

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано № 1

ПЕРЕГІНЯК Вікторія

**ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ
ПІЗЬНОГО ПЕРІОДУ ЛЮДВІГА ВАН БЕТОВЕНА В КОНТЕКСТІ
ТРАДИЦІЙ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА
XX – XXI СТОЛІТЬ
(НА ПРИКЛАДІ БАГАТЕЛЕЙ ОР.126)**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Наукове обґрунтуванням творчого проєкту

Науковий керівник -

Сасько М.Р.

старший викладач
кафедри спеціального фортепіано №1,
доктор мистецтва

Рецензент –

Липецька М.Л.

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри концертмейстерства

Львів -2025

Зміст

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 СТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КЛАСИЦИЗМУ В КОНТЕКСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ КОРИФЕЇВ ЕПОХИ	8
1.1 Еволюція та стильові особливості епохи класицизму на прикладі творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. В. Бетовена.	8
1.2 Процес формування індивідуального стилю Людвіга ван Бетовена в контексті еволюції фортепіанних сонат композитора.	12
РОЗДІЛ 2 ХАРАКТЕРИСТИКА КОМПОЗИЦІЙНИХ ПРИЙОМІВ У БАГАТЕЛЯХ ЛЮДВІГА ВАН БЕТОВЕНА	23
2.1 Жанр багателі в творчості Людвіга ван Бетовена.	23
2.2 Сім багателей ор.33.	24
2.3 Одинадцять багателей ор. 119.	25
2.4 Шість багателей ор.126.	28
РОЗДІЛ 3 ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ЗАСАД БАГАТЕЛЕЙ ОР.126 ЛЮДВІГА ВАН БЕТОВЕНА НА ПРИКЛАДІ ВИДАТНИХ ПАНІСТІВ ХХ ТА ХХІ СТОЛІТЬ	37
ВИСНОВКИ.....	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	49
ДОДАТКИ.....	51

ВСТУП

Актуальність. Фортепіанна творчість Людвіга ван Бетовена по сьогоднішній день викликає значний інтерес серед музикознавців та піаністів-виконавців. Творчий шлях композитора, який жив та творив на зламі двох епох – класичної та романтичної, природно увібрав у себе всі композиційні атрибути класичної доби. Переосмислені під впливом його генія, вони проклали шлях не лише до нової епохи романтичної музики, але й стали джерелом натхнення для багатьох композиторів ХХ і ХХІ століть. Таким чином, мистецька еволюція індивідуального стилю Бетовена досить чітко окреслена видатними мистецтвознавцями, із закономірним розподілом на періоди творчості. Особливий інтерес для дослідження викликає саме пізній мистецький стиль композитора, адже творчість цього періоду є найбільш новаторською. Саме тоді Бетовен знаходить нові на той час форми виразовості, що в свою чергу прокладає шлях подальшому розвитку музичного мистецтва.

У пізньому періоді творчості Бетовен, як зауважують численні музикознавці, демонструє низку новаторських підходів: від використання новаторських ритмічних структур, до переосмислення ролі поліфонії та посиленої уваги до фуги як жанру. Символічним прикладом є «Велика fuga» (Große Fuge) — монументальний і драматично насичений твір із фактурою, що наближається до оркестрової. За життя композитора він не був виконаний, але й після перших спроб інтерпретацій ще довго залишався складним для сприйняття через радикальність музичної мови й сміливість творчих рішень.

У творчості Бетовена відіграють провідну роль образи боротьби й перемоги, героїзму та епічного піднесення, що особливо виразно постають у Дев'ятій симфонії та «Великій фузі» (Große Fuge). Не менш характерною рисою власного композиторського стилю митця є зіставлення різко контрастних епізодів: героїчних і величних — із ліричними, а моментів глибокого відчаю — зі просвітленим маревом надії. Подібні драматургічні протиставлення з особливою силою розкриваються в «Урочистій месі» та в низці пізніх

фортепіанних сонат, де вони слугують важливими засобами формотворення загальної архітектоніки композиції.

У пізніх сонатах Бетовена новаторство перш за все проявляється в експериментах із жанрами та формами. Композитор поліфонізує фактуру, вводить фугу як окрему частину циклу (друга частина Сонати ор.106), використовує кантиленну тему з варіаціями у якості фіналу твору (Соната ор.111), змінює структуру сонатного циклу, створюючи двочастинні сонати (Сонати ор.90, 111). Крім того, він експериментує з ритмікою — насичує її паузами, синкопами та акцентами (Сонати ор.106, 111), а в другій та третій варіаціях Сонати ор.111 можна помітити елементи, близькі до джазової манери. Така комбінація новаторських прийомів робить його пізні сонати винятково складними, з комплексно організованим музичним матеріалом та експресивно насиченими кульмінаційними епізодами.

Поряд з великою увагою композитора до масштабних, монументальних творів, його творчий інтерес сягає й творів-мініатюр, зокрема Багателі ор.119 та ор.126. Саме слово “багатель” перекладається з німецької та французької мови як “дрібничка”. Звісно, звернення до цього жанру може здаватися нетиповим для Бетовена, проте для повного та комплексного розуміння його композиторського стилю не слід залишати поза увагою й ці твори.

Якщо сонати пізнього періоду Бетовена широко та ґрунтовно розкриті численними українськими музикознавцями у своїх наукових роботах, то багателі досліджуються значно менше або згадуються побіжно. У цих творах Бетовен експериментує, розширює межі традиційної форми мініатюри, демонструючи нові образно-художні можливості жанру. Саме слово «дрібничка» може сприйматися дещо умовно, що іноді призводить до хибного ставлення до багателей як до простих мініатюр, створених лише для відпочинку від великих форм. Якщо Багателі ор.33 ще можна розглядати як збірку ескізів (частина з яких датуються боннським періодом і задумувалася для реалізації в

інших творах), то Багателі ор.119 та ор.126 пізнього періоду постають у якості повноцінних самостійних художніх композицій. Значення цих творів жодним чином не поступається значенню творів великої форми того часу. Сам Бетовен в листі до видавця [18] у 1824 році пише про 6 Багатель ор.126, як про найбільш досконалі і, ймовірно, найкращі серед написаних ним творів цього жанру. Хоч Бетовен не був творцем жанру багателі, він вперше застосував слово «багатель» для позначення окремої невеликої фортепіанної п'єси, фактично сформувавши жанр у тому вигляді, який відомий сьогодні. Тому очевидним є те, що багателі займають важливе місце у пізній творчості композитора.

У цій роботі проведено компаративний аналіз виконань цих багатель видатними піаністами ХХ століття — Святославом Ріхтером та Гленом Гульдом, сучасною піаністкою Мартою Аргеріч, а також студентами Дрезденської консерваторії. Мета дослідження не полягає в тому, щоб обрати найкраще виконання, а, навпаки, — виділити цікаві знахідки кожного виконавця у питаннях артикуляції, тембру, а також розуміння образу та характеру музики, прослідкувати еволюцію традицій виконання багатель Бетовена.

