сонати повністю вичерпав свої можливості та відкрив новий романтичний стиль). Його дід був придворним капелмейстером в Бонні, а батько – тенором в курфюрстській капелі – саме це створило особливу музичну атмосферу, в якій розвивався талант композитора.

Початковим навчанням Л. ван Бетховена займався його батько, згодом хлопець переходив до багатьох вчителів. Своєю грою на фортепіано і вільними імпровізаціями на інструменті Бетховен вже в ранні роки викликав зацікавлення й здивування дорослих. Ч. Розен зазначав, що Бетховен у 1781 році робить концертну подорож по Голландії (на той час хлопчику лише 11 років), а пізніше вже у 1782-85 рр. з'являються його перші твори. У свої 13 років, у 1784 р., він був призначеним другим придворним органістом. У 1787 році Бетховен вирушив до Відня, де познайомився з Моцартом і взяв у нього декілька уроків. Е. Фішер зазначає, що саме знайомство з Моцартом посприяло подальшому інтересу та зацікавленістю до форми-структури та симфонізму [87].

Розвитку симфонічного мислення композитора сприяло володіння різними музичними інструментами (у придворній капелі міста Бонн Бетховен грав на альті, вдосконалюючи одночасно гру на роялі). До цього часу відносяться й подальші композиторські спроби Бетховена. У 1792 році, користуючись підтримкою курфюрста Макса Франца, брата імператора

Йосифа II, Л. ван Бетховен вирушив до Відня для занять з Й. Гайдном (з ним він займався протягом двох років), Альбрехтсбергером і Сальєрі [99].

У 1795 році він вперше виступив публічно, як справжній митець: як в якості віртуоза-інструменталіста, так і композитора. Відомий угорський композитор, піаніст Ф. Ліст зазначав, що Бетховен пройшов путь від віртуоза, творця до провидця, містика. Ф. Ліст дав йому таку характеристику: «l'adolescent – l'homme – le Dieu» (юнак – чоловік – Бог) [102]. Пізніше концертні подорожі в якості виконавця Бетховен мав припинити, внаслідок погіршення слуху, яке з'явився у нього в 1798 році, прогресувало і, згодом закінчилось глухотою. Ця обставина наклала на характер Бетховена свою печатку і вплинула на всю його подальшу діяльність, змусивши поступово відмовитися від публічних виступів і як результат – вплинула на музичне мислення і мову композитора.

Ці обставини змусили Людвіга ван Бетховена присвяти себе майже виключно композиторській та частково педагогічній діяльності. У 1809 році Бетховен отримав запрошення зайняти пост Вестфальського капелмейстера в Касселі, але, за наполяганням друзів і учнів, які обіцяли забезпечити його річною рентою, залишається у Відні. У 1814 році він ще раз стає об'єктом загальної уваги на Віденському конгресі, але з того часу глухота набирала ще більшої сили і іпохондричний настрій, що не залишало його вже до самої смерті, змушуючи майже зовсім відмовитися від виступів перед великою публікою. Однак, це не тільки не вплинуло на його натхнення, але й сприяло поглибленню внутрішнього слуху композитора, що відкрило нові звукові фарби, стильові й стилістичні риси композиторської мови (до зрілого періоду його життя належать такі значні твори, як три останні симфонії і «Урочиста меса» (*Missa solennis*)).

Після смерті рідного брата, Карла (у 1815 р.), Бетховен був змушеним прийняти на себе обов'язки опікуна над його малолітнім сином, який приніс йому багато складнощів і неприємностей. Важкі страждання, які були

пережиті композитором у ті часи наклали особливий відбиток на його творчість і стали причиною ще більшого погіршення здоров'я [99].

Часи, в які жив та творив композитор, характеризуються пожвавленням концертного життя і тенденцією до формування стійкого репертуару. Музика віденських класиків і, в першу чергу, Бетховена висуває досить складну проблему інтерпретації і стає стимулом для бурхливого розвитку виконавства. На думку Ч. Розена, перша третина XIX століття – епоха видатних піаністів, які з цього часу починають виконувати не тільки свої твори, а й музику інших композиторів. Дослідження фортепіанної творчості Бетховена в зв'язку із загальним процесом розвитку фортепіанної музики кінця XVIII – першої третини XIX століття дозволяє зрозуміти, з одного боку, як композитор застосовував в своїх творах досягнення свого часу, з іншої сторони, в чому унікальність музики Бетховена.

Під фортепіанною творчістю Бетховена зазвичай прийнято розуміти твори для фортепіано solo: сонати, концерти, варіації, різні п'єси (рондо, багателі тощо). Тим часом це поняття є ширшим. Воно включає в себе також і камерні ансамблі з участю фортепіано. В епоху віденського класицизму (зокрема, за часів Бетховена) роль фортепіано в ансамблях вважалася головною [101]. У 1813 році Е. Т. А. Гофман писав, що «тріо, квартети, квінтети і т.д., в яких (до фортепіано) приєднуються звичні струнні інструменти, відносяться до області фортепіанної творчості» [57]. На титульних аркушах прижиттєвих видань камерних творів Бетховена і його сучасників фортепіано фігурувало на першому місці наприклад, «Соната для фортепіано і скрипки», «Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі» і т.д.). Всі ці обставини викликають необхідність більш детального розгляду фортепіанної творчості Бетховена і його сучасників.

Окремого висвітлення потребує проблема музичного інструменту, тому що від його можливостей залежав розвиток виконавської стилістики. На думку Е. Фішера, Ю. Кремльова, Л. ван Бетховен активно займався пошуком нових музичних образів, що викликало й зміну (збагачення) засобів музичної

виразності. В творчості Бетховена фортепіано займало важливе місце, не дивлячись на те, що у нього була можливість грати на інструментах різних типів, кожен з яких мав власні характеристики звуку, що відрізняли його від інших. Таким чином, Бетховена повністю не задовольняв ні один з інструментів його часу, основною причиною послужили об'єктивні недоліки, особливо, їх нездатність грати штрих *legato*.

На сьогоднішній день відомі три збережених інструменти, якими користувався Бетховен: французький (С.Ерар), англійський (Т.Бродвуд) і австрійський (К.Граф). Перші два мали найбільший вплив на творчість композитора [99].

Фортепіанні сонати Бетховена з давніх пір стали дорогоцінним надбанням людства, їх знають, грають і люблять в усіх країнах світу. В. Рицлер в своїх працях зазначає: «Саме Бетховену вдалось втілити мрію усіх попередніх творців, які бажали створити ідеальну сонатну форму. Створена форма в своїй логічній довершеності побудована на принципах контрасту, яка одночасно і дає можливість свободи, й, в той же час, раціонально структурована» [46]. Свобода за В. Рицлером, виражається в різного роду можливості викладу основного матеріалу у різних формах взаємодії та контрасту.

Вчені відмічають дивовижні масштаби музичного побутування бетховенських сонат: багато з них міцно увійшли в педагогічний репертуар, стали невід'ємною його частиною. На сьогоднішній день, фортепіанні сонати композитора залишаються бажаними номерами концертних програм, а оволодіння всім циклом 32 бетховенських сонат – заповітна мрія кожного серйозного піаніста.

Існує об'ємний науково-методичний матеріал, який може служити основою для подальшого вивчення фортепіанних творів Бетховена в контексті музичної критики і виконавських тенденцій його епохи. Будучи композитором-новатором, Бетховен дуже цікавився проблемами, пов'язаними з подальшим розвитком і становленням саме фортепіанного мистецтва.

Композитор активно працював над можливостями втілення оновленого семантичного кола музичних образів, пошуком нових засобів музичної виразності. Саме досягнуті Бетховеном художні результати виявилися дуже значними, важливими і вагомими. Спираючись на традиції своїх попередників, Бетховен не тільки розширив горизонти музичного мистецтва, але й збагатив всі жанри яскравими контрастами, напруженим розвитком, що відбив дух революційних перетворень. На думку дослідників, завоювання свободи в результаті запеклої боротьби і стало головною ідеєю його творчості.

Загальновідомо, що все зріле творче життя Бетховена було пов'язане з Віднем. Тут, в культурному центрі Європи, ще в юнацькому віці він зустрівся з Моцартом і вразив його своєю грою. Якийсь час талановитий музикант брав уроки у Й. Гайдна і прославився як піаніст-віртуоз. Ці зустрічі дали змогу, тоді ще юному композитору, сприйняти кращий творчий та структурний матеріал форми сонати то довести його до широкого розвитку у своїй творчості. На думку дослідників, Бетховен був блискучим майстром імпровізації і його гру п'єс і сонат завжди відрізняло велике натхнення. Так, за потужністю, масштабністю і силою музичних ідей дані п'єси не поступалися симфоніям, що дало основу для розуміння його музичного мислення як симфонічного. Його гра, за відгуками очевидців, була пройнята неймовірною енергією і величезною стихійною силою. На очах у публіки фортепіано раптом несподівано перетворювалося в симфонічний оркестр. Каскади бурхливих пасажів, що народжувались, справляли приголомшливе враження неприборканих потоків звучності [9, с. 257].

Бетховен писав для фортепіано впродовж всього свого життя, втілюючи героїчний образ сильної, вольової, духовно багатой особистості. Поява в музиці Бетховена грізного образу Долі була викликана, перш за все, страшною недугою композитора, яка загрожувала привести до повної втрати слуху та тяготами долі. Бетховеном цей образ сприймався як втілення потужних стихійних сил, що перегороджують шлях головному герою.

Одним з масштабніших творів композитора є цикл 32 фортепіанних сонат, в яких втілені потужні драматичні зіткнення, висока філософська лірика, широке коло різноманітних образів. Як відмічав Е. Ліберман, «перегортаючи їх, не втомлюєшся дивуватися несхожості сонат одна на одну. Тридцять дві різні концепції, тридцять два музичних сюжети, тридцять два трактування сонатного *allegro* і циклічної сонатної форми. Користуючись літературною термінологією можна говорити про них, як про тридцять два музичних романи зі своїми героями, долями, конфліктами» [48].

Слухаючи і виконуючи сонати Бетховена, стає абсолютно очевидним, що всі вони вимагають від виконавця технічної майстерності, глибокого розуміння, зосередженої уваги, оскільки високе мистецтво композитора насичене не тільки драматичними, але й чудовими ліричними образами, які виділяються ніжністю і глибиною, особливо в *Adagio* і *Largo*. Ю. Кремльов пише, що повільні частини багатьох бетховенських сонат і симфоній – це роздуми про життєві протиріччя й непрості людські долі. Характер «полум'яних» імпровізацій яскраво знайшов своє відображення, наприклад в таких фортепіанних сонатах: № 8 «Патетична», № 13 і № 14.

Таким чином, симфонічне мислення композитора сприяло появі образів, яким притаманна енергія і цілеспрямованість. У них чітко розрізняється кінцева мета музичного руху. Як правило, всі частини знаходяться в строгій рівновазі, що творить структуру неперевершеною і цілісною. Чітко розрізняються початок, середина, де домінує розвиток, і логічно вибудоване завершення всієї композиції. Перш за все, сонатна форма в сонатах і симфоніях Бетховена відрізняється грандіозністю, масштабністю і значимістю всіх розділів. Переважаючими рисами стають рух, безперервне розгортання головної думки і прогресуюче наростання, динамізація елементів. Зазвичай такою якістю у Бетховена є героїка при романтичному забарвленні деяких тем. Фактурна тканина народжується з тематичних елементів головної партії. Ці елементи є учасниками інтенсивних розробок,

вони ж піддаються переінтонуванию та переосмисленню впродовж розгортання головної думки.

Дослідники відмічають, що всі розділи сонатної форми Бетховен трактує як ступені розвитку – «хвилі розробки». Г. Шенберг зазначає, що кожна з них заснована на структурі, виробленій в експозиції, з зіставленням і зв'язком тематизму, з розвитком і завершенням композиції в темах (головній, сполучній, побічній та заключній партіях). Виникає відчуття того, що тільки в розробці визначається основний тематизм, що дає уявлення про реальний характер тієї чи іншої партії.

Таким чином, головною драматургічною ідеєю в сонатній формі Бетховена стає конфліктність, яка втілена в подвійності матеріалу головної партії, в її образній багатшаровості, в перетворенні експозиції в розробку і навпаки, в збереженні розроблювальності в репризі і коді. Друга важлива риса, що відрізняє особливості драматургії сонатної форми Бетховена – наявність наскрізного розвитку. В цілому, становлення форми-структури у Бетховена – це безперервний живий процес створення ідеї і її логічного розвитку.

Великий вплив на розвиток на композиторського музичного мислення та еволюцію фортепіанної стилістики мав винахід правої і лівої педалей. У своїх фортепіанних творах Бетховен перший з композиторів починає використовувати і відзначати в нотах педаль, але робить це там, де вона покликана змінити фактурну тканину. Педаль, на думку автора, була необхідною як фарба і виразний динамічний засіб.

Фактура фортепіанних сонат композитора втілила всі особливості його музичного мислення. Е. Фішер доводить, що Л. Бетховен працював з фортепіано як з оркестром, тому часто можна знайти в його сонатах відображення типових оркестрових звучань: протиставлення струнних духовим, литаври (соната № 17, частина II), *pizzicato* струнних (соната № 15, частина II) і т. п. Педаль виконує багато функцій, серед яких – тембральна (надає різноманітні фарби звучанню); архітектонічна (сприяє масштабності в

динамічних кульмінаціях), посилює ритмічну напругу та опору; зв'язуючу, що іноді змінює фактуру та інші [86, с. 152].

Бетховен чудово знав інструменти нового типу і дуже любив їх. В фортепіанних творах, особливо в сонатах ми можемо зустріти використання прийомів оркестрового письма. Перенесення мотивів з одного регістра в інший створює певне уявлення про різні оркестрові тембри. Композитор не наслідує у своїх творах звуки оркестрових інструментів, він вписує в фортепіанну фактуру характеристики, властиві цим інструментам. Звернення виконавця до оркестровості фортепіано направляє його уяву до розуміння інтонаційної природи творів, регістрів, особливості педалізації, тощо.

Одним із фундаментальних засобів музичної виразності в музиці Бетховена стає темпоритм (виконавський ритм). Його організуюча роль досить значна як в творах сповнених драматизму, так і споглядальній ліриці. Напружений ритм підсилює емоційне напруження твору і надає музиці особливу дієвість і пружність [2]. Завдяки чіткій ритмічній пульсації навіть паузи стають більш напруженими і багатозначними (соната №5 частина I, тема головної партії). Посилюючи роль ритму в ліричній музиці, Бетховен підвищує її напруженість (соната № 15, частина I) [2].

Про специфіку динаміки бетховенської музики говорить у своїй книзі «Історія фортепіанного мистецтва» О. Алексєєв підкреслюючи, що динаміка проявляється краще завдяки авторським позначкам [2, с. 115]. Динамічними виконавськими знаками підкреслені всі контрасти і, в першу чергу, «пориви» вольового початку. Поступові зростання звучності композитор нерідко замінює акцентами (перш за все знаками *subito*, *fp*, *pf*). Бетховен також майстерно виписує тривалі *crescendo* і *diminuendo*. У драматургії його творів нерідко зустрічаються побудови, де за допомогою лише *crescendo* створюється емоційна напруга (соната №23, частина I).

Звертаючись до стильових і стилістичних прийомів викладу музики попередньої епохи, Бетховен збагачував їх і, в зв'язку з новим змістом свого мистецтва, докорінно переосмислював. Наприклад, в фіналі сонати № 1 по-

новому зазвучали альбертієви баси, їм надано характер «киплячої фігурації», тоді як у Моцарта вони служили, спокійним фоном для ніжних ліричних мелодій [48]. З іншого боку, для створення внутрішньої напруги музики композитор використовував енергійне перекидання фігурації з середнього регістра в низький. Крім того, Бетховен поступово розширив діапазон звуків, які охоплюються альбертієвими басами шляхом збільшення позиції руки в межах розкладеного акорду. Нагадаємо, якщо у Моцарта це зазвичай була квінта, то у Бетховена – октава, а в пізніх творах іноді і більш широкий інтервал (наприклад, соната №27 I частина, побічна партія). У деяких творах Бетховена так звані «литаврові» баси набували характеру схвильованої пульсації (сонати №8, № 23). Трелями автор часом висловлював душевні переживання, або дуже своєрідно використовував їх з метою створення вібруючого фону (соната № 32, частина II).