Таким чином, актуальність цієї роботи полягає у розгляді пізнього стилю Людвіга ван Бетовена крізь призму творів-мініатюр, а не лише творів крупної форми, а також у проведенні компаративного аналізу еволюції інтерпретацій його творчості в контексті сучасного фортепіанного виконавства.

Об'єкт дослідження: Творчість пізнього періоду Бетовена та процес еволюції інтерпретацій його творів.

Предмет дослідження: Багателі ор.126 Людвіга ван Бетовена.

Мета: Дослідити особливості індивідуального стилю пізнього періоду творчості композитора на прикладі Багатель ор.126 та прослідкувати еволюцію інтерпретацій його творчості в контексті сучасного фортепіанного виконавства.

Завдання дослідження:

- проаналізувати соціокультурні чинники, що мали вплив на творчість Бетовена, охарактеризувати риси стилю пізнього періоду творчості композитора;
- висвітлити найбільш показові сонати композитора, особливості їх музичної мови та еволюцію стилю;
- визначити роль жанру багателі в пізній творчості Бетовена;
- зробити музично-теоретичний аналіз багатель ор.126;
- розглянути особливості інтерпретації музики Бетовена на прикладі багатель ор.126;
- зробити висновки щодо проведеної роботи;

Теоретична база дослідження: Музикознавчі праці присвячені творчості Людвіга ван Бетовена: монографія Н. Савицької; підручник Н.Кашкадамової; статті О. Катрич, А. Чубак, І. Рябова, А. Чеснокової, В. Кочнева; наукові роботи О. Стечишин, Б. Андрейчик. Особливу увагу приділяється роботам, в яких розкривається питання стилю, музичної форми і жанру, аналізуються Багателі ор.126 та інша творчість композитора пізнього періоду, зокрема наукова робота Г. Джеймса, М. Сун та ін.

Методи дослідження:

- текстологічний — аналіз нотних текстів і композиційних особливостей творів для окреслення особливостей музичної мови композитора пізнього періоду.
- теоретико-аналітичний — системне дослідження фортепіанної творчості пізнього періоду Бетовена, виявлення характерних рис його стилю та композиційних особливостей.

- компаративний — порівняння виконань багателей різними виконавцями, виділення специфіки інтерпретацій та аналіз їхнього впливу на сприйняття творів.

- історичний — відстеження розвитку інтерпретацій багателей у різні періоди виконавської практики, виявлення традицій та еволюції своєрідного "еталону" інтерпретації Бетовена.

Новизна дослідження: Робота спирається на актуальні на теперішній час виконання, в ній запропонований компаративний аналіз багателей ор.126 Людвіга ван Бетовена сучасниками. Передбачається, що в контексті українського музичного виконавства, робота є одною з перших, в якій розкриваються особливості пізнього композиторського стилю Бетовена крізь призму багателей ор.126.

Структура роботи: Робота складається зі вступу, основної частини (яка містить три розділи), висновків та списку використаних джерел. Перший розділ складається з двох підрозділів, де подається (1) еволюція та стильові особливості епохи класицизму на прикладі творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. В. Бетовена та (2) риси індивідуального стилю Бетовена в контексті еволюції фортепіанних сонат. Другий розділ містить характеристику композиційних прийомів у багателях Людвіга ван Бетовена. Третій розділ це характеристика основних інтерпретаційних засад Багателей ор.126 на прикладі видатних піаністів XX – XXI століть, в ньому здійснено компаративний аналіз виконань Святослава Ріхтера, Гленна Гульда, Марти Аргеріч та студентів Dresden Music School.

РОЗДІЛ 1

СТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КЛАСИЦИЗМУ В КОНТЕКСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ КОРИФЕЇВ ЕПОХИ

1.1 Еволюція та стильові особливості епохи класицизму на прикладі творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. В. Бетовена.

Творчість Людвіга ван Бетовена, як і творчість більшості композиторів, можна поділити на три періоди. Це ранній період, який характеризується пошуками індивідуального стилю, зрілий період - найбільший розквіт, та пізній. Зокрема до дослідження пізнього періоду творчості композиторів ґрунтовно підійшла Наталія Савицька [10]. В її роботі порівнюється творчий шлях композитора з драматичним твором, який має початок, середину та розв'язку. Базуючись на дослідженні Наталії Савицької, Антоніна Чубак . та Ольга Катрич [15] порівнюють творчий шлях композитора з драматичним твором. Вони виділяють три типи розвитку драматургії життєвого шляху: хвилеподібний (сюди відносять композиторів, творче становлення яких було поступовим, в період зрілості досягло апогею, після чого наступив певний спад творчої енергії); крещендуючий (варіант хвилеподібного творчого шляху, де після розквіту, кульмінації, спад не наступає); та творчий шлях композиторів, в яких майже відсутня учнівська фаза.

З цього можна зробити висновок, що творчий шлях кожного композитора є індивідуальним, неповторним, на нього мають вплив багато різних факторів. При цьому, авторський стиль проходить великий шлях еволюції – від перших творчих пошуків, до розквіту. Саме тому, щоб виділити характерні риси пізнього стилю Людвіга ван Бетовена, потрібно зрозуміти еволюцію всього його творчого шляху.

Розглядаючи творчість Бетовена, неможливо оминати й огляд соціокультурного середовища, в якому зростав, формувався та творив геній. Архітектура, література, живопис, філософія та музика того часу самобутньо

відбивались на творчості композитора, безпосередньо втілюючись в його симфоніях, сонатах та інших творах. Відтак, розглядаючи творчість пізнього періоду Бетовена, слід починати власне з розгляду мистецтва класицизму.

Класицизм, що в перекладі з латинської означає “зразковий”, це стилістичний напрям, що зародився ще в Стародавній Греції та Римі. Та найбільшого розквіту досягнув в європейських країнах у XVIII столітті. В статті Арт рев'ю [2] вказані характерні риси класичного мистецтва: ідеалізовані форми, збалансовані композиції, міфологічна тематика, ідеали гармонії та симетрії. Класицизм поширився на всі галузі мистецтва. В архітектурі він проявився в будівлях з колонами, в яких використовувались грецькі та римські ордени. Віктор Вечерський [3] зазначає, що “Характерними для стилю є монументальність ордерних форм, чіткість і строгість симетричних композицій, урівноваженість об'ємів, панування прямих ліній, стриманість декору. В живописі існувало багато правил та чітких канонів, що базувались на правдивому зображенні фігур, логічності сюжету, завершеності композиції, кожен план (передній, дальній, середній) позначався лише певним кольором. Серед відомих художників варто згадати Пуссена, Лоррена, Менгса, Давіда, Кауфмана. Серед філософів, варто виділити Канта та Гегеля, що наголошували на потребі користуватись власним розумом, та були прихильниками філософії свободи. Враховуючи ці особливості класичного мистецтва, можемо окреслити чи не найголовнішу його рису – це раціональність.

В музиці класицизм повною мірою проявився у творчості Віденських класиків – Гайдна, Моцарта та Бетовена. Як зазначає Наталія Кашкадамова, [6, с.276] головними рисами класицизму є – раціональність, почуття міри, боротьба суперечностей, що втілилась в формі сонатного Allegro (яка стала основною для класиків). Відповідно формується і нова музична мова. Це було пов'язано як з новими можливостями молоточкового інструменту, так і з новими фактурними принципами. Найважливіше значення для розвитку форми твору має гармонія, мелодія та рівномірна метрична пульсація.

Саме у творчості Віденських класиків формується форма сонатного Allegro. Богдан Андрейчик зазначає, [1, с.17] що об'єднувати творчість Гайдна, Моцарта та Бетовена в один творчий напрямок можна лише умовно. Але їх об'єднує те, що вони є творцями класичного сонатного Allegro, при цьому особливості музичної мови та форми є індивідуальними для кожного композитора. Тому варто розглянути особливості форми у кожного з цих композиторів.

В ранній творчості Гайдна, сонатна форма має багато елементів, близьких до старовинної сонати. Але на відміну від Скарлатті та Баха, вже проявляється інші засоби виразності. Це чіткі принципи оформлення музичної тканини різними фактурними елементами, визначений тональний план головної, побічної, сполучної та заключної партій. Б. Андрейчик [1] наголошує на тому, що "...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."

В зрілій творчості вже встановлюється класичний тип тричастинного циклу, де перша частина – швидка, у формі сонатного allegro, друга – спокійна, повільна, третя – знову швидка (створювався ефект "темпової арки"). Форма сонатного allegro складалась з експозиції, розробки та репризи. Новим, що втілюється в творчості Гайдна є гармонія, що проявляється в тональному співвідношенні тем Т-D D-T (теза – антитеза). З'являються теми плану "питання та відповідь", "теза, антитеза та синтез". Така контрастність тем відкрила можливості для наскрізного розвитку форми та зробила крок в становленні сонатної форми. На особливості сонатної форми у Гайдна, її тематизм, засоби тематичного розвитку мав вплив і процес видозмінення та вдосконалення інструментів. Гайдн писав для різноманітних клавішних інструментів: чембало, клавічембало, клавесин, харпсіхорд, піанофорте.

В сонатній формі у Моцарта вже з'являється яскрава образність та театральність (що бере свій початок з опери). Дуже виразно проявляються

контрастні зміни емоційних станів: смуток та радість, раціональність та жартівливість. Нові тенденції, що з'являються в сонатах – це наскрізний розвиток, перенесення головної розв'язки з репризи в код. Щодо повільних частин, тут спостерігається прагнення до скорочень масштабів форми, іноді може не бути розробки. Нові риси з'являються і в будові основних партій сонатного *allegro*. Головна партія може складатися з одного речення (“симфонічний період”), а з другого речення вже з'являється сполучна партія (вона самостійна і досить розвинена). В побічній партії з'являється новий тематизм, та часто декілька нових тем. Розробка не є дуже масштабною, але в ній з'являється новий прийом – поліфонічний розвиток.

Бетовен, творячи на межі двох епох, поєднав в своїй творчості як класичні риси, так і романтичні. Це раціональність думки, монументальність, чітка структура форми класичної музики, та нові здобутки романтизму. Бетовен був новатором, що дуже помітно саме в його фортепіанних сонатах. Сонати були своєрідною творчою лабораторією для композитора, їх він писав фактично протягом всього життя. Тому саме в сонатах можна побачити еволюцію творчого стилю Бетовена.

Якщо перші 3 Сонати *op.2* Бетовена є зразком класичного сонатного циклу, то вже 5-та та 6-та Сонати *op.10* відрізняються від попередніх тим, що в них немає скерцо чи менуету, як в попередніх. Бетовен вперше використовує повільний вступ в 1 частині Сонати *op.13*, що також є новаторством. В першій частині Сонати *op.26*, замість сонатного *Allegro*, Бетовен вводить варіації. Ще однією особливістю цієї сонати є використання траурного маршу в третій частині. Наступні дві сонати композитор називає сонатами-фантазіями (“*Quasi una fantasia*”) і зокрема особливістю 14-тої сонати є повільна перша частина. В Сонаті *op.31* (17 соната) всі частини написані у сонатній формі, що теж є незвичним рішенням. Пізні сонати Бетовена найбільш новаторські. Композитор вводить форму фуги як окрему частину циклу в Сонаті *op.106*, та тему з

варіаціями у Сонаті ор.111. З'являються двочастинні сонати (ор.90 та ор.111) та збільшується значення повільних частин у циклі.

Наталія Кашкадамова [6, с.344] підкреслює тему, характерну всій творчості Бетовена - це тема титанічної боротьби героя. Та вказує, що “Образ борця, непохитного у відстоюванні своїх високих ідеалів проти зловмисності долі, запозичений Бетовеном з ідеї літературного напрямку “Бурі і натиску” , став для композитора не просто творчим сюжетом, але більш того переконанням – що визначило власну життєву позицію...”. Для підтвердження цієї думки варто згадати П'яту та Дев'яту симфонію Бетовена. Вони неймовірно драматичні та монументальні, та попри все, завершуються переможним і життєствердним фіналом. Такі образи є і в сонатах Бетовена, зокрема в Сонатах ор.13, ор.31 (№2), ор.57. Бетовен втілює в цих творах весь свій біль та розпач через сильне погіршення слуху. Та попри весь драматизм і напруженість музики, фінал завжди життєствердний.

1.2 Процес формування індивідуального стилю Людвіга ван Бетовена в контексті еволюції фортепіанних сонат композитора.

Як вказує Наталія Кашкадамова,[6, с.345] Бетовен був прекрасним піаністом. Цю думку поділяє і Маріанна Чернявська [13]. Вона відмічає віртуозну гру Бетовена. Та найбільше публіку вражали саме імпровізації. В його піанізмі поєдналися кращі риси віденської та лондонської школи, при цьому він відкрився як справжня творча індивідуальність.

Велике враження імпровізації Бетовена справляли і на Черні, його учня. Скотт Бернем [16] так описує враження Черні “Його імпровізації були надзвичайно блискучими та вражаючими. У будь-якій компанії, де б він не опинився, він знав, як справити таке враження на кожного слухача, що часто, у всіх на очах виступали сльози, тоді як багато хто вибухав гучним риданням; бо в його виразі було щось дивовижне, окрім краси та оригінальності ідей та його стилю їх вираження”.

Говорячи про виконавський стиль гри Бетовена, то він справді вирізнявся серед сучасників. Його виконання було сповнене нестримною енергією, силою та одухотвореністю. Фортепіано звучало як цілий оркестр. Черні вважав, що гра Бетовена відрізнялась величезною силою, характеристичністю, бравурою та рухливістю.