Сонатна форма Л. Бетховена це вершина віденської класичної сонатної форми, синонім єдності драматургії і композиції. Еволюція сонатної форми призводить у творах композитора до верховенства логіки музичної думки. Вперше, на думку В. Ріцлера драматургія набула режисерської позиції. Вона втілює філософську тріаду: «теза антитеза синтез», етапи якої виражаються формулою «дія, протидія, подолання за допомогою вибуху». Саме така драматургія визначає особливості бетховенської сонатної форми.

Композитор глибоко вивчав сонатну структуру своїх попередників. У першій і другій симфонії, в ранніх сонатах і в першому концерті можна знайти спільні риси з сонатами Гайдна. Наприклад соната №5 до-мінор знаходить спільні риси з сонатою №14 Моцарта, також до-мінор. Однак, завжди присутні і нові характеристики: більш різкі контрасти, що вступають в протидію вже з другого речення головної теми. Рішучі настрої першої теми проникають в ліричну другу, в результаті чого затверджується тільки перший активний, елемент, який постійно повторюється. Наступний етап розвитку в даній сонаті – це зіткнення з ліричними темами сполучною і побічною. У процесі розвитку, побічна з другим ліричним елементом головної

наповнюється активними фактурними елементами і доповнюються пунктирним ритмом. Сутність експозиційного матеріалу складають зіставлення контрастів двох протилежних начал.

Типові закони становлення драматургії сонатної форми можна чітко прослідкувати на прикладі таких творів, як соната №5 та симфонія №5. Переважаючими рисами форми-структури стають: 1) рух, безперервне розгортання думки і прогресуюче наростання одного стану, однієї якості, динамізація; 2) грандіозність масштабів всіх розділів, партій, структур; 3) симфонізм мислення. Все народжується з тематичних елементів експозиції; 4) сонатна форма вирізняється чіткою та продуманістю усіх частин, повним підпорядкуванням усіх елементів логічної думки [4].

Поряд з сонатною формою яка базуються на конфліктності концепцій, у Бетховена існують і інші безконфліктні, що засновані на пісенному матеріалі, а саме – дев'ята, п'ятнадцята, двадцять восьма, тридцята, тридцять перша сонати тощо. Вони відкривають риси романтичного стилю пізнього Бетховена. Тематизм їх однорідний: побічна народжується з головної. Розвиток тематизму в експозиції мінімальний, стислість розробки та відновлення гармонійної стрункості в репризі. У цих сонатних формах панує зв'язаність, відповідність тематизму.

В цілому, сонатна форма Бетховена втілює особливості його симфонічного мислення та ідею «тріади» на різних композиційних рівнях. В експозиції більшості сонат вміщається багаторівневий прояв в масштабах тем головної та побічної партій. Розробка, на думку В. Холопової виконує роль антитези по відношенню до експозиції, нерідко включаючи три розділи: вступний, центральний і предикт до репризи. Реприза виконує роль продовженої дії і тому інтенсивно динамізується. В цілому, реприза не виконує функцію синтезу, адже у Бетховена цю роль виконує coda, як друга розробка. У коді досягається остаточний синтез, підводиться підсумок. Головна ідея раціоналізму та впорядкованості у Бетховена виражається саме за допомогою форми-структури твору.

Порівнюючи фортепіанні твори Бетховена з фактурою ранніх класиків можна помітити багато нового і в сфері аплікатури та фактурних принципів. Перш за все, це введення масивних пасажів. Зазвичай ці структурні елементи мали позиційну будову, основою яких є звуки тризуків. Таким чином можна відзначити досить різнопланові особливості фортепіанної творчості Бетховена. Однак важливо пам'ятати, що всі авторські позначки (динамічні відтінки, педаль, тощо) – це вираз внутрішніх закономірностей музичного розвитку та особливостей композиторського мислення. Завдяки їх точному усвідомленню, стає зрозуміла справжня сутність бетховенського динамізму.

Висновки до розділу 1

Аналіз літератури дав можливість зазначити, жанр інструментальної (фортепіанної) сонати є феноменом, до якого звертаються композитори всіх епох та стилів, який при збереженні стійких ознак, постійно оновлюється у композиторській творчості. Класична сонатна форма мала глибокі історичні корені (епоха пізнього бароко, старовинна сонатна форма). Так, старовинну сонатну форму поділяють на форму поліфонічного спрямування та форму, в якій вже відчутні гомофонно-гармонічні спрямування; щодо кваліфікації, її розподіляють: за складом, за кількістю тем, за кількістю частин. Походження сонати, з іншої сторони – тісно пов'язано із старовинними танцювальними жанрами (сюїтою).

До феноменологічних рис сонатної форми можна віднести те, що вона несе у собі широкий потенціал, який створює можливість втілення різноманітних образів та глибоких ціннісних смислів. Класичну епоху розвитку сонатної форми відносять до 1750 – 1825 років (цей період включає в себе три етапи: становлення сонатної форми, її зміцнення і виникнення на цій основі різноманітних видів; дестабілізація сонатної форми в пізній творчості Л. Бетховена).

Важливими змінами в музичній мові, які привели до формування форми «класичної» сонати, було відхід фактури від повної поліфонії до гомофонії. Аналіз фортепіанних сонат дав можливість зазначити, що, з одного боку, форма–структура має стійкі риси (жанр виступає як пам'ять культури); з іншого, кожний з композиторів привносить в форму сонати свої певні стильові особливості (залежність змісту, елементів музичної мови від життєвої позиції та світогляду митця).

Кожен з композиторів-класиків вніс свої особливі риси в жанр сонати. В. Моцарт, будучи універсальним митцем, тяжів до різноманітних відтінків ліричного переживання; Л. ван Бетховен – до філософії, драматизму і героїки; стилю Й. Гайдна властиві такі риси як: галантність, жарт і народно-жанрові образи. Порівняльний аналіз дозволив визначити, що якщо Гайдну і Бетховену найбільш близькою була сфера інструментальної музики; то Моцарт рівною мірою проявив себе в написанні опер і в інструментальних жанрах; з одного боку, у Гайдна і Моцарта клавірне звучання можна охарактеризувати як прозоре, камерне, з іншого – завдяки Бетховену, у звучанні фортепіано більш яскраво стали відчутними масштабні оркестрові фарби. Спільною рисою, що об'єднує композиторів віденської школи було віртуозне володіння прийомами композиції і різноманітними втіленнями в своїх творах елементів від фольклорних елементів до характерних особливостей поліфонії епохи бароко.

Важливим фактором для розуміння композиторської мови є композиторське мислення. Не дивлячись на те, що всі композитори-класики були неперевершеними виконавцями, всі відмічають симфонічність та оркестральність як характерну рису їх мислення. Серед специфічних стильових рис відмітимо, що в музиці Гайдна втілюються риси австрійського фольклору, які виражаються в танцювальному характері фактури, чітких акордових кадансах і підкреслених сильних долях; стиль Моцарта відрізняється вишуканістю мелодійного ладу і гармонії більш світського, міського звучання; Бетховен збагачує звучність вертикальними акордовими

співзвуччя, збираючи їх у напружені гармонійні послідовності драматичного характеру.

Гайдн створив неймовірно нову за своїм образним і музичним складом хорову, оперну, оркестрову і інструментальну музику, але найбільше його досягнення – це створення закінченої тричастинної форми-структури сонатного циклу. Музика Моцарта театральна, характерний її зв'язок з абсолютно конкретним життєвим оточенням та душевною організацією композитора.

Інструментальні твори складають досить значну частину жанрової палітри Бетховена, в них яскраво втілено особливість музичного мислення, глибокі філософські погляди; особливу значущість займає жанр сонати, в якому відбилися всі експерименти і імпровізації, що він успадкував від своїх попередників. Тридцять дві його фортепіанні сонати склали епоху в фортепіанній музиці, відкривши широкий світ образів композитора. Його герой не тільки сміливий і пристрасний, він наділений тонко розвиненим інтелектом; борець і мислитель. У музиці Бетховена життя відбилося в усьому його розмаїтті: бурхливі пристрасті, відчужена мрійливість і лірична сповідь, картини природи і сцени побуту. Він максимально втілив весь потенціал і виразні можливості сонатної форми, наповнивши її драматичними контрастами і протиставленнями, динамічним розвитком тем і неймовірною силою почуттів, ліризмом і напруженою боротьбою.

Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт і Людвіг ван Бетховен – три знакових імен, які увійшли в історію, як віденські класики. Вони створили той високий тип інструментальної музики, в якому знайшло втілення багатство образного змісту в завершеній і гармонійній художній формі. Чіткість структури, глибина і яскравість мелодики тематизму, їх динамізація – все це є яскравими зразками вершини світового музичного мистецтва. Спираючись на надбання минулого, особливості та виклики епохи, композитори віденської класичної школи змогли втілити їх в неймовірно складних, збагачених власними філософськими думками, творах. Розроблена

ними система жанрів, форм і правил гармонії є феноменом, а їх музика золотим фондом світової культури.

Таким чином, класична сонатна форма стає Знаком особливих відношень композитора зі Світом, унікальним явищем, що відрізняється гармонійністю, чіткою структурованістю, логічністю та завершеністю. Саме в період класицизму класична сонатна форма відкрystalізовується, знаходить своє яскраве втілення у творчості композиторів-класиків та вичерпує свій потенціал в музиці Л. ван Бетховена, відкриваючи новий романтичний стиль.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ Л. ВАН БЕТХОВЕНА

2.1. Особливості форми-структури в фортепіанних сонатах Л. ван Бетховена

Фортепіанна соната для Людвіга ван Бетховена є найбільш доречною формою вираження власних думок, почуттів, художніх замислів та стала творчою лабораторією ідей. Зазвичай у творчій діяльності більшості митців переважає один творчий напрямок, який найбільше відповідає внутрішньому світу митця та відображає особливості його творчості. На думку В. Конен, такими були, наприклад, хоральні прелюдії для органа Баха, пісні для Шуберта, полонези і мазурки для Шопена тощо. Для Бетховена фортепіанна соната стала творчою лабораторією протягом усього життя. Симфонічна творчість з'являлась у композитора в якості підсумку і узагальнення тривалого часу пошуків та спроб, а фортепіанна соната втілила в собі безмежні варіанти, спроби та різноманіття творчих пошуків.

Творчі досягнення Бетховена стали стимулом для багатьох творчих знахідок композиторів наступного покоління. Саме в творчості останнього з віденських класиків намітилися подальші шляхи розвитку жанру фортепіанної сонати, які привели до створення її нового жанрового різновиду, але зі збереженням драматичних принципів класичної фортепіанної сонати. Ю. Кремльов зазначив, що вивчення специфіки музичної драматургії в бетховенських *allegro* може наблизити дослідників до усвідомлення жанрових особливостей фортепіанної сонати в цілому.

Різні сторони дослідження проблематики музичної драматургії представлені в працях Б. Асаф'єва, В. Протопопова, В. Бобровського, В. Ленца, Н. Горюхіної, Ю. Кремлева, Л. Мазеля, Є. Назайкінського, Е. Фішера, Р. Роллана, В.Цуккермана, та ін. Для виявлення характерних

ознак форми структури фортепіанних сонат Бетховена, були проаналізовані, з одного боку, сонати композитора, які були створені в різні періоди, в яких присутня героїка образів, як одна з основних темематик композитора; з іншого – сонати, в яких ми можемо дослідити видозміну структурно-композиційних елементів.

Н. Горюхіна зазначає, що героїчний драматизм Бетховена в поєднанні з ліричною сферою містять у собі яскраві засоби виразності, в першу чергу це знаходить своє втілення в особливостях форми-структури. Такі протиставлення надають музиці так звану «приховану програмність». Деякі з сонат вже мають програмні підзаголовки, наприклад: «Патетична» і «Апасіоната» тощо.

В своїй творчості Л. ван Бетховен значно розширив інтерпретацію сонатного циклу, він експериментував на всіх структурно-композиційних рівнях. Аналіз 32 фортепіанних сонат дозволив зробити типологію сонатної форми. Так, композитор звертається до різних типів форми-структури: до умовно одночастинного циклу (в якому всі частини рухаються без перерви атасса), двочастинного, тричастинного, чотиричастинного, п'ятичастинного, з фугою, фугато. Щодо типології сонат, визначемо наступні різновиди форми-структури в сонатах Л. ван Бетховена (табл. 1):

Таблиця 1. Типологія сонатних форм Л. ван Бетховена

Форма-структура	Сонати (№)
Одночастинні (тяжіння до єдиного циклу з розподілом на частини в середині)	28 (всі частини йдуть атасса), 29
Двочастинні	19, 20, 22, 24, 25, 27, 32
Тричастинні	5, 6, 8, 9, 10, 14, 16, 17, 21, 23, 26, 30, 31
Чотиричастинні	1, 2, 3, 4, 7, 11, 12, 13, 15, 18, 28, 29
П'ятичастинні	31
З фугою (фугато)	29, 31, 32
З варіаціями	12, 23 (II ч.), 30
I частина не сонатне алегро	13, 14, 30, 31
З програмною назвою	26

Згідно таблиці, можна зазначити, що найбільш розповсюдженою формою, до якої композитор звертається, це: три частинний цикл

(тринадцять сонат) і чотиричастинний цикл (12 сонат); інтерес до використання в циклі варіаційних форм виявляється в трьох сонатах (№№ 12, 23, 30), але елементи варіаційного розвитку можна побачити і в інших циклах. Особлива увага композитора приділяється використанню поліфонічного розвитку матеріала як на рівні композиційного прийому (фугато у серединах частин), так і на рівні окремих фуг (наприклад, соната №31 – дві фуги – фуга на тему і фуга на її дзеркальне відображення), що значно ускладнює смислові сторони музичної драматургії.

Інтерес представляють сонатні цикли, в яких частини йдуть attacca, що дозволило нам умовно їх віднести до одночастинного циклу (наприклад, сонати № 28, 29). Але, якщо традиційно дозволяється виконувати класичні сонати окремо I частини і всі інші, то це правило не розповсюджується на пізні сонати, які повинні виконувались цілісно (наприклад, №№ 23 «Апассіоната», 29, 30, 31, 32).

Дослідники зазначають, що в своїй сонатній творчості Бетховен експериментує і з формою-структурою, й жанровою драматургією. Він поступово відходить і від типової форми-структури, й від жанрової основи в II-IV частинах. Характерним є те, що до тричастинного і чотиричастинного циклу він звертається на ранньому етапі творчості, при цьому поступово менує як середня частина змінюється на скерцо – жанр, що створює більший контраст (і образний, й темповий), саме скерцо стає тим жанром, що стане популярним в творчості романтиків. Таким чином, опорний менує витісняється більш активним ігровим скерцо. В темповому відношенні характерним є збереження сюїтного принципу контрасту між I–II та III–IV частинами, де II частина стає філософським центром.

Окреме місце займають двочастинні сонатні цикли (№№ 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 32) – вони представлені як невеличкими сонатами (№№ 19, 20), які з великим задоволенням грають діти в музичних школах, так і грандіозним особливим циклом ор.111 №32 – з бездонним смисловим колом та образною драматургією, що відкриває погляд у майбутнє.

Дослідники відмічають, що в процесі виконання крупної форми, на відміну від мініатюри, виконавець стикається з проблемою цілісності форми. З однієї сторони виконавське мислення повинно охопити ряд дискретних частин у єдине ціле (розподіл циклу на частини; в свою чергу, сонатне алегро (I частина) має розділи – експозицію, розробку і репризу і т.і.); з іншої сторони – виконавець повинен відчувати два принципи формотворення. А саме, спочатку експозиція направлена на показ широкої образної палітри, потім у розробці показ замінюється інтенсивним варіаційним принципом розвитку матеріала, що суттєво змінює мисленевий процес [83].

Серед характерних рис, що притаманні розвитку музичного матеріалу в розробці, дослідники визначають їх драматичний характер. Важливим є необхідність осмислити виконавцем різницю між першим експозиційним показом тем і тим, як вони у розробці починають видозмінюватися. З одного боку, масштабність мислення композитора виводить фортепіанне звучання на рівень симфонічного оркестру; з іншого – феноменальна віртуозність володіння композитором фортепіано вносить у фактуру сонат цілий ряд досить складних елементів (акорди, тремоло і трелі; подвійні ноти; поліритмія; віртуозні пасажі у вигляді звукорядів та різних видів арпеджіо і т.і.).