Серед характерних рис, які притаманні грі Бетовена, Н. Кашкадамова[6, с.347] відзначає:

- наповнене, глибоке звучання інструменту (що було пов'язано з новим змістом творчості);
- велика динамічна градація та динамічні контрасти;
- декламаційна манера гри;
- використання глибокого legato (це було дуже важливим для Бетовена, вимагав виразного виконання на legato не тільки мелодії, а і подвійних нот та навіть повторень одного і того самого звуку);
- характерні акценти (організуючі ритмічні наголоси та мелодичні акценти, що автор використовує для фразування, часто підкреслював саме дисонанси, синкопи, мелодичні затримування);
- особливий темпоритм - Бетовен вже чітко розмежовує поняття темпу і характеру твору. Вибір темпу був важливим для композитора, він визначав його точно. Проте користувався різноманітним агогічними відхиленнями, коли цього вимагав зміст твору, але все одно залишався строго в такті;
- бездоганна фортепіанна техніка, яка завжди підпорядковується змісту. Бетовен тут теж є новатором, адже виконання його творів вимагало гри всією вагою рукою, а не лише пальцями. Велике значення мало використання цілісних рухів руки, використання ваги руки. В апікатурі, яку позначав Бетовен, він широко використовує всі 5 пальців, особливої уваги надає 1-шому;
- різноманітна педалізація - Бетовен один з перших почав так багато та різноманітно використовувати педаль та позначати її в нотах (виписував педаль тільки в найважливіших місцях).

Важливим засобом музичної виразності в фортепіанних творах Бетовена є фактура. Тут можемо знову помітити поєднання класичних та романтичних рис.

Однією з класичних рис у фактурі Бетовена є суворі тактометрична ритміка з регулярною акцентністю. Композитор часто використовує такі фактурні принципи, як альбертієві, маркізові та барабанні баци, що забезпечує рівномірний рух метричної пульсації. За допомогою характерної акцентності він наче розмежовує речення та фрази (чотиритакти і восьмитакти) і можна помітити, що навіть кожен новий розділ форми відрізняється іншим викладом фактури.

Новою і характерною для романтизму рисою стало симфонічне трактування фортепіано (це було пов'язано з новим образним змістом музики). В результаті чого відбувається ряд фактурних змін, що проявляється в творах Бетовена. Він розширює діапазон фортепіано, виклад фактури стає більш масивним, акордовим, збагачується різноманітними технічними прийомами, дуже важливим стає тембр-барва (особливу увагу приділяє басовому регістру, який раніше рідко використовувався).

Для імітації на фортепіано тембрів різних інструментів (симфонізація фортепіано) використовує різноманітні “регістрові перегуки” та перехрещення рук. Для Бетовена ще однією важливою рисою є контрастність фактури. Поряд з масивним акордовим викладом фактури, зустрічається і прозоре “квартетне” чотириголосся, акордові тремоло або ж багатопланова трельна вібрація. Такі прийоми симфонізації позначаються і на принципах голосоведення. Воно багатопланове, рідко буває чисто гомофонного складу. А вже справжня поліфонізація фактури дуже помітна в пізніх сонатах Бетовена, де він впроваджує фугу як розділ сонатної форми.

Попри композиторську та виконавську діяльність, Бетовен займався і педагогічною діяльністю. Серед його найздібніших учнів варто згадати Фердинанда Ріса. Коли він почав навчатись у Бетовена, то вже володів інструментом. Мав прекрасну пам'ять, почувши твір, міг з легкістю його відтворити. Ще одним знаменитим учнем Бетовена був Карл Черні. Коли він

почав навчатись в Бетовена, йому було лише 9 років. Та він вже виступав з концертами, та мав вражаючу пам'ять (вивчив всі твори вчителя). Тому через п'ять років навчання, Бетовен видав йому документ “за виняткові успіхи учня і його гідну подиву музичну пам'ять”.

Підсумовуючи, Бетовен створює новий фортепіанний стиль письма та новий тип піаніста-виконавця, що формує інше ставлення до віртуозності. Це відповідно вимагає використання нових технічних прийомів, застосування ваги всієї руки та пошуку різноманітних тембрових барв.

На нашу думку, вся багатогранність музичного мислення Бетовена проявилась власне в фортепіанних сонатах. Цьому свідчать факти, що саме в сонатах Бетовен експериментує над новими засобами виразності, жанрами, ладо-гармонічними засобами, які згодом знаходять своє втілення у симфоніях. До жанру фортепіанної сонати композитор звертається протягом всього життя, тому можна припустити, що в музиці Бетовен висловив особисті почуття та філософські думки.

І. Рябов [9] пише так про жанр сонати у творчості композитора “Бетховен настільки модернізував жанр фортепіанної сонати у своїй творчості, що призвів до кризи цього жанру у музичному мистецтві. Не випадково у романі Т. Манна «Доктор Фаустус» один з персонажів, доктор Кречмар, роблячи аналіз 32-ї сонати Бетховена, скаже: “Сама соната як жанр тут закінчується, досягає кінця: вона виконала своє призначення, досягла своєї мети, далі шляху немає, і вона розчиняється, долає себе як форму, прощається зі світом!”».

Сонати Бетовена, на думку І. Рябова, як і весь творчий шлях композитора, можна поділити на 3 періоди: ранній (ор.2 – ор.22), середній (ор.26 – ор.90) та пізній (ор.101 – ор.111).

Для сонати першого періоду характерним є звернення до класичних традицій, новаторство тут ще обмежене. Бетовен вже в ранніх сонатах знаходить цікаві фактурні рішення. Ці сонати дуже яскраві і віртуозні.

Перші 3 фортепіанні сонати (ор.2) Бетовен присвятив Гайдну, який був його вчителем. Ці сонати є прикладом класичного сонатного циклу в творчості Бетовена, можливо так він хотів продемонструвати Гайдну чого в нього навчився. Такою, точно витриманою у всіх класичних традиціях, є 1-ша соната. Бетовен дуже чітко дотримується тональних співвідношень: Головна партія в фа мінорі (T), Побічна партія в Ля бемоль мажорі (D), розробка має три хвили розвитку і відхиляється в тональність субдомінанти, в репрізі знову з'являється тональність тоніки, далі йде маленька кода (з відхиленням в S). Можемо побачити в цій сонаті як Бетовен втілює ідеали класичного мистецтва: принцип симетрії, що втілюється у самій формі сонатного Allegro, та навіть в логіці мелодичного руху (починається соната висхідним рухом, після чого йде низхідний рух, таким чином Бетовен зберігає баланс в музиці) та принцип рівноваги.

Наступна 2-га соната, вже відрізняється від першої. Якщо 1 соната була написана в мінорі, то ця мажорна (Ля мажор), якщо 1 соната розпочиналась висхідним ходом з D до T, то цій сонаті є низхідний хід з T на D. Принцип рівноваги зберігається і в цій сонаті - перше речення з 8 тактів має низхідний рух, а наступне – висхідний. Якщо в першій сонаті одним з головних прийомів розвитку був секвенційний розвиток, то вже в другій сонаті поряд з секвенційним розвитком є елементи поліфонічного (використовує прийом подвійного контрапункту ще в межах ГП, розробка теж має поліфонічні елементи).

Своєрідним синтезом цих двох сонат за логікою музичної мови є 3-тя соната. Бетовен знову використовує поліфонічні прийоми розвитку (контрапунт в третьому реченні ГП). Вже є ряд гармонічних рішень, що суперечать принципам сонатного Allegro. В Сполучній партії повертається основна тональність (До мажор), що не вписується в рамки класичних канонів; розробка будується на новому матеріалі, що теж є неочікуваним рішенням, з'являється хибна репріза.

Вже в Сонаті ор.13 з'являється характерний для Бетовена драматизм та тема боротьби з долею. Це було пов'язано з тим, що композитор вже почав втрачати слух. Тому вся напруга і драматизм втілились у вступі першої частини (Grave). Хроматичний рух приводить до фермати, за якою слідує Головна партія сонати (Allegro). Новаторство є і в Побічній партії, вона написана в мінорній тональності третього ступеня (а не в тональності D). Друга частина сонати написана в формі рондо з контрастними епізодами. Третя частина також має форму рондо, та тут більше немає того драматизму та напруги. Вона більш просвітлена, енергійна.

Сонати другого періоду творчості відрізняються великими творчими експериментами, це стосується перш за все модифікації форми сонатного циклу. І. Рябов [9] аналізує сонати цього періоду та подає таку цитату Бетовена: "Після написання сонати № 11 композитор у одному зі своїх листів напише: «Ви ж знаєте самі, як можуть змінити артиста кілька років постійного самовдосконалення. Чим більше встигаєш в мистецтві, тим менше задовольняєшся колишніми своїми творами».

Варто виділити такі новаторські риси в сонатах середнього періоду творчості Бетовена:

1) Зміщення акценту з першої частини (сонатне allegro) на інші (в Сонатах ор.26 та ор.27). В Сонаті ор.26: замість сонатного allegro Бетовен пише тему з варіаціями.

2) В будові циклу з'являються риси сюїти (Соната ор.27 №1). Він розташовує частини циклу за принципом темпового контрасту: повільна, швидка, повільна, швидка. В цій сонаті є ще одна особливість – відсутність сонатної форми в циклі, тобто Бетовен пише "...сонатний цикл без головної ознаки сонатного циклу – частини, що написана у формі сонатного allegro" [9]. Це було новаторством і першою спробою Бетовена створити сонатний цикл з наскрізним розвитком, з

контрастними епізодами. Пізніше це проявиться у творчості композиторів романтиків.

3) Змінює розташування сонатного *allegro* у циклі (в Сонаті *op.27*). Пише у сонатній формі фінал і цим зміщує центр драматургії і напруги у циклі.

В Сонаті *op.27 № 2* (в 1 частина) можна виділити ще деякі цікаві особливості. Як зазначає І. Рябов [9] “...Бетховен поєднав два типи інтонацій з діаметрально протилежних образних сфер: «баркарольний» акомпанемент викладений тріолями, що характерно для ліричної музики, та ритмічний малюнок й інтонації траурного маршу у мелодії, що надає трагічного образне забарвлення”. Щодо виконання цієї частини, варто остерігатись перебільшення агогічної свободи та надмірного занурення у ліричну сферу. Все ж варто пам’ятати, що сам Бетовен не давав назву цій сонаті (“Місячна соната”), тому варто пошукати в ній глибших образних асоціацій і не вдаватись до надмірної романтизації. За позначками самого автора, можна припустити, що Бетовен хотів передати саме трагічну образну сферу траурного маршу.

4) Вводить жанр траурного маршу як частину сонатного циклу (в Сонаті *op.26*). Цього до Бетховена теж ніхто не робив. З цієї сонати розпочинається цикл трагічних сонат Бетовена. Судячи з листів самого композитора, в цей час він перебував в дуже важкому кризовому стані. Тому можна пропустити, що саме траурний марш є основою і кульмінацією циклу.

Вже в межах середнього періоду творчості композитора можна помітити еволюцію музичної мови Бетовена. Спочатку він зменшує роль сонатного *allegro* у циклі, а згодом навпаки збільшує кількість частин циклу в цій формі. Саме форма сонатного *allegro* з її великою контрастністю відповідала ідеалам композитора.

В Сонаті *op.31 №2* взагалі всі три частини написані в сонатній формі. Особливістю цієї сонати є ще те, що початок 1-шої частини не має тональної стійкості, тональна стійкість відчувається тільки в сполучній партії. Рябов

вказує, що ця соната є одною з найтрагічніших в творчості композитора. В час написання цієї сонати в житті композитора стається криза та період великого розпачу через хворобу. Він пише “Гейлігенштадтський заповіт” [4] своїм братам, де висловлює величезний розпач та біль через загострення хвороби, необхідність уникати товариства, та роздуми про самотність і бажання покінчити з життям. Ці почуття та переживання втілюються в сонаті. Завершує Бетовен свій лист так [4]“... З радістю поспішаю я назустріч смерті. — Якщо вона прийде раніше, ніж мені випаде нагода повністю розкрити свій творчий хист у мистецтві, то, незважаючи на жорстокість моєї долі, прихід її буде все-таки передчасним, і я волів би, щоб вона прийшла пізніше. — Але і тоді я буду задоволений...”. Це прагнення творити музику дає йому надію навіть в такий складний період. Наступна Соната ор.31№3 , є дуже контрастною з попередньою, вона яскрава, стрімка. В ній композитор також експериментує: починає першу частину з непідготовленого дисонансу, використовує незвичний, ніби невловимий темпоритм та агогіку.

Однією з найпопулярніших та найдраматичніших сонат можна вважати “Апасіонату” (Соната ор.57). В цій сонаті знаходять втілення образи героїчної боротьби. Це безперечно було пов’язано з трагедією композитора. Та знову в музиці проявляється боротьба з долею, а не страждання. Соната складається з трьох частин, що мають заголовки: “Прощання”, “Розлука” та “Повернення”. В першій частині важливу роль відіграє принцип похідного контрасту. В Головній партії вже закладений контраст: це суворий унісон, який рухається по мінорному тризвуку, а протиставляється йому мотив у вузькому діапазоні, в основі якого є мала секунда. Однак контраст між цими елементами в динамічному плані не проявляється, обидва елементи звучать на рр. Якщо Головна партія має певну тональну нестійкість, то Побічна партія тонально стійка. Після напруженої розробки (на матеріалі як Головної, так і Побічної партії), з’являється кода, в якій відбувається кульмінація. Друга частина сонати – це варіації. Знову Бетовен використовує принцип контрасту, музика цієї

частини має споглядальний, величний характер. Без зупинки проводиться третя частина, де драматизм почуттів досягає максимуму. Музика складається з коротких мотивів, що розгортаються безперервним потоком. Побічна партія тут не контрастує з головною, а навпаки містить її елементи. Фінал цієї сонати сприймається як готовність до нової боротьби, він досягає нового величезного масштабу драматизму.

До пізнього періоду творчості Бетовена відносять його останні 5 сонат. Серед рис стилю, які є характерними для цього періоду Анастасія Чеснокова [14] виділяє: складність музичної мови, поглиблення образного змісту, незвичність форм, глибину думки та монументальність. Вона також підкреслює відмінні риси його пізнього стилю – це філософське осмислення буття та посилення ліричного початку.

Володимир Кочнев [7] аналізуючи пізні сонати Бетовена акцентує на характерній рисі стилю - поліфонізації фактури. Це стосується всієї музичної тканини, навіть фігурації рідко відіграють роль супроводу, а є мелодійними фігураціями і містять в собі тематичні елементи. Він помічає схожість з творчістю Баха: “У пізніх творах Л. Бетховена часто є виклад ...,коли безперервний рух (шістнадцятих, восьмих і т.д.) утворюється не в одному якомусь голосі, а в результаті чергування руху двох або декількох голосів”.