При аналізі сонати №23 «Апассіонати», С. Фейнберг зазначає, що прийоми фортепіанного стилю Бетховена наповнені безмежною ініціативністю. Творча фантазія композитора та володіння музичним інструментом не має меж. Всі блискучі віртуозні технічні формули наповнюються могутнім підйомом, стрімким рухом, енергією та поглибленим почуттям [83, с. 22].

Але композиторські ідеї виходять далеко за межі фортепіанного звучання, до здійснення гігантських музичних задумів, що можуть втілитись тільки у симфонічних масштабах. На думку С. Фейнберга, образи, які втілює композитор в музиці сонат, можна порівняти з такими прикладами з інших

видів мистецтв як: драми Шекспіра, «титанізм» Мікеланджело, колорит фарб у Тіциана [83, с. 25].

Розглянемо більш детально ряд фортепіанних сонат, які, на нашу думку, віддзеркалюють і особливості стилю, й етапи еволюції сонатної форми. Перша соната ор.2 продовжує традиції Гайдна і Моцарта, тому деякі музикознавці кажуть про її певну несамостійність. В свою чергу А. Рубінштейн писав: «В першій частині жоден звук не схожий ні на Гайдна, ні на Моцарта, уся частина сповнена нового драматизму» [2]. Р. Роллан відмічав оригінальність образної сфери Бетховена, наявність героїчного духу, яка втілюється в інтонації головної партії.

Вже з цього першого руху, по звукам тризвуку, можна казати, на думку Ю. Кремльова, про оркестральні риси, що притаманні фактурному викладу, що асоціюється з звучанням мідних духових. Оркестральність викладу музичного матеріалу відчувається у фортепіанній фактурі сонати, яка знаходить втілення в першу чергу у регістрових контрастах. Теми першої частини даної сонати вже демонструють, на початковому етапі, ідеї монотематизму, проростання, видозмінення однієї теми із іншої. Вже матеріал першої частини сонати №1 демонструє принципи тріадної драматургії, яка в подальшому зазнає все більшого розвитку.

В першій частині фортепіанної сонати № 5 можна виділити нові особливості структурної побудови. Для головної партії вже з самого початку властива конфліктність в експозиції як головна ідея. Головна партія втілює в собі характерні принципи тріадної драматургії, яка висвітлює співвідношення трьох компонентів: «теза - антитеза - синтез». За судженнями В. Бобровського, це є характерний для композитора варіант тріадної побудови: дія – протидія – синтез, який дає поштовх до подальшого розвитку [19].

Вже с початку звучання в перших трьох тактах головної партії, що рухається по звуках тонічного тризвуку, має яскравий характер героїки і уособлює функцію тези, за принципом триади. Наступний мотив який

починається з 9 такту відтворює елементи певної лірики (низхідна інтонація контрастує з початковим висхідним рухом і втілює, за В. Бобровським, роль антитези). Ствердження першого героїчного елемента при завершенні головної партії є втілення останнього елемента тріадної драматургії – синтезу, так як в ньому є елементи другого мотиву, низхідного, але збережений героїчний характер першого мотиву [18].

Ю. Кремльов акцентує на тому, що на перший погляд, структура побудови головної партії відповідає вимогам класичної сонатної форми (її закінчення збігається із закінченням періоду з доповненням), але її триланковий виклад втілює співвідношення «теза - антитеза - синтез». В. Бобровський писав, що такий виклад дає змогу певної самостійності в загальному драматургічному розвитку експозиції.

Окрім цього, риси самостійності додає доповнення, в якому ще раз в повному обсязі стверджується героїчний мотив який звучав на початку, створюючи ефект тричастинної побудови головної партії за принципом арки. В. Ленц відмічає у своїх працях, що в даній сонаті присутній симфонічний розмах. В образній сфері він трактує музичний матеріал першої частини як картину полювання з перегукуванням мисливського рогу. Таким чином, вже форма-структура головної партії відображає закінчену фазу тричастинної, тріадної драматургії «теза - антитеза - синтез».

Якщо на далі сприймати рівні драматургії експозиції то головна партія втілює ідею тези, а межа сполучної і побічної партій будуть антитезою, яка буде різнитись за характером. А. Альшванг відмічає, що функціональні особливості сполучної партії полягають в продовженні втілення початкового етапу розвитку на рівні експозиції. Бетховен в даній сонаті, щоб надати сполучній партії динамізму дуже скорочує її перебування в основній тональності (сполучна партія одразу починає модуляційний рух до домінанти побічної тональності).

Інтонаційна сфера сполучної партії, так само як і в подальшому побічної, в основі має принцип контрасту з головною партією. Кантиленна

природа, особливий інтонаційний рельєф сполучної та побічної партій несуть в собі функцію – відтінити порив головної партії. Видозмінення побічної партії в подальшому приводить до синтезу в заключній партії.

Зазначимо, що на рівні експозиції також втілюється ідея тріади. Розвиток заключної партії, що починається ліричною лінією, поступово приводить до появи героїчного елемента головної партії. Однак героїчний характер зазнає змін, дещо пом'якшується, відразу за ним йдуть інтонації, що пов'язані зі сполучною партією та з другим елементом головної партії.

Поява першого героїчного елемента головної партії в кінці експозиційної частини створює ефект тріади вже в експозиційному розділі. Н. Горюхіна акцентує, що тріадний принцип експозиції дає змогу більш ретельно виокремити її від розробки та підсилює значимість певної самостійності не тільки партій, але й форми структури усього сонатного *allegro*.

В. Протопопов виділяє, на рівні експозиційного розділу першої частини схильність до драматизації, героїчних образів, відокремленості розділів і взаємодоповнення форми-структури сонатного *allegro* драматургічними особливостями інших форм, насамперед тричастинної [68, с. 163].

В розробці п'ятої сонати також можна виділити принципи контрастної тричастинності, а саме – початок розробки демонструє перехід від напруження головної партії до світлого колориту мажору та появи нового тематичного елемента в тональності *f-moll*, який на думку Ю. Кремльова призупиняє розвиток розробки і надає формі-структури сонатного *allegro* риси контрастної тричастинності.

Ю. Кремльов відмічає, що на перший погляд зміни в репризі незначні. Особлива увага приділяється проведенню побічної партії (два рази в мажорі та в основній тональності). Тобто, в коду проникають характерні елементи інших структурних розділів, зокрема розробки [45, с. 69].

На основі аналізу першої частини фортепіанної сонати №5, яка займає особливе місце у творчому доробку раннього періоду, можна зазначити, що

принципи тріадної драматургії знаходять своє втілення на різних структурно-семантичних рівнях, що вносить і певні зміни до композиційних особливостей інших форм.

Особливе місце в творчому доробку композитора, займає «Патетична» соната №8, в основі якої закладено багатоеlementну драматургію, що включає темпове протиставлення яке, за В. Бобровським, може знайти своє втілення не лише в різних частинах сонати, але й в межах однієї частини. Так, В. Бобровський відмічає, що в даній сонаті можна знайти декілька темпових угруповань, що пов'язані не лише з образним тематизмом, але й з темповим протиставленням (повільно, швидко і навпаки), який створюється за принципом темпового контрасту.

Ми погоджуємося з думкою Ю. Кремльова, що інтонаційно ця соната близька сонаті f-moll, яка була створена у Бонні, але в патетична соната вирізняється новаторськими характеристиками. Тричастинність сонати свідчить про загальну тенденцію Бетховена використання тричастинного циклу в драматичних творах. Б. Асаф'єв, аналізуючи дану сонату, відмічав «полум'яний пафос першої частини, спокій в другій і мрійливе заключної частини» [6]. В свою чергу, Р. Роллан знаходив в цій сонаті «сцени драми і почуттів», тобто виділяв певну театральність форми структури [73].

Перша частина патетичної сонати демонструє загальну характеристику усього спектру образів сонати, починаючи вже з перших тактів. Вступ несе в собі функцію тематичного змісту всієї форми, теми-епіграфу це один із факторів новизни Бетховена. Ю. Кремльов зазначає, що ця інтродукція є основою сюжетного лейтмотиву. Основна ідея інтродукції в діалозі контрастів, які знаходять своє втілення вже в перших тактах.

А. Рубінштейн вважав, що назву соната отримала саме із-за інтродукції та епізодичних повторів першої частини, так як ця тема сповнена драматичного характеру. Якщо порівняти першу частину п'ятої сонати, в якій контраст зумовлювався фанфарністю та «вздохами», то в даній сонаті контраст складають теми Року, Долі та туги, питання, що залишаються без

відповіді тощо. Протягом десяти тактів Бетховен проводить ці контрасти через різний ряд відтінків, то надаючи надію, що ще більше підсилює драматизм [45, с. 94].

Ідею тріадності в даній сонаті втілено на основі тематизму: тема інтродукції втілює в собі трагедійні образи долі, головна партія – драматичний, бурхливий розвиток, а побічна – збентежена лірику. Розділ експозиції утворює враження тричастинної форми, адже елементи головної партії присутні і в сполучній партії, таким чином Бетховен, як і в п'ятій сонаті акцентує на пануванні драматичної сфери, що є характерною рисою головної партії. Проведення головної і сполучної партій створює враження тричастинності, адже моделюючий і предиктовий розділи сполучної партії ґрунтуються на темі головної (як і в сонаті № 5, Бетховен акцентує увагу на пануванні героїко-драматичної сфери головної партії).

Розділ побічної партії має певну самостійність, Ю. Кремльов та Н. Горюхана відмічають, що побічна партія написана в нетиповій на той час, «романтичній» тональності третього мінорного ступеня (*es-moll*). Заклучна партія створює уяву стрімкого дихання, яке досягається різкими регістровими переносами правої руки в кінці експозиції. Р. Ролан зазначає, що даний прийом відображає розмах бетховенського піанізму і те, що ці образи передають відчуття революційної епохи [73].

Дуже цікавим є те, що між експозицією і розробкою знову з'являється тема вступу, лейтмотив року, в якому основним завданням є втілення темпового контрасту, а зупинка на ферматі лише більше сприяє відділенню двох розділів. Розробка за формою досить стисла та лаконічна, в її основі лежить контраст між темою головної партії та одним з елементів теми вступу. Реприза повторює (з різними варіантами) елементи експозиції, з розширенням та стисненням. В. Бобровський також відмічав, що в репризу привносяться риси розробки, тобто побічна партія не одразу приходить до основної тональності.

Прояв багатоелементної драматургії також знаходить своє втілення на межі репризи та коди. Поява лейтмотиву інтродукції, на думку В. Протопопова, це як спогад і тим самим нагадування про неминучість долі. Завершення першої частини втілює типове для Бетховена ствердження: «живу, відчуваю та борюсь» [4].

Соната op. 27 №1 Es-dur втілює в собі нові принципи форми-структури та образної сфери. В. Ленц відмічав, що ця соната знаходиться в значній тіні сонати №2 з цього опусу. Перша частина викликає інтерес формою, для неї характерна ідея натхнення та логічної іпровізаційності (сонати цього опусу мають підзаголовки «Quasi una fantasia»). Авторський підзаголовок дає основу для оновлення трактовки і розуміння класичної форми-структури сонатного циклу та відхід від типових традицій. Музикознавець відмічає в цій сонаті певну «світськість», що була притаманною салонній сонаті «добетховенського періоду». Поясненням цього може бути те, що дана соната присвячена княгині Лихтенштейн, яка походила зі знатного роду.

В. Протопопов зазначав, що в даній сонаті відсутня форма сонатного allegro. На відміну від op. 26, в даній сонаті знайшла своє відображення тричастинна форма і всі частини пов'язані одна з одною та виконуються attacca. Перша частина нетипова, адже розпочинається повільним темпом, вона складається з трьох розділів, які розміщуються за принципом темпового контрасту. Р. Ролан вбачає в першій частині деякий вплив докласичної епохи. В завершенні першої частини ми знову зустрічаємо типовий для Бетховена прийом різкої зміни реєстрів, що пов'язано з оркестровим мисленням композитора.

Наступна соната з op.27 також є нетиповою і доволі найменування її як «місячної» сонати було немало суперечок. А. Рубінштейн вбачав, що перша частина переповнена трагізму, остання в свою чергу бурхливо нестримна, а риси певної меланхолійності можна віднайти лише в другій частині. Р. Роллан називав дану сонату «похмурою та, разом з тим, полум'яною» і відмічав, що форма-структура сповнена свободи яка

підпорядковується стрункості та раціоналізму. З цього принципу слідує, що форма структура підпорядкована змісту, який лише вдосконалює структурні елементи [73].

Ю. Кремльов виділяв в цій сонаті три новаторських фактори, які в попередніх сонатах не були чітко вираженими, а саме: сповнення драматизму, тематична цільність та безперервність розвитку тематичного матеріалу від першої частини і до фіналу [45, с. 144].

Перша частина сонати №14 створена в особливій формі. Двочастинність з розвиненими елементами розробки й великою частиною, з підготовкою до репризи – все це наближує цю форму до сонатної. Щодо образного змісту першої частини, ми погоджуємось з думкою Р. Роллана, В. Ленца та інших, які вбачали в першій частині лише смуток і печаль, але В. Стасов відмічав в цій частині і споглядальний спокій, сумніви, моменти просвітлення, емоційні пориви та тяготи долі [87].

Аналізуючи особливості композиторської мови, В. Протопопов робить акцент на елементах музичної мови за допомогою яких створюється даний образ, а саме – гармонічні тріолі, які створюють певний звуковий фон.

В Сонаті ор. 31 № 2 можна відмітити нові стильові риси Бетховена – повернення до патетики, але вже на основі психологізації образів. Соната має неофіційну назву «Буря».

Р. Роллан пояснює, що дана соната є періодом зрілої творчості композитора, в якій втілюється антитеза шекспірівської «Бурі», емоційні поштовхи сили та велич раціоналізму, які знайшли своє відображення в формі структури. Є також і інша назва, а саме «Соната з речитативом». Н. Горюхіна відмічає, що це один із найяскравіший прикладів прямої мови в музиці, з якого витікає певна імпровізаційність.

В першій частині втілені принципи багатоелементної драматургії, але вони відмінні від патетичної сонати, для якої була характерна театральність. Багатоелементність драматургії також як і в патетичній сонаті втілюється за допомогою темпових контрастів. Якщо в патетичній сонаті відбувається

контраст між інтродукцією та головною партією, то в даній сонаті цей контраст закладений в самій головній партії (Largo та Allegro).

Епізод Largo втілює роздуми композитора, які передаються за допомогою виконавського прийому арпеджіато, а allegro – інтонації «зітхання». Конфліктність здійснюється на різних смислових рівнях: темповому, тематичному (висхідний рух арпеджаіто та низхідний рух по секундах, які втілюють внутрішню напруженість та загостреність). На думку Н. Горюхіної, функція головної партії одразу виконує роль й імпровізаційного вступу, де одразу і утворюються головні тематичні елементи сонати.

Відмітимо зростання драматургічної ролі сполучної партії, яка в даній сонаті за своїм тематизмом не поступається головній та побічній. Вона продовжує стрімкий характер розвитку головної партії і поєднує в собі діалог двох мотивів у різних регістрах, що знову свідчить про втілення композитором оркестрових фарб засобами фортепіано. В. Протопопов відмічає, що чіткість викладу сполучної партії сприймається як третій розділ головної партії і це вказує на функціональну бінарність партій. Таким чином, головна та побічна партії утворюють єдиний драматичний «розділ» в якій переважають принципи розробковості. Р. Роллан в своєму аналізі першої частини пише про особливе згущення душевної тривоги та стрімкої динамізації тематичного матеріалу.

Побічна тема в своїй основі, базується на інтонаціях ліричного другого мотиву головної партії, стає більш драматичною та тематично продовжує лінію психологізації образів і не прагне до самостійності. В. Бобровський відмічає, що в формі-структурі заключної партії знову проявляється принцип тріади (теза – антитеза – синтез).

На думку В. Протопопова, експозиція втілює ідеї монотематичного викладу матеріалу, адже усі інші тематичні утворення проростають з головної партії. Єдність експозиційного розділу яскраво проявляється в системі кадансів, які розподіляють частини експозиції: 20 тактів головної

партії – каданс в d-moll, 41 такт до каденції в a-moll, а через 24 такти другий каданс в a-moll, с «призупиненням» розвитку [68].

Система кадансів яка представлена в експозиційному розділі, на думку В. Протопопова, суперечить тематичному матеріалу, оскільки зв'язкова партія побудована на інтонаціях головної і продовжує її ідею, а побічна віддаляється (40 тактів – головна та зв'язкова партії, 45 тактів – побічна та заключна партії). В цьому виражена діалектика бетховенської сонатної форми-структури, в протиріччі різних елементів народжується динамізм форми та її сприйняття.