Можна підсумувати, що сонати пізнього періоду є дуже новаторськими, це в першу чергу стосується поєднання різних жанрів та форм в одному циклі. Це може бути поєднання ліричної мініатюри в своєрідній сонатній формі та форми фуги. Щоб зберегти цілісність циклу композитор створює тематичні зв'язки та посилює кульмінацію.

Соната op.101, за словами Чеснокової [14], має потаємний, ліричний характер. Незвичним є те, що перша частина повільна, лірична, та вся ніби виростає з однієї теми. Бетовен безперервно розвиває цю тему, чим створює наскрізний розвиток в цій частині. Ще однією новаторською рисою, яку згодом

переймуть романтики, є відсутність контрасту усередині частин, натомість контраст є між частинами циклу. Тут лірична, наспівна перша частина контрастує з маршем-скерцо у другій. Третя частина – це скорботне Adagio (Чеснокова порівнює його з імпровізаціями Баха) є контрастним як з першою частиною, так і з фіналом. Фінал хоч і написаний в формі сонатного allegro, відрізняється поліфонічними викладом, а сама розробка написана у формі чотириголосної фуґи. Ще однією цікавою рисою сонати є те, як Бетовен об'єднує ці контрастні частини. В третій частині з'являється тема ремінісценція з першої частини, таким чином композитор об'єднує цикл за допомогою лейттеми – початкової теми сонати.

Соната op.106 (Hammerklavier) наймонументальніша з сонат, поєднує героїчне та пасторальне начало, пісенні елементи (1 частина), психологізм та барвисті образи, епічність. Важливу роль для виконання сонати має назва, вона відображає те, що до моменту написання сонати поширюються досконаліші зразки фортепіано (з німецької перекладається як “молоточковий клавір”). Тому в цій сонаті Бетовен хотів показати можливості та особливості саме молоточкового інструменту.

А. Чеснокова [14] помічає зв'язки між першою частиною та фіналом (фуґою) сонати, що допомагає зберегти єдність циклу, це:

- велика кількість модуляцій: кожен новий матеріал проводиться в іншій тональності, при цьому композитор дотримується тональних терцових поєднань (в 1 частині основними тональностями є Сі бемоль мажор та Соль мажор, а у фузі – Сі бемоль мажор та Ре мажор);
- єдине інтонаційне зерно всього циклу - терція або триразове повторення мотиву;

Дуже ліричною та мрійливою за характером є Соната op.109. Тут Бетовен підходить найближче до романтичного циклу контрастних мініатюр. Соната нагадує фантазію і складається з трьох контрастних частин: лірична,

імпровізаційна перша частина, енергійна, рішуча друга частина (також в сонатній формі), та тема з варіаціями у третій частині. Перша частина відрізняється вільним трактуванням форми, тут поєднуються два контрастних образи – тендітна та ніжна тема (можна трактувати як головну партію) та глибока та скорботна (побічна партія). Цікавим є те, що Бетовен використовує зміну темпу для другої теми, тональний план також дуже вільний. Для об'єднання циклу Бетовен використовує ще один прийом – починає другу частину *attacca*. Третя частина – це варіації, викладені дуже вільно, у кожній варіації змінюється тема, розмір, ритм та характер. Головним тут залишається просвітлено-споглядальний настрій, сповнений спокоєм та простотою, але часом з'являються контрастні епізоди.

Соната op.111 – двочастинна та формується на яскравому драматичному конфлікті. Чеснокова [14] порівнює цю сонату з “Патетичною”, їх поєднує тональність, трагічний пафос вступу, гострота конфлікту, але в сонаті 32 “... класична проблема зіткнення «людини та фатуму» поступається місцем проблемі фаустіанської – конфлікт переведений у сферу мислення, свідомості”. В першій частині конфлікт проявляється на декількох рівнях: внутрішній конфлікт у вступі, у головній партії та зовнішній конфлікт між головною та побічною партіями. Поліфонічний розвиток з'являється в розробці, тема головної партії викладена у вигляді тричастинного фугато, що складається з двох тем (вони контрапунктично поєднуються, чим утворюють “стретну” мотивну розробку). Друга частина – це тема з варіаціями. Чеснокова [14] зазначає, що “Ці варіації – чудовий зразок того проникливо-споглядального, філософсько-поглибленого настрою, який є властивим деяким пізнім творам Л. Бетховена”. В цій сонаті поєднуються велика концентрація контрастів – дієвість і споглядання. Також Бетовен модифікує варіаційну форму, робить її наскрізною через розвиток головної ідеї.

РОЗДІЛ 2

ХАРАКТЕРИСТИКА КОМПОЗИЦІЙНИХ ПРИЙОМІВ У БАГАТЕЛЯХ ЛЮДВІГА ВАН БЕТОВЕНА

2.1 Жанр багателі в творчості Людвіга ван Бетовена.

В пізній період творчості Людвіг ван Бетовен звертається переважно саме до творів великої форми. Це його монументальна та сповнена героїчними образами Дев'ята симфонія; “Урочиста меса”, в якій композитор звертається до традицій Баха та Генделя; “ Große Fuge ” для струнного квартету – надзвичайно новаторський твір в плані музичної мови; та 5 останніх фортепіанних сонат, де композитор перш за все експериментує у сфері жанру та форми.

Поряд з творами великої форми, в пізній період творчості, композитор створює і цикли мініатюр. Бетовен дає цим лаконічним п'єсам назву “багателі”, що в перекладі з німецької та французької мови перекладається як “дрібнички”. Проте вперше слово “багатель” для свого твору застосував Франсуа Куперен. Тобто Бетовен не є творцем цього жанру. Та по суті, саме в творчості Бетовена, формується жанр багателі в такому виді, як його пізніше підхоплять композитори романтики.

Варто відмітити, що сама назва “дрібничка”, може трактуватись не зовсім вірно. Ця назва швидше вказує на лаконізм розмірів п'єс, але точно не на їх ідейне та музичне наповнення. В чому можем переконатися на прикладі багатель Бетовена. Вони різноманітні за характерами, настроями та формами. Тобто суть жанру багателі полягає у вираженні рис “великого” в “малому”. Це ще раз доказує, що цей жанр з'являється у творчості Бетовена не випадково. Тому аналізуючи фортепіанну творчість Бетовена, зокрема твори великої форми, помилкою буде не брати до уваги його багателі.

До жанру багателі Бетовен звертався ще в середньому періоді творчості, та створив сім Багатель ор. 33. Та найбільшої довершеності цей жанр досягає саме в пізній період творчості. До нього відносяться одинадцять Багатель ор.119 та шість Багатель ор.126.

2.2 Сім багателей ор.33.

Ці багателі Бетовен писав упродовж ще раннього періоду творчості, а об'єднав їх в цикл у 1802 році. Тобто можемо припустити, що композитор не одразу планував створити цикл багателей. А п'яси, які увійшли до цього циклу, могли бути ескізами, що назбирались за попередні роки праці. В зв'язку з цим, в Багателях ор.33 немає особливої єдності змісту. Тобто кожна з цих багателей – це самостійна лаконічна п'еса.