На межі експозиційного розділу та розробки знов зустрічається темповий контраст, як один із ознак нових драматичних зіткнень. Про розробковість основного матеріалу свідчить «нестійкість» речитативу Largo головної партії. Однією з особливостей форми-структури, на наш погляд, є те, що розробка ґрунтується на розвитку сполучної партії, яка є тематичним продовженням двох елементів головної партії.

В репризі знову представлений темповий контраст, який повторюється двічі. Ю. Кремльов виділяє особливе закінчення першої частини, а саме: глухий, похмурий «трім» восьмих в басу на основі тоніки. «Образ боротьби ніби завершується і залишається лише згадка та відзвуки від неї. Як в майбутньому перша частина «Апасіонати», так і ця «бурна» частина завершується затишшям» [45, с. 181]. Ці стилістичні риси є одними з головних, на думку дослідників, що дають можливість цілісного сприйняття форми-структури.

Соната № 17 стала для Бетховена одним із нових етапів, де він почав трактувати форму-структуру як процес безперервної дії, в якій головна роль «тем-персонажів» – в їх розвитку, взаємопроникненні. Е. Фішер виділяє поняття форми другого плану, яка сформувалась в зрілому періоді творчості композитора. В її основі лежить поступовість розвитку тематичного матеріалу та його взаємодія протягом усього твору.

Сонатне *allegro* стало для Бетховена основою творчих пошуків в яких є можливість втілити різні за складністю драматичні колізії. Обмеженість тематичного матеріалу надає формі пружності та потребує тісного тематичного зв'язку та цілісного видозміненого повтору, завдяки якому можна динамізувати тематизм (експозиція – реприза).

Особливе місце в драматургії сонати займає розробка, яка дає можливість по різному згрупувати тематичний матеріал та продемонструвати різні відносини тем, або відкрити їх нові грані. Ці принципи продовжують формуватися і в інших сонатних циклах композитора, але в сонаті № 17 продемонстровано цілий спектр різних елементи динамізації та цілісності форми-структури.

Особливої уваги заслуговує соната № 23 «Апасіоната», сама назва якої не належить Бетховену, вона була дана гамбурзьким видавником Кранцем. Усі душевні переживання, на думку Н. Горюхіної, знайшли своє втілення в ній (завершення «Героїчної симфонії», розчарування в подіях революції, тяжкий стан тощо). Перші нариси сонати свідчать про перевагу трагічного начала, основу якого складають героїчні події, що й обумовили вибір композиторських прийомів та стилістичних особливостей.

На думку Р. Ролана, ця соната яскраво втілює ідеї симфонічного мислення Бетховена, «через боротьбу до перемоги». Головна партія втілює принципи багатоеlementної драматургії, яка знаходить своє відображення в особливості фактурного викладу головної партії. В основі першого елементу головної партії лежить гармонічний «фанфарний» рух, якій нагадує нам першу сонату *f-moll*; другий – елемент з трелью, вносить тривогу та драматизм [73].

Ю. Кремльов порівнює головну партію з душевними хвилюваннями та бурею. Це доречно, адже першим поривом є поява лейтмотиву долі, яка втілена в фіналі п'ятої сонати і знайшла свій подальший розвиток в п'ятій симфонії. Новий контрастуючий характер втілюється, починаючи з 17 такту (важкі висхідні акорди). Увесь подальший розвиток головної партії, до появи

побічної, дано на основі органного пункту, який викладено триолями (тема долі та року).

В. Протопопов робить акцент на новаторстві Бетховена в сфері тематизму, а саме – на веденні II неаполітанського ступеня для секвенційного проведення теми. З одного боку, це дає змогу уникнути зменшеного тризвуку, дисонансу; з іншого – це прояв нової тенденції в гармонії композитора, хоча він міг використати гармонію IV ступеню, як він робив в інших творах. Саме використання II низького ступеня надає певної конфліктності в драматургії твору, яка виражається в даному випадку не завдяки мелодико-тематичним елементам, а ладо-тональним. [68].

Як зазначають дослідники, в формі-структурі сонатного циклу, II неаполітанська ступінь історично з'явилась вперше саме у Бетховена. В. Берков пише: «Апасіоната- це симфонія для фортепіано, яка за своїм змістом схожа на драматичні поеми боротьби та величі духу людини. Конфліктність в ній передається внутрішнім станом, саме тому і художні засоби не обираються по типу порівняння різних елементів, а народжуються на основі ладового загострення» [69].

Побічна партія проростає з першого елемента головної, яка виражена інтонаційною та ритмічною складовою, але схожість цих двох партій не дає підстав говорити про їх тотожність. Ці партії, за судженням Ю. Кремльова, є результатом варіаційного монотематизму, адже вони втілюють зовсім різні змістові ідеї.

Одним із нових принципів форми-структури є відмова від повтору експозиції, а одразу перехід до розробки. Р. Ролан зазначив, що потік емоцій та душевних переживань є занадто великий, щоб повертатись назад [73]. Всі теми розробки даються в посиленому викладі, особливо це видно в ладо-гармонічному, інтонаційному та регістровому розвитку.

Особливої уваги заслуговує заключна партія, яка представлена стрімкою хвилею зменшеного септакорду, що демонструє кульмінацію розробки та підводить до предикту. Особливість предикту полягає в

репризному проведенні на фоні органного пункту, головної теми. Такий композиційний хід є дуже важливим для драматургічного розвитку сонати, тому що стирає межі між структурними розділами форми структури сонатного *allegro*.

Реприза проходить під знаком мотиву «долі» в лівій руці, на основі якої проходить головна партія. На думку Н. Горюхіної, пік кульмінації, поданий в коді (для якої характерний розробковий характер, в результаті якого майже неможливо виявити тематизм головної, або побічної тем). Спираючись на думку В. Бобровського, можна зазначити, що таким чином втілюється остання ідея драматургічної тріади – синтез.

Форма-структура першої частини сонати №17 яскрава втілює її дуже складний та багатоскладовий зміст. Характерні ознаки рондо переплітаються з драматизмом сонатного *allegro*. Бетховен в формі-структурі відмовляється від повторення експозиційного розділу і, як результат, розробка стає більшою за розмірами, те ж саме відбуваються і з кодою. Чотири розділи демонструють становлення, розвиток та синтез драматичних образів. Таким чином, ця соната втілює нові стилістичні риси, де Бетховен вже відмовляється від традиційної побудови сонатного *allegro*, прагнучи до динамізму усєї форми.

На особливому місці стоїть соната op.106 «Hammerklavir». Ця назва з'явилася ще на попередній сонаті, але саме соната № 29 продемонструвала великий спектр як піаністичних можливостей виконавця, характеристику інструментів нового типу, так і особливості форми-структури. В листах Бетховен писав, що дана соната завдасть піаністам багато незручностей. А. Рубінштейн називав цю сонату «дев'ятою симфонією для фортепіано». Б. Асаф'єв підтримував цю думку та зазначив, що цю сонату можна вважати симфонією, зі своїм особливим викладом матеріалу, грандіозним задумом та масштабністю.

Форма-структура даної сонати в силу своєї «симфонічності», зазнала змін, які знайшли своє відображення в кількості частин циклу. Раніше

Бетховен відмовився від чотирьох частин сонатного циклу на противагу тричастинності, таким чином динамізувавши усю форму. В сонаті № 29 він повертається до чотиричастинності, що є яскравим прикладом втілення ідеї симфонізму в фортепіанних сонатах.

На думку О. Гольденвейзера, стиль фактурного викладу цієї сонати наближується до фортепіанного стилю Ф. Ліста, а місцями – до пізнього О. Скрябіна [27, с. 216]. В даній сонаті яскраво втілений поліфонічність письма (в розробці, фугато). Перша частина, на противагу іншим сонатам, які були нами розглянуті, втілює не лірико-драматичний спектр образів, а ідею народності, в якій поєднується «фанфарність» та пісенність.

Таким чином, розглянуті сонати демонструють еволюцію сонатної форми в творчості композитора; ряд нових принципів, які знайшли своє втілення в різних аспектах форми-структури, ладо-тональному, інтонаційному елементах тощо. Не дивлячись на те, що зберігаються особливості структури сонатного алегро (наявність трьох розділів: експозиції, розробки, репризи; традиційних тональних співставлення на рівні гол

Можна зазначити, що в разі особливого драматургічного та смислового навантаження у вступі (наприклад, в сонаті №8 «Патетичній»), змінюється роль розробкового розділу, його масштабність. Інтерес представляють сонатні цикли, в яких I частини представлені або варіаційними формами, чи фантазійними (наприклад, сонати №№ 14, 15).

З іншої сторони, до сонатної форми долучаються елементи поліфонії, поліфонічного розвитку, фуги (наприклад, сонати №№ 29, 31, 32 та інші), що значно підсилює напруженість в розвитку, смислова насиченість, драматизм. Таким чином, композитор уміщає такі різні жанри як крупна форма і поліфонія, створюючи нові діалогічні відносини. На підставі вищесказаного, можна зазначити, що класична сонатна форма в творчості Л. ван Бетховена вичерпала весь свій потенціал, розкрила широке коло образів, що відбилось на великій кількості варіантів форми-структури в цілому.

2.2. Інтерпретація фортепіанних сонат Л. ван Бетховена в контексті традиції та новаторства

Фортепіанні сонати складають основу репертуару не тільки студентів середніх та вищих навчальних мистецьких закладів, вони є вадливою основою репертуару видатних світових музикантів-виконавців (М. Аргеріх, Д. Баренбойма, Д. Башкірова, А. Бенедетті-Мікеланжелі, Е. Вірсаладзе, О. Любімова, М. Плетньова, С. Ріхтера, Ю. Кота та багатьох інших), тому виконавська традиція постійно оновлюється і збагачується новими поглядами, трактовками, дослідженнями. Для з'ясування особливостей інтерпретації фортепіанних сонат композитора, необхідно розглянути, з одного боку, основні редакції сонат; з іншого – виконавську традицію, що базується на інтерпретаціях видатних музикантів світового рівня.

Відмітимо, що для вірного розуміння композиторського тексту величезного значення набувають редакції, якими користується піаніст. Відомо, що редагування сонат має глибоку історію, їм займалися такі відомі музиканти, як: К. Черні, І. Мошелес, І. Крамер, А. Гензельт, Ф. Ліст, Г. Бюлов, Г. Кліндтворт, Г. Ріман, Е. д'Альбер, Ф. Лямонд, М. Пауер, А. Казелла, А. Шнабель, Л. Вейнер, К. Мартінсен та інші [27, с. 276].

Найбільш перевіреними та базовими є редакції фортепіанних сонат Л. Бетховена О. Гольденвейзера та А. Шнабеля. Ці дві редакції мають значні відмінності, тому для роботи з учнями використовують саме редакцію О. Гольденвейзера – яка є більш аскетичною та ясною для створення інтерпретаційного плану. Редакція А. Шнабеля більш складна, потребує значного виконавського досвіду, знань та професійного рівня. Розглянемо більш ретельно кожну редакцію.

Олександр Борисович Гольденвейзер (1876-1961) був видатним музикантом, одним із фундаторів радянської піаністичної школи, виконавець та викладач, соратник Ігумнова по Московській консерваторії. Діяльність О. Гольденвейзера вражала своєю різносторонністю: він був талановитим

піаністом-солістом та видатним ансамблістом, композитором та мудрим педагогом, вихователем великої кількості музикантів (імена яких поповнили скарбницю світової виконавської культури – С. Фейнберг, Г. Гінзбург, Т. Ніколаєва, Д. Башкіров, Л. Берман, Д. Благой), Олександр Борисович поєднував все це із великою літературною та музично-редакторською роботою.

Редакції фортепіанних сонат Л. ван Бетховена, що зроблені О. Гольденвейзером – результат дослідження рукописів та перевидань, очищення тексту від різних вільних тлумачень, глибокого вивчення стилю та виразних засобів, які були притаманні стилю композитора. Особливо показовим є те, що його робота над фортепіанними сонатами Бетховена велась на протязі багатьох років: перша редакція зроблена у 1937 році, нова – у 1955 році. У 1928-1929 рр. під його редакцією вийшли всі фортепіанні сонати, у 1939 році – всі варіації, у 1940 році – фортепіанні п'єси, а у 1955-1959 р. виходить друга редакція фортепіанних сонат, що супроводжувались коментарями.

Поряд з творчою та науковою діяльністю Гольденвейзер протягом свого життя багато сил та енергії приділяв музично-суспільній діяльності. У своїх поглядах на музичне мистецтво та в розумінні задач виконавця та педагога Олександр Борисович є послідовником російської класичної музичної школи, виразником найбільш прогресивних її позицій та устремлінь. В редакції сонат знайшли відбиток і відношення до композиторського тексту, й педагогічні принципи О. Гольденвейзера.

Характеризуючи ці педагогічні принципи, треба, перш за все, зупинитися на тому, як він розумів задачі музиканта-педагога. Головним для нього було – *виховання музиканта*, але музиканта з прекрасною професійною підготовкою – школою, що включає володіння технічними доцільними принципами, використання свого тіла, вміння працювати та слухати себе, та головне й саме важке – при оволодінні загальними, основними принципам та

установками, у той же час не завадити природному розвитку його індивідуальності.

У своїй педагогічній діяльності О. Гольденвейзер намагався якомога ширше та глибше розкрити учню характер та особливості твору, що вивчається; допомогти йому «побачити» в тексті все, що має значення для створення музичного образу. Він знайомив учнів з різними трактуваннями тексту, зі своїми принципами розшифровки умовних позначок, розкриваючи логічну закономірність розвитку музичного матеріалу та взаємозв'язок різних деталей твору. Свої думки Олександр Борисович висловлював у живій формі, згадуючи свої зустрічі з видатними музикантами та враження від їх гри, приводячи цікаві приклади з творчості письменників та художників, говорячи про важливі проблеми творчості та виконавства.

О. Гольденвейзер вважав, що музикант-виконавець повинен намагатися бути на рівні духовної культури та внутрішній значущості композитора. Визначаючи роль виконавця в музичному мистецтві, він підкреслював відповідальність задачі інтерпретатора як посередника між композитором та слухачем та особливе значення *тексту* – його розуміння та втілення.

Відомо, що великого значення для виконавської інтерпретації є володіння художнім ритмом, а саме ритм є основою виконавської форми фортепіанних сонат Л. ван Бетховена. Із поняттям «живого дихання» О. Гольденвейзер пов'язував всі питання фортепіанної виконавської майстерності, що включає наступні складові: володіння багатоелементністю фактури та специфічними задачами виконання поліфонічних творів, володіння навичками legato та «співу на фортепіано», гнучкістю ритму, динамікою, педалізацією та принципами аплікатури. Оволодіння всіма цими завданнями, що стоять перед виконавцем – приводять до тієї *культури фортепіанного звучання*, що була характерною для нього самого та для представників його школи.

На заняттях з учнями в консерваторії О. Гольденвейзер головну увагу приділяв художній стороні виконання та лише іноді говорив про питання

техніки, прийоми гри та вправи. Основний принцип його методики – *щоб рухи піаніста відповідали звуковому образу*. Гольденвейзер виховав таких талановитих музикантів, як: С. Фейнберг, Г. Гінзбург, Т. Ніколаєва, Д. Башкіров, Л. Берман, Д. Благой та багато інших. Їх поєднувала у широкому значенні – *музична культура, бережливе відношення до замислу композитора, глибоке розуміння стилю, точна передача усіх деталей тексту, вміння передати у живому диханні твору, що звучить його істинний зміст*.

Редакція фортепіанних сонат дає можливість ретельно вивчити особливості композиторського тексту Л. ван Бетховена, всі виконавські ремарки (як графічні, так і вербальні) виставлені з кропіткою точністю у відповідності до оригіналів тексту. З особливою обережністю О. Гольденвейзер відносився до питань педалізації, тому вона проставлена дуже скупко й аскетично, але дає відчуття класичної точності й оркестральності звучання, що є характерним для класичного стилю.

Великою підмогою для піаністів є книга О. Гольденвейзера під назвою «32 сонати Бетховена», в якій він роз'яснює всі проблеми, що пов'язані зі стилістикою, розумінням та трактовкою тексту – мелізматикою, виконавськими знаками, педалізацією і т.і. За словами О. Гольденвейзера, Гайдн та Моцарт не намагались надавати фортепіанній сонаті монументальності оркестрової симфонічної форми, але Бетховен вже в перших сонатах (три сонати ор.2) наблизив стиль фортепіанної сонати до стилю симфонії [28, с. 3].

Характеризуючи особливості стилю Бетховена, О. Гольденвейзер зазначає, що стиль Бетховена є більш суворим, досить близький до народної музики. Саме простуватий гумор та різкість дають можливість порівнювати творчість Бетховена з творчістю Й. Гайдна. Важливо відмітити той факт, що форма-структура кожної сонати продиктована змістовими особливостями, передовими ідеями свого часу. Як зазначав О. Гольденвейзер, сонати втілили дуже різноманітний образний світ, що відбилося на їх формі – то класично

простої та ясної, то зростаючої до грандіозних полотен, що приймали форми вільних імпровізацій (наприклад соната №29).

Серед важливих завдань, що стоять перед виконавцем, на думку О. Гольденвейзера, є: не стільки технічні складності й віртуозність, скільки художня сторона. «У творчості Бетховена гармонічно поєднані дві, так-би мовити, протилежні якості: яскрава емоційна насиченість та бездоганне почуття міри. Виконання сонат Бетховена в однаковій мірі не терпить холодної "академічної" розсудливості та нестримного темпераменту» [28, с. 6].

Ми дотримуємось думки О. Гольденвейзера про те, що всі виконавські позначки в тексті (артикуляційні, динамічні, агогічні, темпо-ритмічні) є тільки схемою – і все залежить від особистості виконавця, його духовного й професійного рівня, почуття стилю та масштабності. Саме головне, щоб творча свобода виконавця не перетворювалась на свавілля.

Якщо порівнювати перше й друге видання, відмітимо, що в другому були внесені зміни до аплікатури та педалізації; але, головне – були внесені зміни до ліг (бетховенські ліги доповнилися лігами «синтаксичними», у залежності від розуміння редактором смислу музики). Як зазначав О. Гольденвейзер, ліги у Бетховена часто носили умовний характер й ставилися за принципом штрихів у струнних інструментах. Але при цьому, він повністю відновив ліги Urtext'а, зауважуючи, що повинно бути дуже уважним щодо авторських ліг, бо саме вони дають можливість найбільш глибоко проникнути в смислові глибини композиторського тексту [29].

Також в редакції О. Гольденвейзера повністю збережені динамічні відтінки композитора, які проставлені в залежності від смислу. Аналіз тексту дозволив зазначити, що в тексті присутні як контрастні динамічні співставлення (F – p), так і велика кількість поступового збільшення, або зменшення динамічного рівня. Великого значення набувають різного роду акценти (sf). Від виконавця вимагається точне виконання всієї динамічної

палітри – заміна, або нівелювання контрастів призводить до зміни семантичного змісту та масштабу твору.

Окреме місце займає проблема розшифровки мелізмів. Характерним є те, що в тексті О. Гольденвейзер розміщує розшифровку мелізми на додатковому нотоносці. Відмітимо, що всі мелізми розшифровані редактором у відповідності до особливостей епохи, традицій, стилю композитора.

Відомо, що в авторському тексті були відсутні позначки аплікатури й педалі, тому їх визначення запропоновані саме редактором. Розшифровка мелізмів теж запропонована О. Гольденвейзером, що виповнено у контексті стилю та традицій. Важливим є те, що редакція дослідника не тільки має пояснення до кожної сонати, в ній надаються детальні примітки щодо всіх складних місць, або до питань, що мають різні версії для інтерпретації.

Виконавська діяльність О. Гольденвейзера давала можливість перевірити на практиці свої редакції сонат. Велике значення мало виконання камерних сонат Бетховена з таким видатними музикантами, як: скрипалі Б. Сібор, Д. Циганов; віолончеліст С. Кнушевицький; квартетів та інших камерних творів з учасниками квартету імені Бетховена.

Однією з найскладніших виконавських проблем є трактування фортепіанної фактури в сонатах Бетховена. Досліджуючи особливості фактури, О. Гольденвейзер пов'язує фортепіанний стиль Бетховена з його оркестровим мисленням [28]. Таким чином, для виконавця є дуже важливим асоціативне мислення, що допомагає порівнювати теми, мотиви, або елементи фактури з виконанням на різних інструментах (духових, струнно-смичкових, ударних і т.і.); тутті і соло. Інтерес викликають і різні фактурні особливості сонат, наприклад – задіяння крайніх регістрів, повторення одного звуку, акорду і т.і.

Про оркестрове мислення нагадувала своїм учням й видатна М. Юдіна. Як зазначала М. Дроздова, значне місце в роботі над звуком М. Юдіна відводила виявленню різноманітних тембрових – оркестрових – можливостей сучасного фортепіано. Вона порівнювала сонати з симфоніями

й у нотах писала: «Tutti», «Струнні», «Мідь», «Дерево», «Літаври», «Смички» та інше [31 с. 62].

Значну допомогу для розуміння підтексту складають метафоричні порівняння, художні характеристики сонат, що були доповненими спогадами про виконання видатними музикантами (наприклад, Антоном Рубінштейном). Всі відмічали бездоганне почуття художнього стилю О. Гольденвейзера, що ставило високі вимоги до роботи над звуком, якості звучання роялю. Вимоги краси звучання поєднувались з прагненням до різноманіття та багатозначності.

Окремого дослідження потребує проблема фразування під час виконання сонат Бетховена. О. Гольденвейзер відмічав два важливих моменти:

- проблема живого дихання (поєднання, з одного боку, широкого дихання; з іншого – велика кількість коротких ліг, пауз, цезур);
- співвідношення важких й легких звуків фрази (хореїчні та ямбічні мотиви) [28].

Значне місце займала музика Бетховена у педагогічній діяльності О. Гольденвейзера, він проводив семінари для педагогів кафедри, присвячені фортепіанним сонатам Бетховена. Важливим є те, що сонатна творчість Бетховена розглядається як безперервний процес, що змінюється й розвивається. Традиційний розподіл бетховенської творчості на три періоди є умовним, тому що дуже важко встановити межі між цими періодами. Крім групи сонат, що можна віднести к одному з трьох періодів (наприклад, останні п'ять сонат), існують так би мовити, «перехідні» сонати, в яких можна виявити риси і більш раннього, й більш пізнього періодів.

Великий інтерес представляє редакція А. Шнабеля. Відомо, що він є одним з найяскравіших виконавців музики Бетховена, у тому числі й фортепіанних сонат. Важливим є те, що редакції сонат є результатом його виконавської діяльності, тому виконавські позначки відрізняються сміливістю, більшою складністю та багатоскладністю. Як він відмічав, що

авторські ліги й акценти дуже не точні (особливо в ранніх творах), саме це дає право виконавцю допускати звісні відхилення від тексту. Особлива складність стосується темпоритму, що і у виконанні А. Шнабеля, й у його редакції – відбивають свободу (що передається через велику кількість темпових позначок).

Феномен А. Шнабеля досить активно досліджується і музикознавцями, й виконавцями. Як зазначала М. Смірнова, редакція бетховенських сонат, яка вийшла у 1927 році, й сьогодні використовується професійними музикантами всього світу. На думку дослідниці, неординарна творча позиція А. Шнабеля дала можливість йому відкрити нові смислові грані у тріаді: композитор – виконавець – слухач; мала значний вплив на музичну критику, музикознавство й фортепіанну педагогіку [76, с. 4]. Таким чином, вона розглядає його особистість як знакову фігуру, «обличчя» фортепіанного мистецтва минулого століття.

Редакція фортепіанних сонат А. Шнабеля містить крім виконавських вказівок коментар, в якому надаються пояснення щодо виконавських знаків. Редакція настільки була неординарною, що й сьогодні викликає широку дискусію. Характерним є те, що редакція втілила і духовний, й виконавський досвід митця. А. Шнабель був не тільки яскравим піаністом, але й прекрасним ансамблістом – камерне музикування займало важливе місце в його концертному житті. Серед його партнерів по музикуванню були; скрипаль К. Флеш, співачка Т. Бер, а також такі відомі музиканти, як Б. Губерман, І. Іоакім, Е. Ізаї, П. Хіндеміт; Чеський квартет та інші.

Значною подією для музичної культури було виконання метациклу з 32 сонат Бетховена у роки шубертівського та бетховенського ювілеїв (1927-1928 рр.). На становлення піаністичного стилю А. Шнабеля мав вплив його вчитель – Т. Лешетицький, від якого він унаслідував гнучність володіння виконавським часом, вишуканість фразування, пластичність кантиленного звучання, чітку дикцію. Як зазначає М. Смірнова, поєднання філософської

глибини з вищеназваними стилістичними рисами створили унікальний новаторський виконавський стиль А. Шнабеля [76, с. 25].

На популярність музики Бетховена значний вплив мали виконавські виступи А. Шнабеля, під час яких виконувались циклами і сонати (повністю 32), й концерти (5 концертів). Вони створили міцний фундамент для музикантів, що продовжили такі традиції – К. Аррау, В. Бакхауз, В. Кемпф, М. Грінберг, В. Гізекінг та інші – саме вони й створили виконавську традицію фортепіанних творів композитора і сьогодні є орієнтирами для молодих піаністів.

Новаторським був погляд А. Шнабеля на цілісність сонат Бетховена, він порушив традиційну стійкість та завершеність форми, зробив її більш нестійкою, виводячи на межі «розімкненості» (Л. Гаккель), що призвело до нового рівня цілісності. Всі твори композитора А. Шнабель трактує в контексті пізнього періоду творчості, де композиторська мова значно змінилась.

Важливим є й переосмислення темпових установок у виконанні творів Бетховена: він значно розширив темпові межі від найбільш повільних темпів до найбільш швидких. Відмітимо, що сьогодні йдуть широкі дискусії з приводу ритмічної свободи у виконанні А. Шнабелем музики Бетховена, яка втілила особливість його художнього мислення. Така своєрідність трактовки призвела до смислового переінтонування бетховенської фактури, де він тяжіє до лінеарності та експресивному інтонуванню.

Досліджуючи особливості редакції А. Шнабеля, М. Смірнова виділила наступні параметри:

- текстологічні вказівки;
- розшифровка мелізмів;
- темпові характеристики;
- метрономічні вказівки;
- фермати і люфтпаузи;
- групування тактів;

- динамічні й артикуляційні позначки;
- педалізація й аплікатура [76, с. 31].

Дослідниця зауважує, що дана класифікація є умовною, тому що у виконавському процесі всі засоби виразності створюють нероздільну цілісність. Важливе місце займає обговорення розшифровки мелізмів, де А. Шнабель продовжує виконавські традиції XVIII століття. Надаються рекомендації по техніці виконання трелей, використовуючи динамічні, ритмічні, артикуляційні засоби виразності.

Особливу складність представляють метро-ритмічні ремарки А. Шнабеля, що розкривають закономірності темпоритму. Аналіз редакції А. Шнабеля дав можливість виявити велику кількість темпових змін, що відбуваються на рівні незначних відхилень від основного темпу. Як зазначає М. Смірнова, темпові відхилення викликані саме психологічними змінами, що впливають на зміну протікання музичних процесів [76, с. 33]. Таким чином, в редакції А. Шнабеля всі темпові вказівки чітко прямують за розвитком композиторської думки.

Особлива увага звернена на розшифровку фермат і люфтпауз в тексті сонат, які розділяються за смисловими функціями. Люфтпаузу А. Шнабель трактує як експресивний елемент музичної мови, виявляючи особливе значення її між розділами форми, що пов'язане з драматургією циклу.

Достатню складність для виконання представляє сфера звуковедення, що є основою виконавської інтерпретації. А. Шнабель наголошував, що природа інтонування йде від особливостей мовної виразності; мелодичні лінії він будує за принципом об'єднуючої інтонації, що зв'язує великі фрази. Значення має й розстановка ліг у тексті. Базовими структурами є ямбічні мотивні структури (що слідує традиції). Всі артикуляційні вказівки пов'язані з інтонаційними та ритмічними особливостями.

Значний інтерес викликають й аплікатурні рішення редактора. Всі аплікатурні рішення втілюють особливості інтонаційних, артикуляційних, агогічних, ритмічних та звукових завдань. Таким чином, аплікатура

підбирається не на основі фізичного комфорту та зручності, але за смисловими параметрами. Дані аплікатурні рішення потребують від піаністичної руки гнучкості та еластичності.

Досить широко використовується принцип позиційної гри, що йде від мистецтва клавесиністів. Як зазначає М. Смірнова, аплікатурні принципи в редакції А. Шнабеля мають потрійну природу: відбивають установки композитора, принципи епохи клавесиністів та романтичні установки, що створює унікальну систему [76, с. 36].

Таким чином, редакція А. Шнабеля бетховенських сонат є дуже складною та унікальною у смисловому відношенні, відбиває особливості композиторського й редакторського художнього мислення. Для розуміння її особливостей піаніст повинен мати досвід в інтерпретації творів Бетховена, глибинні знання особливостей композиторської поезики, розуміти особливості епохи і культури, мати серйозний рівень професійної підготовки та велике бажання зануритись у глибинні смислові пласти композиторського тексту й композиторського мислення для передачі широкого образного-смислового змісту у власній інтерпретації. Тільки такі установки дозволять максимально зрозуміти композиторську мову і редакторські вказівки.

Проблема аплікатури у фортепіанних сонатах Бетховена досліджується різними музикантами й дослідниками. Як зазначав В. Месснер, в редакціях Бюлова, Шнабеля, Гольденвейзера, в аплікатурних прийомах Фейнберга – всі аплікатурні принципи підкоряються конкретним музичним цілям. Редактори намагаються технічні зручності підкорити смисловим та художнім задачам (виявленню виразності фрази).

Дуже корисним є робота В. Месснера, в якій аналізуються аплікатурні принципи в сонатах Бетховена на прикладі різних редакцій [52]. Безумовно, кожний піаніст у своїй практиці намагається підібрати власну аплікатуру, в залежності від своїх професійних та фізичних можливостей, але дотримання аплікатурних порад редакторів є дуже важливим для розуміння композиторського тексту.

Але тільки вивчення нотного тексту, різних редакції, історичних документів, не наблизить виконавця до розуміння живого дихання музичної мови, що може продемонструвати виконання майстрів мистецтва, тому особливу значущість набувають аналізи інтерпретацій видатних музикантів-виконавців світового рівня, що складають традиції виконання музики Л. ван Бетховена. Сьогодні важливо відрізнити інтерпретації, що наближають до вірного розуміння композиторського тексту, але й існує велика кількість виконань, що не є зразковими прикладами і потребують аналізу тих аспектів, що не відповідають необхідним параметрам.

Про важливість аналізу виконавської традиції для більш глибокого розуміння композиторського тексту говорили ряд дослідників (і музикознавців, й педагогів-музикантів, методистів). Так, О. Чеботаренко зазначала, що найбільш повне розуміння смислів, що закладені в композиторському тексті, потребує максимального виявлення інформації на різних рівнях тексту, що розуміється як художня структура [94]. На її думку, «виконавські традиції дозволяють виявити існуючі смислові межі композиторських знаків, на основі яких, зберігаючи традиції, створюються нові інтерпретації. Таким чином, текст як багаторівнева художня структура, вимагає від виконавця не тільки серйозних знань і опори на усталені традиції розуміння, але й потребує глибинної роботи музичного мислення та інтуїції у процесі його інтерпретації» [94, с. 140].

Ми погоджуємось з позицією дослідниці, що саме опора на виконавські традиції дає можливість розширити смислове поле виконавських жанрово-стилістичних знаків для створення власної інтерпретації. Не дивлячись на те, що виконавець не може повністю повторювати інтерпретацію видатного музиканта, але він може створювати свою власну в опорі на їх виконавський досвід, запропоновану драматургію та розуміння темпових градацій, особливості інтонування та фразування.

Таким чином, знайомство з видатними представниками виконавської традиції музики Л. ван Бетховена є необхідною й важливою складовою у

процесі розуміння та інтерпретації композиторського тексту. Саме тому, ми розглянемо особливості інтерпретації фортепіанної музики Л. ван Бетховена видатними світовими піаністами, чії імена входять до скарбниці виконавської культури.