На думку Мінкінг Сун [19], ці багателі не вирізняються великим новаторством в сфері жанрів та форм. На відміну від сонат цього періоду, в яких композитор здійснює нові знахідки. Тут варто зазначити звернення до жанру варіацій в Сонаті 12, та до жанру фантазії в Сонаті 13. А в багателях композитор звертається до класичних традицій та форм (скерцо з тріо, рондо, тричастинна форма).

Більшість Багателей ор.33 написані саме у тричастинній формі. Перша багатель має форму рондо. Друга – це скерцо з тріо. Тричастинною є форма третьої багателі (АВА1), з кодою на матеріалі середньої частини. Четверта багатель також написана в тричастинній формі. П'ята багатель, як і перша, має форму рондо. Форма шостої – проста тричастинна з кодою. Сьома – також тричастинна, з динамічним фіналом.

Говорячи про образну складову цих багателей потрібно згадати події особистого життя Бетовена цього періоду. А саме те, що композитор переживав глибоку особисту трагедію – поступову втрату слуху. Він написав Гейлігенштадський заповіт [4] своїм братам. В ньому він описував величезну безнадію від ситуації в якій опинився. Він більше не вірив в те, що слух покращиться. Це змушує Бетовена вести відлюдкуватий спосіб життя, уникати товариства. І мабуть єдине, що його утримує від того, щоб накласти на себе руки, залишається музика. А точніше, це усвідомлення, скільки всього він ще не написав. Тому ці світлі та радісні за характером багателі, ніби показують, що

композитор знайшов в собі сили жити. Знайшов в собі сили не просто жити, а творити музику.

Певний зв'язок простежується між Багателями ор.33 та фортепіанною сонатою цього ж періоду. Зокрема М. Сун [19] знаходить зв'язок між сьомою багателлю ор.33 та Сонатою ор.26. Це можна помітити вже в характері музики. Багатель №7 – одна з найяскравіших та найенергійніших багателей цього циклу. Схожий образ з'являється в другій частині Сонати ор.26. Написані ці твори були також в один період: соната у 1800 = 1801 роках, а багателі у 1802 році.

В сьомій багателі та в другій частині Сонати закладені два контрастні образи, що втілюються в будові фактури. Це – остинатні акорди на *staccato*, яким протиставляються арпеджіо на *legato*. Крім того, схожими для обох творів є тональність, розмір, форма, фактура.

Підсумовуючи, у Багателях ор. 33, Бетовен вмiло демонструє можливості жанру мініатюри. Він ще не експериментує з формами багателей, та знаходиться в межах класичних традицій. Помітним є зв'язок багателей з творами великих форм, зокрема з сонатами. Що ще раз підтверджує важливість цього жанру в творчості Бетовена.

2.3 Одинадцять багателей ор. 119

Ці багателі належать вже до пізнього періоду творчості Бетовена. Композитор писав їх в той час, коли завершував роботу над пізніми фортепіанними сонатами ор.109, 110 та 111 (1820 – 1822 роки). Також він працював тоді над Варіаціями на тему Діабеллі (1823) та “Урочистою месою”(1823). І одночасно Бетовен видав багателі ор.119.

Багателі ор.119, подібно до ор.33, не були одразу задумані як цикл, тому і написані були не в один час. Тобто Бетовен писав їх в період з 1790-го року до 1820-го, а видані вони були як один цикл у 1823 році.

Зважаючи на це, існують різні думки щодо єдності багателей ор.119. Деякі музикознавці не розглядають ці багателі як цикл, а сприймають їх як збірку з

окремих п'єс. Інші ж ділять їх на дві групи: 1 – 6 багателі, та 7 – 11. Цей поділ є досить логічним. Підтвердженням цьому може слугувати лист Бетовена до його учня Ріса [18]. До цього листа він додав багателі, поділивши їх на дві частини – шість багателей і ще п'ять.

Саме такий погляд на поділ багателей має М. Сун [19]. В своїй роботі він акцентує на зв'язках між багателями, які Бетовен ретельно продумав. Можна побачити цей зв'язок вже на прикладі першої та другої багателі. Перша багатель написана в тональності соль мінор, та в останніх тактах з'являється Соль мажор – тональність наступної багателі. Також Бетовен затримує останній акорд в першій багателі, з якого наче виникає друга (приклади 1 та 2). А щоб поєднати четверту багатель з п'ятою, Бетовен використовує прийом *attacca*.

Приклад 1. Багатель №1



Приклад 2. Багатель №2



До другої групи багателей, між якими є тематичний зв'язок, належать з 7 – 11 п'єси. Можна припустити, що ці багателі були задумані Бетовеном як цілісний цикл. Варто зауважити, що для створення зв'язку між цими багателями,

Бетовен продумує тональний план (С – С – а – А – В). Таким чином він поєднує сьому багатель з восьмою, та дев'яту з десятою.

Багателі №7 та №8 мають спільну тональність До мажор, та схожі за характером. Вже з перших тактів сьомої багателі відчувається тональна нестійкість. Фактура п'єси має поліфонічні елементи. Вона чотирьохголосна: хроматичний мотив переходить з другого голосу у перший і навпаки, на фоні трелі; в нижніх голосах - остинатний бас та синкопований третій голос. Тональний план п'єси проходить ряд модуляцій та вкінці повертається до До мажору. Наступна багатель має схожі прийоми розвитку. Фактура знову чотирьохголосна, наповнена різними підголосками, затриманими нотами, хроматизмами. Тобто, в цій багателі теж відчувається певна тональна нестійкість, та все ж основна тональність повертається після середньої частини, і ніби врівноважує тональну нестійкість сьомої багателі.

Наступна пара багатель (№9 та №10) відрізняються особливою лаконічністю та тональним зв'язком (ля мінор – Ля мажор). Проте вони контрастні за характерами. Дев'ята багатель нагадує наспівний, ліричний вальс, а десята – гостре, віртуозне скерцо. Фактура багателі №9 прозора, це виразна, наспівна мелодія у верхньому голосі на фоні вальсового супроводу. В фактурі наступної багателі з'являється синкопований гострий ритм. П'єса складається всього з чотирьох чотиритактових фраз і в швидкому темпі пролітає ніби на одному диханні.

Бетовен поєднує всі ці п'ять багатель за допомогою тональності Сі бемоль мажору – тональності останньої багателі. Таким чином, початковий акорд Сі бемоль мажору в 11-тій багателі наче готується кількома епізодами попередніх багатель. Ця тональність з'являється у 12 – 13 тактах сьомої багателі, у 9 такті восьмої, та у 3, 7, 15, та 19 тактах дев'ятої багателі. Тобто у всіх цих багателях з'являються натяки на тональність останньої, тим самим Бетовен об'єднує їх в цикл.

М. Сун [19] вказує на те, що ці дві групи багатель (1-6 та 7-11) в підсумку поєднуються в одному циклі. Бетовен продумує цей зв'язок за допомогою шостої багатель, яка утворює своєрідний міст між двома групами циклу. Для цього він використовує ноту “соль”, як останній звук шостої багатель та перший звук сьомої (приклади 3 і 4). Ще одним елементом для об'єднання циклу в цій багатель є використання різних розмірів (3/4, 2/4, 6/8), що потім будуть з'являтися в наступних багателях.