Одним з найяскравіших виконавців Бетховена був С. Ріхтер, він виконав велику кількість фортепіанних сонат. Він зазначав, що для успішного виконання потрібно відчувати в самій музиці дух епохи, пульс композитора і намагатись це передати під час виконання. В бесіді з Д. Благим, він виділяв ряд сонат, що були особливо близькими та дорогими для нього, це сонати: Сьома, Одинадцята, Третя й Восьма «Патетична».

«Апасіонату» він порівнював з «чудовиськом», поряд з яким себе відчуваєш як «між Сциллою і Харибдою» [71, с. 138]. Для точної передачі смислу композиторського тексту важливого значення набувають метафоричні порівняння. Так, С. Ріхтер відмічав дуже тонке порівняння Г. Нейгауза II частини «Апасіонати» з гірським озером, крім того, на його думку, в цій сонаті все відбувається вночі. Особливу складність несуть крайні частини, повні катастроф.

Зазначимо, що С. Ріхтер відносився до виконавців, для яких точне виконання композиторського тексту було головним завданням виконавця. Для нього було неприпустимим внесення текстових змін, або додавання фактурних ефектів, зміна темпу або ритмічна неточність. Відоме його відношення до реприз в тексті, що він вважав обов'язково виконувати. Можна говорити, що С. Ріхтер є зразком класичного об'єктивного стилю виконання сонат Бетховена, де авторський текст виконується з великою ретельністю й повагою.

Великого значення для розуміння композиторської поетики набуває знання творчості композитора в цілому. Як зазначав Г. Нейгауз, для справжнього розуміння Бетховена необхідно знати всі сонати, симфонії, квартети, грати їх [62, с. 177]. Дуже важливим, на його погляд, є володіння виконавським часом й співвідношення часу і звуку.

Аналіз стенограми уроку Г. Нейгауза над фортепіанною сонатою Бетховена дав можливість зазначити, що головне завдання – прочитати й виконати композиторський текст у широкому смислі – через ретельне виконання композиторських знаків побачити головний смисл твору, за технічною роботою виявити художню картину, різноманітну і яскраву, наповнену ідеями та широким смислом. А головне – поважне ставлення до кожного виконавського знаку, тому що тільки в комплексному поєднанні технічних, художніх та звукових задач можливе виявлення складного та багатопланового підтексту.

Інтерес представляє виконавський досвід музики Бетховена видатного ізраїльського піаніста та диригента Д. Баренбойма (1942 р.н.), що дебютував як піаніст у Відні та Римі (1952 р.), Паризі (1955 р.) та Лондоні (1957 р.); виступав у Нью-Йорку з Л. Стоковським; виконував концерти Моцарта і Бетховена з диригентом О. Клемперером. Д. Баренбойм сьогодні є одним з видатних музикантів-виконавців, що поєднує і виконавську, й диригентську діяльність – цей виконавський досвід грає важливу роль в його інтерпретації фортепіанної музики, тому що в одній особистості гармонічно поєднуються різні типи мислення, в даному випадку – піаністичного й симфонічного, що дає можливість гармонічно поєднувати масштабність крупних форм з вишуканістю деталізованості фактури. Виконання піаністом творів Бетховена відрізняється високою культурою та почуттям стилю, вишуканим звуком та деталізованістю композиторського тексту.

Важливе місце у бетховеніані займає піаністка, професор М. Юдіна (1899 – 1970). Її феномен постійно вивчається музикантами-виконавцями, педагогами, культурологами; постать М. Юдіної настільки величезна, що все, що вона виконувала, втілювало її філософію, життєву позицію та особистісне відчуття композиторського стилю. Музикант величезного масштабу, чия думка завжди викликала широкі дискусії та протиріччя, прогресивні погляди виокремлювали серед співвітчизників і приносили багато страждань – мала значний вплив на розуміння і трактовку фортепіанної музики не тільки

Бетховена (відомі обставини створення запису 23 концерту Моцарта для Сталіна). Всі її інтерпретації значно відрізняються глибиною та драматизмом, особливим відчуттям драматургії форми та вишуканістю деталей, насиченим й виразним звуком.

Особливе місце в житті М. Юдіної займали роздуми над філософією, релігією, естетичними та етичними установками, що формувало особистісні погляди та життєву позицію. Дуже глибоко вивчались праці філософів: Гегеля, Фіхте, Лейбниця, Спинози, Канта, Шопенгауера, Соловйова, П. Флоренського, Августина Блаженого, Якова Беме. Великого значення на формування особистості піаністки мали зустрічі з такими видатними дослідниками як: М. Бахтін, Л. Пумпянський, М. Каган, що створили філософський гурток, членом якого стала М. Юдіна.

Таким чином, така серйозна філософська база дала можливість глибоко занурюватись у композиторські тексти і передавати важливі вічні теми, надавати їм особливої масштабності та величі. Дослідники відмічають, що мистецтво таких прогресивних майстрів, як Феруччо Бузоні та Артур Шнабель було особливо близьким Марії Веніаміновні. Вони були творцями нового піаністичного стилю, в основі якого лежало інтелектуальне розуміння змісту музичних творів, що змінювало існуючі традиції та застарілі погляди.

Вагоме місце в репертуарі піаністки замала музика Л. ван Бетховена – фортепіанні сонати №№ 28, 32; Тридцять дві та Тридцять три варіації. Її інтерпретації відрізнялись особливою масштабністю й драматизмом, скульптурною рельєфністю образів та віртуозністю; таким чином, бетховенська поетика у всій своїй величі представала перед слухачами.

Зазначимо, що М. Юдіна поєднувала педагогічну діяльність з активною концертною й дослідницькою діяльністю. Кожний вихід на сцену був справжньою подією й святом для слухачів. При цьому, не всі професори консерваторій могли розділяти її трактування тих чи інших музичних творів, але всі відмічали феномен постаті музиканта, її талант й унікальність.

Відмітимо, що у її репертуар входили такі твори:

- 1) поліфонія (Бах, від Букстехуде до Кшенека, Фран, Регер, Танєєв);
- 2) сучасна музика (німецька, російська);
- 3) Шуман;
- 4) Бетховен.

Крім сольних програм, важливе місце займали фортепіанні концерти: Баха, Моцарта, Бетховена, Брамса, Метнера, Кшенека та інших. Таким чином, можна говорити про широту та масштаб інтересів музиканта до музичної культури від епохи барокко до сучасної, що відрізнялась глибиною та змістовністю.

Як свідчили учні М. Юдіної, для неї дуже важливими були такі якості музиканта-виконавця, як: культурний розвиток особистості, працездатність та вмотивованість, любов до музики та серйозний підхід до вивчення смислів, що закладені в композиторських текстах. Кожний композиторський твір розглядався з різних боків (особливості форми, жанрово-стильова основа, стилістика, семантичне коло, композиторські ремарки, редакції, композиторські есе, програмна основа твору та інше).

У процесі вивчення сонат Бетховена, багато уваги М. Юдіна приділяла оркестровим фарбам у звучанні фактури, наголошуючи на тому, що кожна соната композитора є найсправжньою симфонією, тому різноманітні теми та епізоди порівнювались із звучанням конкретних оркестрових груп (духових, струнних, дерев'яних, мідних, ударних тощо).

Таким чином, всі оркестрові ефекти досягались завдяки мистецтву туше, чому приділялось дуже багато уваги та часу. Для розвитку уяви та внутрішнього слуху музиканта-виконавця учні повинні були багато читати (широке коло книг – від філософських, художніх – до професійних, аналітичних), слухати, аналізувати різні інтерпретації, відвідувати всі філармонічні концерти.

Видатною була інтерпретація М. Юдіною Сонати №23 (Аппасіонати) Л. ван Бетховена. Намагаючись передати свій виконавський досвід учням, піаністка значну увагу приділяла виконанню штрихів, динамічних вказівок,

точності тексту. Всі пасажі треба було дуже виразно інтонувати, що вимагало від техніки не тільки швидкості, але й майстерності (розуміючи техніку як мистецтво гри на роялі). Особлива робота велась над фразуванням, артикулюванням, поважного ставлення до пауз і цезур.

Відмітимо, що М. Юдіна викладала у різних консерваторіях в різні часи – Ленінградській, Тбіліській та Московській, що поширювало її мистецтво серед широкого кола учнів, слухачів та однодумців. Її книги та дослідження мають величезне наукове, науково-методичне, культурологічне значення для вивчення особливостей композиторських стилів, вони є основою для більш глибокого вивчення записів її неперевершених інтерпретацій, що входять до золотого фонду виконавської культури.

Серед рис, що відрізняють виконання музичних творів М. Юдіною – володіння широкою звуковою палітрою, особливим звучанням рояля. Як зазначала О. Чеботаренко, область звуку є однією з важливих сфер творчих пошуків музиканта-виконавця. Аналізуючи характерні риси видатних піаністів, дослідниця зазначала, що особливий звук був притаманним таким музикантам як: С. Рахманінов, С. Ріхтер, А. Бенедетті-Мікеланджелі, В. Софроніцький та інші [95, с. 34]. До цього списку можна додати й ім'я М. Юдіної, чий звук був особливим, насиченим виконавською енергією, глибоким тембром та неперевершеним теплом.

На думку О. Чеботаренко, «музичне мислення породжує насичений величезною психологічною енергією та різноманітними специфічними барвами музичний (фортепіанний) звук. Саме завдяки піаністичному туше виникає особлива щільність звуку, енергія, яка викликає різноманітні відчуття і барви (більш світлого або насиченого тону). Тобто процес сприйняття звуку та його осмислення – насиченість семантичними значеннями, є дуже складним і відтворюється на глибинному рівні музичної свідомості та мислення, що значно ускладнює можливості дослідження [95, с. 34].

Досліджуючи природу звуковидобування, на думку дослідниці, звукова різноманітність, що розуміється як смислова цілісність (музичний синтаксис) і основа музичної інтонації, відбувається тільки на психологічному рівні. Тому можна говорити про те, що особистісні якості музиканта-виконавця проявляються у звукових фарбах, особливому звучанні музичного інструменту, процесі інтонування.

Музичний смисл, що передається завдяки музичній інтонації, потребує готовності слухача для сприймання цієї інформації. Але цей процес є дуже складним, відрізняється багатоярусною системою музичного сприйняття. Таким чином, даний сенсорний фундамент є основою як для створення уявлення про музичний твір як цілісний матеріальний об'єкт, так і для можливості його розуміння.

Значний репертуар піаністки поєднував різні стилі: значне місце займала класична і романтична музика; особливе значення відводилось сучасним композиторам (С. Прокоф'єву, Д. Шостаковичу, А. Бергу, П. Хіндеміту, Е. Кшенеку, О. Мессіану та іншим). Інтерпретації М. Юдіної високо були оцінені такими видатними митцями, як: М. Бахтін, Б. Пастернак, І. Стравінський та інші. Таким чином, можна зазначити, що всі виконання М. Юдіної потребують глибокого вивчення молодими виконавцями для створення власних версій.

Особливе місце фортепіанні твори Л. ван Бетховена (включаючи й концерти для фортепіано з оркестром) займають у репертуарі видатної піаністки Е. Вірсаладзе. Її діяльність охоплює різні види – педагогічну, виконавську, камерне музикування, майстер-класи, активну роботу в якості члена журі різноманітних Міжнародних конкурсів, фундатора фестивалів класичної музики (у Телаві). Вона має світову відомість як інтерпретатор творів від музики барокко – до музики ХХ століття, особливе місце в репертуарі займають твори класиків (Моцарта і Бетховена) та романтиків (Шопена, Шумана, Брамса та інших).

Виконавському стилю Е. Вірсаладзе притаманні такі риси як: неперевершене відчуття стилю, високий рівень професійної майстерності, особлива виразність інтонування та відчуття форми, масштабність мислення та вишуканість деталізації музичного тексту. Піаністка має велику кількість фондових записів, що свідчать про унікальність прочитання композиторських творів; майстер-класів, які проводяться в різних містах і країнах, інтерв'ю та різного роду висловлювань щодо різних проблем, з якими стикається музикант-виконавець.

Справжньою подією було виконання нею в один вечір п'яти фортепіанних концертів Л. ван Бетховена, що відбулося в Ізраїлі і мало величезний резонанс. Ця подія свідчить не тільки про справжній талант піаністки, але й про особистісні вольові якості, вміння тримати концентрацію такий довгий час і, перш за все – феноменальний особистісний вплив на слухача, який дав можливість знаходитися в аурі музики композитора.

Серед яскравих характерних рис, що притаманні виконанню творів Л. ван Бетховена Е. Вірсаладзе назвемо: могутнє відчуття вольового напруження та темпо-ритму, масштабність втілення драматургії та процесу формотворення, співставлення образних і динамічних контрастів, гнучкість фразування та виразність інтонування. Піанізм її відрізняється унікальною пристосованістю до складнощів фактури, володінням широкою палітрою звукових і тембральних фарб. Такі якості яскраво продемонстровані у виконанні фортепіанних концертів композитора – формі, яка підкреслює складні діалогічні відносини між солістом і оркестром, в яких саме соліст грає важливу (майже, головну) роль у виконавській формі.

Окреме місце у бетховеніані займає виконавська творчість М. Грінберг, яка виконала та записала на платівки всі 32 фортепіанні сонати Л. ван Бетховена (фірма «Мелодія», 1968 р.) – вона була першою піаністкою, що подарувала слухачам можливість ознайомитись у своїх концертах з цим скарбом. Відомо, що Д. Шостакович дуже високо оцінив її інтерпретації сонат. Піаністка у своїй педагогічній діяльності зауважувала на важливості

дотримання точності виконання композиторського тексту – на високому художньому та технічному рівні, з дотриманням стилєвих вимог та смаку. Вона продовжувала високі традиції своїх викладачів (Ф. Блуменфельда, К. Ігумнова, Г. Нейгауза, Б. Рейнгбальд). Як відмічали дослідники, характерними рисами її інтерпретації були: масштабність мислення, «широкее дихання» у фразуванні, виразність інтонування та намагання передати внутрішню енергію, що закладена у композиторському тексті сонат Бетховена. Яскравим підтвердженням музикантського рівня М. Грінберг – її виконання 24 прелюдій та фуг Д. Шостаковича.

Яскравим інтерпретатором музики Л. ван Бетховена був Е. Гілельс – видатний піаніст, представник світових музикантів-виконавців ХХ століття. Його репертуар охоплював музику від композиторів епохи барокко (Бах, Скарлатті) до музики ХХ століття, але особливе місце займала фортепіанна музика Л. ван Бетховена. Піаніст виконував всі фортепіанні концерти, сонати й мініатюри у сольних концертах, мав фондові записи. Його виконання відрізнялось бездоганним технічним рівнем, яскравістю образів та особливий вольовий початок, тонке відчуття стилю.

Музика Бетховена дуже глибоко вивчалась видатними представниками радянської піаністичної школи: Г. Нейгаузом, К. Ігумновим, Я. Флієром, Я. Заком, Г. Коганом, О. Александровим, Е. Вірсаладзе, Д. Башкіровим, В. Горностаєвою, М. Плетньовим та багато іншими – весь їх безцінний досвід складає скарбницю світового мистецтва. Особливе місце займають їх науково-методичні та педагогічні дослідження, різноманітні поради виконавцям та стенограми уроків – все це потребує глибокого вивчення та наслідування найкращим традиціям виконання фортепіанної музики Л. ван Бетховена.

Аналіз інтерпретацій провідних музикантів-виконавців дав можливість виявити важливі параметри та характерні риси при виконанні фортепіанних творів Л. ван Бетховена. В першу чергу, це – темпо-ритм як фундаментальна основа музики композитора; його пружність та стабільність створює єдність

та цілісність форми сонатних циклів; ритм, що поєднує стійкість та рівномірність із живим диханням, драматургічними цезурами, що роблять виконання живим та виразним.

Друга важлива риса – створення динамічних контрастів та чітке дотримання композиторської динаміки, саме це дає можливість відтворити масштабність і драматизм. Важливе значення набуває втілення оркестрових звукових фарб (не тільки на рівні тутті–соло).

Третя важлива складова – уважне ставлення до особливостей артикуляції й фразування, штрихів та різноманітних акцентів, що мають специфічну природу (струнно-смичкову, духову, ударну), все це збагачує звукову палітру, дає можливість тонко передати звукові фарби.

Таким чином, виконавська свобода повинна базуватись на глибоком вивченні композиторського тексту, його жанрово-стильових та стилістичних рис. З одного боку допоможуть редакції провідних музикантів, документи та композиторські коментарі, широке коло науково-методичних матеріалів; з іншого – вивчення виконавської традиції, досвіду провідних світових виконавців як минулого століття, так і сучасних. Такий широкий культурологічний контекст дасть можливість наблизитись до смислових глибин композиторського тексту.

Висновки до розділу 2

Аналіз літератури та фортепіанних сонат Л. ван Бетховена дав можливість зазначити, що жанр фортепіанної сонати не тільки займає важливе місце в його творчості, фортепіанна соната стала унікальною формою вираження власних думок, почуттів, художніх замислів – стала творчою лабораторією ідей. Важливим є те, що значне розширення стильових меж сонатного циклу відбувалось на всіх рівнях: структурно-композиційному, жанрово-стилістичному (змінює жанрову основу у II-III частинах; замість менуету використовує скерцо), образно-смісловому

(відмітимо, що остання соната №32 op.111 є двочастинним циклом і закінчується повільною частиною).

Щодо типології форми-структури, відмітимо, що композитор використав всі можливі варіанти (двочастинна, тричастинна, чотиричастинна, п'ятичастинна, з фугою, з фугато, з варіаціями; без традиційного сонатного алегро в I частині, з програмними назвами). Якщо ранні сонати продовжують традиції, що закладені Гайдном і Моцартом, то останні – просто відкривають новий романтичний стиль.

Особливого значення набувають вступи до сонатного алегро (особливо в сонаті №8 Патетичній), додаються розділи коди; змінюються за розміром та відповідністю між собою розділи сонатного алегро. Оркестральність викладу музичного матеріалу відчувається у фортепіанній фактурі сонати, яка знаходить втілення в першу чергу у регістрових контрастах, а також у штрихах та виконавських знаках (ліги, акценти, педаль). В деяких сонатах втілені особливі принципи форми структури та образної сфери (наприклад в сонатах: op. 27 №13 Es-dur та №14 «Quasi una fantasia», op.31 №17, op. 106 №29, op. 109 №30, op.110 №31 та інші).

На особливому місці стоїть соната op.106 «Hammerklavier», саме соната №29 продемонструвала великий спектр як піаністичних можливостей виконавця, характеристику інструментів нового типу, так і особливості форми-структури. Форма-структура даної сонати в силу своєї «симфонічності», зазнала змін, які знайшли своє відображення в кількості частин циклу. Деякі дослідники порівнюють стиль її фактурного викладу до стилю Ф. Ліста та О. Скрябіна, що підтверджує думку про те, що Бетховен відкрив новий стиль – романтичний.

Таким чином, аналіз фортепіанних сонат дав можливість виявити еволюцію сонатної форми, що втілилась у ряді нових принципів (щодо форми-структури, ладо-тонального плану, інтонаційних елементів тощо). Зазначимо, що саме жанр класичної сонати став тим феноменом, що дав можливість композитору розкрити його безмежний потенціал. Саме тому, ці

твори складають основу репертуару піаністів-виконавців всіх вікових категорій у всьому світі.

Складність та багатоаспектність композиторського тексту ставить багато проблем і завдань перед виконавцями, вирішенню яких сприятимуть різноманітні редакції. Не дивлячись на те, що редагування сонат має глибоку історію (їм займалися такі відомі музиканти, як: К. Черні, І. Мошелес, І. Крамер, А. Гензельт, Ф. Ліст, Г. Бюлов, Г. Кліндтворт, Г. Ріман, Е. д'Альбер, Ф. Лямонд, М. Пауер, А. Казелла, А. Шнабель, Л. Вейнер, К. Мартінсен та інші), найбільш перевіреними та базовими є редакції фортепіанних сонат Л. Бетховена О. Гольденвейзера та А. Шнабеля. Якщо редакцію О. Гольденвейзера як більш аскетичну та ясну для створення інтерпретаційного плану використовують для роботи з учнями шкіл та музичних коледжів, то редакція А. Шнабеля є більш складною та потребує значного виконавського досвіду, знань і професійного рівня.

Редакції О. Гольденвейзера фортепіанних сонат Л. ван Бетховена є результатом багаторічної роботи над рукописами та перевиданнями, очищенням тексту від різних вільних тлумачень, глибоким вивченням стилю та виразних засобів, які були притаманні стилю композитора. Редакції (1937 та 1955 рр.) супроводжувались коментарями дослідника, що значно полегшує трактування композиторського тексту і музичної мови.

О. Гольденвейзер вважав, що музикант-виконавець повинен намагатися бути на рівні духовної культури та внутрішній значущості композитора. Визначаючи роль виконавця в музичному мистецтві, він підкреслював відповідальність задачі інтерпретатора як посередника між композитором та слухачем та особливе значення *тексту – його розуміння та втілення*. Великого значення для виконавської інтерпретації є володіння художнім ритмом, що є основою виконавської форми фортепіанних сонат Л. ван Бетховена. У поняття «живого дихання», за О. Гольденвейзером, входять наступні складові: володіння багатоелементністю фактури та специфічними задачами виконання поліфонічних творів, навичками *legato* та

«співу на фортепіано», гнучкістю ритму, динамікою, педалізацією та принципами аплікатури. Оволодіння ними створює основу *культури фортепіанного звучання, бережливого відношення до замислу композитора, глибокого розуміння стилю, точної передачі усіх деталей тексту, поважного ставлення до істинного змісту, що закладений у тексті.*

Якщо порівнювати перше й друге видання сонат, відмітимо, що в другому були внесені зміни до аплікатури та педалізації; але, головне – були внесені зміни до ліг (бетховенські ліги доповнились лігами «синтаксичними», у залежності від розуміння редактором смислу музики), збережені динамічні відтінки композитора, які проставлені в залежності від смислу. Важливе місце займає розшифровка мелізмів, яка розміщена на додатковому нотоносці та надається редактором у відповідності до особливостей епохи, традицій, стилю композитора.

Важливу роль у популяризації музики Бетховена грали семінари, що проводив О. Гольденвейзер для педагогів кафедри (присвячені фортепіанним сонатам Бетховена). Вся сонатна творчість Бетховена ним розглядалась як безперервний процес, що змінювався й розвивався.

Традиційний розподіл бетховенської творчості на три періоди є умовним, дуже важко встановити межі між цими періодами, тому що крім групи сонат, які можна віднести до одного з трьох періодів (наприклад, останні п'ять сонат), існують так би мовити, «перехідні» сонати, в яких можна виявити риси і більш раннього, й більш пізнього періодів. В цілому, можна говорити про важливе місце особистості О. Гольденвейзера у створенні виконавської традиції інтерпретації фортепіанної музики видатного композитора, якій сприяли і продовжують сприяти редакції фортепіанних сонат

Творча позиція А. Шнабеля дала можливість відкрити нові смислові грані у тріаді: композитор – виконавець – слухач; мала значний вплив на музичну критику, музикознавство й фортепіанну педагогіку. Новаторським був погляд А. Шнабеля на цілісність сонат Бетховена, він порушив

традиційну стійкість та завершеність форми, зробив її більш нестійкою, виводячи на межі «розімкненості», що призвело до нового рівня цілісності. Всі твори композитора А. Шнабель трактував в контексті пізнього періоду творчості, де композиторська мова значно змінилась.

Серед параметрів, що відрізняють редакцію А. Шнабеля, відмітимо: текстологічні вказівки; розшифровку мелізмів; темпові характеристики; метрономічні вказівки; фермати і люфтпаузи; групування тактів; динамічні й артикуляційні позначки; педалізація й аплікатура. В цілому, редакція А. Шнабеля бетховенських сонат є дуже складною та унікальною у смислового відношенні, відбиває особливості композиторського й редакторського художнього мислення.

Серед важливих параметрів при виконанні фортепіанних творів Л. ван Бетховена назвемо: темпо-ритм (фундаментальна основа музики композитора); створення динамічних контрастів та чітке дотримання композиторської динаміки; уважне ставлення до особливостей артикуляції й фразування, штрихів та різноманітних акцентів, що мають специфічну природу (струнно-смичкову, духову, ударну).

Зазначимо, що ці параметри з одного боку, є обмеженням для інтерпретатора; з іншого – надають виконавську свободу, що базується на глибокому вивченні композиторського тексту, його жанрово-стильових та стилістичних рис. Але кожний виконавець повинен мати велике бажання зануритись у глибинні смислові пласти композиторського тексту й композиторського мислення для передачі широкого образного-смислового змісту у власній інтерпретації. Тільки такі установки дозволять максимально зрозуміти композиторську мову і редакторські вказівки.

Необхідною складовою у процесі створення інтерпретації – є вивчення виконавської традиції, що представлена видатними світовими музикантами-виконавцями, серед яких: К. Аррау, Д. Башкіров, Д. Баренбойм, Е. Вірсаладзе, О. Гольденвейзер, В. Горностаєва, Я. Зак, К. Ігумнов, В. Крайнев, Г. Коган, Г. Нейгауз, О. Любімов, М. Плетньов, С. Ріхтер,

М. Юдіна, Я. Флієр, А. Шнабель та інші. Особливе місце у бетховеніані займають представники вітчизняної школи – О. Алексєєв, Л. Гінзбург, О. Гончаров, А. Кардашев, В. Козлов, О. Маслак, І. Сухомлінов, Ю. Кот та інші. Можна зазначити, що виконавська традиція щодо розуміння та інтерпретації фортепіанних сонат Л. ван Бетховена зберігається, постійно поповнюючись новими поглядами, що відкривають багатозначність смислів, що закладені у композиторському тексті.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дало можливість зазначити, що жанр фортепіанної сонати займав особливе місце в творчості Л. ван Бетховена; цей феномен створив всі умови для втілення композиторських філософських ідей та широкого кола жанрово-стильових образів; став справжньою творчою лабораторією композитора. З одного боку, класична сонатна форма мала глибокі історичні корені (епоха пізнього бароко, старовинна сонатна форма); з іншого – саме в творчості композиторів-класиків вона отримала стійкі жанрові й структурні риси. За типологією, старовинну сонатну форму поділяють на форму поліфонічного спрямування та форму, в якій вже відчутні гомофонно-гармонічні спрямування; форму, що відрізняється складом, кількістю тем, кількістю частин; крім того, походження сонати тісно пов'язано із старовинними танцювальними жанрами.

У творчості композиторів-класиків сформувались типологічні риси форми «класичної» сонати (форма–структура, жанрова основа, тематичні зв'язки, темпо-ритмічна основа), але кожний з композиторів привносить в форму сонати свої певні стильові особливості (залежність змісту, елементів музичної мови від життєвої позиції та світогляду митця).

Так, на розвиток класичної сонатної форми у творчості Л. ван Бетховена мали величезний вплив філософські погляди, тяжіння до драматизму і героїки, особливості музичного мислення та передчуття нового стильового напрямку. Серед характерних жанрово-стильових рис, що притаманні композиторській мові, визначимо: особливий інтерес до сфери інструментальної музики; намагання у звучанні фортепіано втілити масштабні оркестрові фарби; віртуозне володіння прийомами композиції і різноманітними втіленнями в своїх творах елементів від фольклорних елементів до характерних особливостей поліфонії епохи бароко; симфонічність та оркестральність композиторського мислення.

Музика 32 фортепіанних сонат втілила всі особливості життя композитора: бурхливі пристрасті, відчужену мрійливість і лірична сповідь,

картини природи і різноманітні сцени побуту. Використовуючи весь потенціал і виразні можливості жанру фортепіанної сонатни, композитор наповнив її драматичними контрастами і протиставленнями, динамічним розвитком тем і неймовірною силою почуттів, ліризмом і напруженою боротьбою.

Людвіг ван Бетховен увійшов в історію, не тільки як віденський класик, але й як композитор, що відкрив новий романтичний стиль, значно оновивши типологічні ознаки новим розумінням форми-структури, новим жанрово-семантичним колом, новими тембральними фарбами. Розширення стильових меж сонатного циклу відбувалось на всіх рівнях: структурно-композиційному, жанрово-стилістичному (змінює жанрову основу у II-III частинах; замість менуету використовує скерцо), образно-смісловому (наприклад, I частина сонати №14 «Місячно» не сонатне алегро; соната №26 має програмні назви частин, соната №32 є двочастинним циклом і закінчується повільною частиною).

Композиторське мислення потребувало оновлення форми-структури, що втілювалось у всі можливі варіанти форми: двочастинної, тричастинної, чотиричастинної, п'ятичастинної, з фугою, з фугато, з варіаціями; без традиційного сонатного алегро в I частині, з програмними назвами. З одного боку, ранні сонати продовжують традиції, що закладені Гайдном і Моцартом: з іншого – останні сонатні цикли просто відкривають новий романтичний стиль.

Зростає смислове значення таких розділів, як *вступ* до сонатного алегро (особливо в сонаті №8 Патетичній) та *кода*; змінюються за розміром та відповідністю між собою розділи сонатного алегро; значно насичується оркестровими фарбами фортепіанна фактура сонати (що передається через регістрові контрасти, виконавські знаки – ліги, акценти, педаль тощо). Для розуміння особливостей композиторського тексту величезне значення мають редакції, до яких звертається виконавець.

Редагування сонат Л. ван Бетховена має глибоку історію, ним займались: К. Черні, І. Мошелес, І. Крамер, А. Гензельт, Ф. Ліст, Г. Бюлов, Г. Кліндтворт, Г. Ріман, Е. д'Альбер, Ф. Лямонд, М. Пауер, А. Казелла, А. Шнабель, Л. Вейнер, К. Мартінсен та інші), але, найбільш перевіреними та базовими, до яких постійно звертаються і педагоги, й виконавці – є редакції О. Гольденвейзера та А. Шнабеля.

Порівняльний аналіз редакцій дав можливість зазначити, що вони значно відрізняються, так редакція О. Гольденвейзера є більш традиційною та зрозумілою для створення інтерпретаційного плану; редакція А. Шнабеля є більш складною та потребує значного виконавського досвіду, знань і професійного рівня. Редакції О. Гольденвейзера фортепіанних сонат Л. ван Бетховена є результатом багаторічної роботи над рукописами та перевиданнями, глибоким вивченням стилю та виразних засобів; супроводжувались коментарями дослідника, що дає відповіді на ряд питань щодо розуміння тексту.

Особливого значення для виконавської інтерпретації набуває проблема темпо-ритму, що є основою виконавської форми фортепіанних сонат Л. ван Бетховена. За О. Гольденвейзером, основу «живого дихання» складають: володіння багатоелементністю фактури та специфічними задачами виконання поліфонічних творів, навичками *legato* та «співу на фортепіано», гнучкістю ритму, динамікою, педалізацією та принципами аплікатури. Ці навички складають основу *культури фортепіанного звучання*, що включає бережливе відношення до замислу композитора, глибоке розуміння стилю, точну передачу усіх деталей тексту, поважне ставлення до істинного змісту.

Важливим є те, що вся сонатна творчість Бетховена О. Гольденвейзером розглядалась як безперервний процес, що змінювався й розвивався, не дивлячись на традиційний розподіл бетховенської творчості на три періоди, тому що крім групи сонат, які можна віднести до одному з

трьох періодів, існують «перехідні» сонати, в яких можна виявити риси і більш раннього, й більш пізнього періодів.

Інший погляд на інтерпретацію сонат композитора втілено у редакції А. Шнабеля, його творча позиція відкрила нові смислові грані у тріаді: композитор – виконавець – слухач; мала значний вплив на музичну критику, музикознавство й фортепіанну педагогіку в цілому. Серед новаторських рис відмітимо погляд А. Шнабеля на цілісність сонат Бетховена (що порушив традиційну стійкість та завершеність форми, зробив її більш нестійкою, що призвело до нового рівня цілісності), які А. Шнабель трактував в контексті пізнього періоду творчості, де композиторська мова значно змінилась.

Значно відрізняються у редакції А. Шнабеля й текстологічні вказівки; розшифровка мелізмів; темпові характеристики; метрономічні вказівки; фермати і люфтпаузи; групування тактів; динамічні й артикуляційні позначки; педалізація й аплікатура. Все це значно ускладнює процес розуміння, що потребує наявності глибинних знань (особливостей композиторської поетики, епохи і культури), серйозного рівню професійної підготовки. Відмітимо, що у своїй редакції А. Шнабель втілює власний виконавський досвід, всі знання та уміння, що робить цю редакцію унікальним явищем.

Другою важливою підмогою і необхідною складовою у процесі розуміння особливостей композиторського тексту є вивчення виконавської традиції, яку представляють такі видатні світові музикантами-виконавці, як: К. Аррау, Д. Башкіров, Д. Баренбойм, Е. Вірсаладзе, О. Гольденвейзер, В. Горностаєва, Я. Зак, К. Ігумнов, В. Крайнев, Г. Коган, Г. Нейгауз, О. Любімов, М. Плетньов, С. Ріхтер, М. Юдіна, Я. Флієр, А. Шнабель; яскраві представники нашої вітчизняної школи – О. Алексєєв, Л. Гінзбург, О. Гончаров, А. Кардашев, В. Козлов, О. Маслак, І. Сухомлінов, Ю. Кот та інші.

Феномен класичної сонати з одного боку, полягає у тому, що дає можливість зберегти стійкі риси на протязі століть (пам'ять культури), стати

своєрідним Знаком відношень між композитором і Світом, втіленням позитивного і гармонічного світосприйняття; з іншого – стати творчою лабораторією жанрово-стильової еволюції композиторської мови Л. ван Бетховена, втілити всі характерні особливості композиторського мислення.

Серед важливих параметрів та характерних стильових рис інтерпретації фортепіанних творів Л. ван Бетховена визначемо:

- темпо-ритм як фундаментальну основу цілісності інтерпретації (що поєднує стійкість та рівномірність із живим диханням, драматургічними цезурами, що роблять виконання живим та виразним);

- відтворення динамічних контрастів та всього динамічного плану твору (втілення оркестрових звукових фарб);

- уважне ставлення до особливостей артикуляції й фразування, штрихів та різноманітних акцентів, що мають специфічну природу (струнно-смичкову, духову, ударну).

Жанрово-стильові та стилістичні риси, провідні параметри інтерпретації й створюють ті умовні межі для свободи виконання. Редакції провідних музикантів, документи та композиторські коментарі, широке коло науково-методичних матеріалів; виконавської традиція – такий широкий культурологічний контекст дає можливість наблизитись до смислових глибин композиторського тексту.

Феномен сонатної творчості Л. ван Бетховена лежить у безмежних філософських, естетичних та особистісних смислах, що закладені у композиторському тексті, саме звернення до цієї скарбниці дає можливість музиканту-виконавцю наблизитись й доторкнутись до Вічної Краси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт : монографія. Москва : Музыка, 1990. 558 с.
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
3. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Москва, 1966. 449 с.
4. Альшванг А.А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1977. 207 с.
5. Арановский М.Г. Симфонические искания. Ленинград : Сов. композитор, 1979. 236 с.
6. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
7. Беккер П. Бетховен: в 3-х вып. Биография. Симфония. Фортепианные произведения. Москва, 1913. 15 с.
8. Бетховен: (Картини з життя). 1770-1827 : Пер. з рос. / М. О. Каринцев. Київ : Муз. Україна, 1968. 63 с.
9. Бетховен: Биографический этюд. Пер. з англ. / В. Д. Корганов. Москва : Алгоритм, 1997. 811 с.
10. Бетховен Л. Песни разных народов: Для голоса в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано / Сост. : Н. Л. Фишман, русские тексты Э. Александровой. Москва : Музгиз, 1959. 366 с.
11. Бетховен. Письма : в 4 т. Т. 1 : 1787-1811. Сост. и комм. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кириллиной. Москва : Музыка, 2011. 614 с.
12. Бетховен. Письма : в 4 т. Т. 2. Сост., авторы вст. ст. и комм. Н. Л. Фишман и Л. В. Кириллина. Москва : Музыка, 2013. 557 с.
13. Бетховен. Письма : в 4 т. Т. 3 : 1817-1822. Сост. Н. Л. Фишман и Л. В. Кириллина. Москва : Музыка, 2013. 651 с.
14. Бетховен. Соната № 21, ор. 53 / ред. А. Б. Гольденвейзера. Москва : Музыка, 1966.

15. Бетховен. Соната № 21, ор. 53 / ред. А. Шнабеля. Москва : Музыка, 1983.
16. Бетховен: Сб. статей. / за ред. Н.Фишман. Вып. 1. Москва : 1971. 448 с.
17. Благой Д. Труд большого музыканта : монография. Москва : Музыка, 1966. 286 с.
18. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / ред. В.П. Бобровский. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
19. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Вып. 1: очерки. Москва : Музыка, 1989. 266 с.
20. Брион М. Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта, Шуберта и Бетховена. Москва : Молодая гвардия, 2009. 359 с.
21. Булгакова Л. В. Становление музыкального редактирования: историко-теоретический экскурс, 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/stanovlenie-muzykalnogo-redaktirovaniya-istoriko-teoreticheskiy-ekskurs>. (дата звернення 8.11.2021)
22. Великович Э. Великие музыкальные имена: Биографии. Материалы и документы. Рассказы о композиторах. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. 192 с.
23. Г. І. Ганзбург. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірка статей Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. 244 с.
24. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве. Ленинград : Музыка, 1985. 416 с.
25. Гольденвейзер А. Б. Воспоминания / сост. Е. И. Гольденвейзер. Москва : Дека-ВС, 2009. 560 с.
26. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве: сб. ст. / сост. Д. Д. Благой. Москва : Музыка, 1975. 416 с.
27. Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии. Москва : Музыка, 1966. 288 с.

28. Гольденвейзер А. Б.: ст., матер., воспом. допол. / ред. Д. Д. Благой. Москва : Советский композитор, 1969. 447 с.
29. Гондельвейзер А. Б. 32 сонаты Л. ван Бетховена : ноты том I. Москва : Музыка, 1969. 542 с.
30. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1973. 310 с.
31. Дроздова М. Уроки Юдиной. Москва : Классика –XXI, 2020. 224 с.
32. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху : учеб. пособ. Вып. 2. Москва. 1972. 214 с.
33. Жабинский К.А. Энциклопедический музыкальный словарь. Москва: Феникс, 2009. 475 с.
34. Зильберквит М. Рождение фортепиано. Москва : Детская литература, 1984. 64 с.
35. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. Москва: Высшая школа, 2000. 368 с.
36. Инновационная школа исполнительского мастерства : Мастер-классы членов жюри. Грузман Г.И. 2018 г. URL : <https://www.facebook.com/groups/312460512449585/permalink/597749937253973/> (дата звернення 02.11.2021).
37. Келер К.Х. «...прожить тысячу жизней!» По страницам разговорных тетрадей Бетховена. Москва, 1983. 95 с.
38. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2-х т. Москва : Московская консерватория, 2009. 536 с.
39. Кириллина Л. Гете в духовной жизни Бетховена : Москва : Наука, 1994. 241 с.
40. Кириллина Л. Сонатный цикл и сонатная форма в представлениях Бетховена. Музыкальный язык, жанр, стиль. Проблемы теории и истории : Москва : МГДОЛК, 1987. 115 с.
41. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. Москва, 1979. 311 с.

42. Конен В. История зарубежной музыки : учеб. пособ. Вып. 3. Москва. 1981. 415 с.
43. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. Москва : Музыка, 1975. 274 с.
44. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн (очерк жизни и творчества). Москва : Музыка, 1972. 324 с.
45. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. Москва : Советский композитор, 1970. 336 с.
46. Л. ван Бетховен Сборник статей к 200-летию з дня рождения / А. Гозенпуд, Ю. Кремлев, Л. Раабен. Ленинград : Музыка : 1970. 255 с.
47. Левик Б.С. История зарубежной музыки : учеб. пособ. Москва, 1974. 170 с.
48. Либерман Е.Я. Фортепианные сонаты Бетховена. Вып. 1. Москва: Музыка, 2006. 88 с.
49. М. Н. Никольская Творческий подход к работе над музыкальным произведением в классе фортепиано : учеб. пособ. Владимир : Посад, 2012. 79 с.
50. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1985. 685 с.
51. Мазель, Л. Вопросы анализа музыки : учеб. пособ. Москва : Совет. композитор, 1978. 352 с.
52. Месснер В. Аппликатура в фортепианных сонатах Бетховена : монография. Москва : Советская Россия, 1962. 152 с.
53. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста : учеб. пособ. Москва : «Кифара», 2002. 183 с.
54. Мильштейн Я.А. Стилистические особенности исполнения Гайдна : монография. Москва : Классика XXI, 2009. С. 41–53.
55. Минакова А.С., Минаков С.А. История мировой музыки: Жанры. Стили. Направления. Москва : Эксмо, 2010. 544 с.
56. Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь. Москва, 2007. 437 с.

57. Музыка французской революции XVIII века / под ред. Грубера Р. Москва : Музыка 1967. 119 с.
58. Музыкальный энциклопедический словарь / за ред. Г.В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
59. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
60. Нейгауз Г. О последних сонатах Бетховена. Из истории советской бетховенианы / сост., ред., предисл. и коммент. Н. Л. Фишмана. Москва, 1972. 201 с.
61. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1987. 240 с.
62. Нейгауз Г. Пианисты рассказывают. *О работе над сонатой Бетховена № 28, op. 101* : Стенограмма открытого урока. Москва : Советский композитор, 1979. С. 177–201.
63. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры : очерки. Москва : Музыка, 1987. 240 с.
64. Николаева Т., Гинзбург Г. А. Гольденвейзер редактор. Сов. музыка. 1958. 99-102.
65. Новак Л. И. Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. Москва : Музыка, 1973. 450 с.
66. Письма Бетховена : в 4 т. / гл. ред. Н. Фишман. Москва : Музыка, 1986. Т.1. 618 с.
67. Пшибышевский Б. С. Проблемы бетховенского стиля. Москва : Музгиз, 1932. 115 с.
68. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. Москва, 1970. 96 с.
69. Пруцкая А. В. Об исполнительской трактовке фортепианных произведений Людвиг ван Бетховена в первой половине XIX века
URL: <http://web.snauka.ru/issues> (дата звернення 5.11.2021)

70. Рахимбаева Л.А. Клавирные произведения Й. Гайдна в фортепианной подготовке педагога-музыканта : *Сборник научных трудов*. Вып.4. Саратов : Наука, 2009. 237 с.
71. Рихтер С. Три ответа на вопросы о Сонате Бетховена op.57 («Апассионата»). Беседа с Д. Благим. *Пианисты рассказывают*. Москва : «Советский композитор», 1979. С. 137–141.
72. Рождественский Г. Прембулы. Москва : Музыка, 1989. 249 с.
73. Роллан Р. Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Appassionata». Москва, 1937. 214 с.
74. Севастьянова Л. В. Лекции по анализу музыкальных произведений : учеб. пособ. Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2015. 100 с.
75. Смирнова М. Артур Шнабель и его эпоха : монография. Санкт-Петербург : Сударыня, 2006. 351 с.
76. Смирнова М. В. Артур Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины XX : Санкт-Петербург : РГБ, 2006. 48 с
77. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра. Москва : Музыка. 1988. 320 с.
78. Способин, И. В. Музыкальная форма : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1984. 400 с.
79. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи Вселенной к философии музыки. Киев : Факт, 2000. 173 с.
80. Сыров В. Гармония Бетховена на фоне венского классицизма; Нижегородская государственная консерватория, Нижний Новгород, 2003. 55 с.
81. Теория и методика обучения игре на фортепиано / за ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. Москва : Владос, 2001. 367 с.
82. Тропп В.В. Клавирные сонаты Гайдна : автореф. дис. ... канд. искусств. Москва, 2001. 29 с.
83. Фейнберг С. Сонаты Бетховена. *Пианисты рассказывают* / ред. Соколов М. Москва : Советский композитор, 1988. Вып.3. С. 12–35.

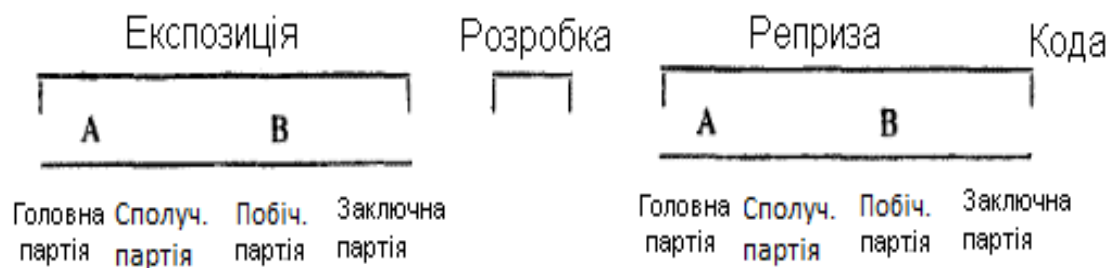
84. Фишман Н. О некоторых литературно-философских интересах Бетховена : учеб. пособ. Москва : Советская музыка, 1970. 157 с.
85. Фишман Н. О фортепианном исполнительстве и педагогике : монография. Москва : Музыка, 1963. С. 118–157.
86. Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена Пер. з нем. / Л. С. Товалевой. Москва : Музыка, 1997. 236 с.
87. Фортепианное наследие композиторов венской школы: история, педагогика, интерпретация: сборник материалов I Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (г. Белгород, 13 мая 2018 г.) / Отв. ред. Л.А. Роменская, М.С. Быканова. Белгород : БГИИК, 2018. 141 с.
88. Холопов Ю.Н. Об общих логических принципах современной гармонии : лекции. Москва : Музыка, 1974. 237 с.
89. Холопов Ю.Н. Современная музыка в курсе анализа музыкальных произведений : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1966. С. 70–103.
90. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
91. Хохлов Ю.Н. Венская классическая школа. Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша. Москва: Советская энциклопедия, 1973. 364 с.
92. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. 1 ч. Москва : Музыка, 1990. 175 с.
93. Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
94. Чеботаренко О.В. Музичний текст: структура та проблеми інтерпретації. *Наукові записки. Педагогічні науки.* № 157 / за ред. В. Ф. Черкасов. Кропивницький, 2017. С. 138–142.
95. Чеботаренко О. В. Специфіка музичного мислення у контексті піаністичної діяльності. *Музичне мистецтво і культура* / за ред. О. В. Сокол. Одеса, 2018. С. 30–41.

96. Шнабель А. Ты никогда не будешь пианистом. Москва : Классика XXI, 2002. 194 с.
97. Эрио Э. Жизнь Бетховена. Москва, 1959. 216 с.
98. Adolf Bernhard Marx Musical Form in the Age of Beethoven : *Selected Writings on Theory and Method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 198 p.
99. Charles Rosen Beethoven's piano sonatas. New Haven. Yale University Press 2020. 272 p.
100. Hexelschneider E. Die Russische Volksdichtung in Deutschland bis zur : *Galpin Society Journal*. Berlin : Akad-Verl, 1981. 265 p.
101. Kinsky G., Halm H. Das Werk Beethovens : München by G Henle Verlag 1955. 808 p.
102. Locke R.P. Liszt on the Artist in Society. *Franz Liszt and his world* : Princeton univercity. 2006. P. 291-302.
103. Volksdichtung in Deutschland bis zur Mitte des 19 : Jahrhunderts. Berlin : Akademie-Verlag, 1967. 265 p.
104. Nottebohm G. Mozartiana. Leipzig, 1980. 139 p.
105. Rauscher F. Music and spatial task performance : nature. Shaw, C.N. Ky. 1993. 611 p.
106. Raphael Georg Kiesewetter Geschichte der europäischen-abendländischen oder unsrer heutigen Musik . Berlin : Primary Source Edition, 2013. 152 p.
107. Tyson A. The "Razoumovsky" Quartets. *Beethoven Studies*. Cambridge : UP, 1982. 154 p.
108. Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen. München : G. Henle, 1983. 415 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

План типової сонатної форми, за Ю. Холоповим:



Додаток Б

Контраст тем

Стрімка тема з контрастними акцентами зіставляється з більш співучою:

Бетховен, Соната op. 27, № 2, ч. III

Presto agitato

136

Зіткнення-діалог контрастуючих тематичних елементів:

Бетховен, Соната op. 13

Grave

1)

Бетховен, Соната Op. 31 Nr. 2

Largo **Allegro** **Adagio**

17

Контраст двох елементів головної партії:

Моцарт, Соната № 14

Molto Allegro

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Sonata No. 14, marked 'Molto Allegro'. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music is characterized by a contrast between two elements of the main part. The first element is a melodic line in the treble clef, starting with a forte (f) dynamic and moving to piano (p). The second element is a rhythmic accompaniment in the bass clef, starting with a piano (p) dynamic and moving to forte (f). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. There are also some performance instructions like 'tr' (trill) and 'p' (piano).