Приклад 3. Багатель №6.



Приклад 4. Багатель №7.

Отже, Багатель ор.119 пізнього періоду творчості характеризуються великою єдністю. Якщо ор. 33 це швидше збірка різноманітних за змістом мініатюр, то ор.119 – це вже справді цикл. Бетовен майстерно продумує ці об'єднуючі елементи, та втілює їх за допомогою тонального плану, фактури, настроїв багатель.

2.4 Шість багатель ор.126

Поряд з циклом багатель ор.119, до пізнього періоду творчості Бетовена належать багатель ор.126. Проте між будовою цих циклів є певна відмінність. Як вже було зазначено вище, Багатель ор.119 не одразу були заплановані

композитором як єдиний цикл, тому в ньому виділяються дві групи багатель. На відміну від ор.119, Багателі ор.126 були написані композитором в один час, та задумувались як єдиний цикл. Про це свідчить позначка в нотатнику Бетовена, де він підписує ці шість багатель як “Ciclus von Kleinigkeiten” (“Цикл маленьких п’єс”). Опубліковані ці багателі були в 1825 році, це був останній значний твір Бетовена для фортепіано після варіацій на тему Діабеллі.

Бетовен об’єднує цей цикл тональними зв’язками. Багателі написані в тональностях, які поєднані між собою низхідними великими терціями. Отже, тональний план циклу має такий вигляд:

- 1 багатель – G-dur;
- 2 багатель – g-moll;
- 3 багатель – Es-dur;
- 4 багатель – h-moll;
- 5 багатель – G-dur;
- 6 багатель – Es-dur;

Варто відмітити, що в багателях Бетовена ор. 126 з’являються новаторські риси. Фактично в цих багателях Бетовен формує шлях до нової романтичної епохи. М. Сун [19] в своїй роботі виділяє такі новаторські риси стилю композитора:

1) Багатство образів та настроїв, що часто змінюються. Таке вираження особистих емоцій притаманне саме романтичній музиці. А ці багателі Бетовена, певною мірою можна вважати першими зразками характерних п’єс.

2) Бетовен розширює виразові засоби фортепіано. Для цього він збільшує діапазон фортепіано. Використовує високий регістр в багателях 3 і 5; та басовий в 6 багателі. Також Бетовен вводить каденційні епізоди (в багателях 1 і 3), в яких позначає агогічні відхилення. Будова цих епізодів нагадує імпровізації.

3) Використовує багато агогічних змін, вводить несподівані гармонічні модуляції, застосовує зміни темпу в межах однієї багателі, відповідно до цього часто змінюються образи (4 та 6 багателі).

4) Всюди, окрім третьої багателі, позначає знаки репризи. Часто це навіть дві репризи в межах п'єси. Це відкриває виконавцям можливості для різноманітної інтерпретації.

Варто наголосити, що одним з важливих способів розвитку музичного матеріалу багатель є контраст. Він проявляється на всіх рівнях. Це темповий контраст кожної багателі (не тільки у відношенні однієї багателі з іншою, а і в межах п'єси). Часто змінюються настрої і образи, це також проявляється як в контрасті образів в цілому в циклі, так і в межах п'єси. До прикладу, це просвітлений образ спокою в першій багателі; напружені та ліричні образи в другій багателі; спокійні, світлі та радісні образи в третій; напружені та пасторальні настрої в четвертій; безтурботні у п'ятій; несподіваний натиск та спокій у шостій.

1 багатель, G-dur, Andante con moto. *Cantabile e compiacevole*.

Ця багатель написана у двочастинній формі (AA1BA1) з кодою. Композитор вказує в нотах важливу ремарку, що стосується характеру твору - *Cantabile e compiacevole*, що вимагає від виконавця грати співуче та приємно.

Виклад фактури в цій багателі нагадує струнний квартет. Основна тема проводиться спочатку у верхньому голосі, далі вона модифікується за допомогою прикрас та фігурацій (9 – 16 такти). Пізніше ця тема з'являється після невеличкої каденції вже у басовому регістрі.

Інколи трапляються несподівані зміни розміру (3/4, 2/4, 3/4) в середині фрази. Тим самим Бетовен наче розширює метричну структуру (приклад 5). З'являється каденційний пасаж, де композитор зазначає – *non troppo presto* та *grazioso* (приклад 6). Тут виконавець отримує певну свободу в інтерпретації, через імпровізаційність цього епізоду.

Приклад 5. Багатель №1.

L'istesso tempo.

Приклад 6. Багатель №1.

molto ten. non troppo presto.

tr.

p grazioso

2 багатель, g-moll, Allegro

Ця багатель написана у двочастинній формі (AA-BB) з розширеною кодою. Її особливістю є те, що вона побудована на протиставленні двох різних образів. Перший чотиритактовий мотив викладений одноголосно, він напружений, енергійний. Натомість наступний чотиритактовий мотив ліричний, наспівний, викладається вже триголосно. Тобто Бетовен добивається контрасту, використовуючи всі засоби музичної виразності – динаміку, артикуляцію, фактуру, спосіб туше.

Друга частина (*Cantabile*) – це ніжна, наспівна мелодія на фоні м'якого супроводу. Тобто фактура має гомофонно-гармонічний виклад, та в тактах 34 – 35 з'являється поліфонічний підголосок в середньому голосі.

Важливо також відмітити момент, де Бетовен застосовує паузи, чим зупиняє рух та розширює ритмічну структуру (приклад 7).

Приклад 7. Багатель №2.



3 багатель, Es-dur, Andante, *cantabile e grazioso*.

Форма цієї багателі є тричастинною (ABA1) з кодеттою. Композитор позначає ремарку *cantabile e grazioso*. Тобто головним завданням виконавця стає вибудовування довгих фраз на суцільному legato. За характером ця багатель близька до першої. Вона також світла, граційна та в певній мірі урочиста-піднесена.

Важливо відмітити, що в цій багателі Бетовен застосовує варіаційний розвиток для розгортання музичного матеріалу. Тобто початкова тема з 16-ти тактів варіюється упродовж п'єси. Після каденційного епізоду тема проводиться в середньому голосі на фоні розкладених акордів в басу та прозорої трелі у верхньому голосі. Тут виникає елемент прихованої поліфонії, це диктує виконавцю важливість правильної диференціації музичної фактури.

Особливостями цієї багателі є застосування каденційного епізоду, що подібно до першої багателі, має імпровізаційний характер. Це вимагає від виконавця майстерності, свободи та пошуку особливого “повітряного” туше. Ще однією особливістю є розширення діапазону фортепіано, зокрема широке

застосування високого регістру. Відповідно, дуже просвітлено та ясно потрібно виконувати фігурації 32-гих нот в партії правої руки. Ці фігурації складаються в єдину довгу фразу, як потік енергії. Важливими в цій багателі є педальні барви. Функція педалі полягає в тому, щоб досягти максимальної зв'язності гри, але також педаль має і тембральну функцію (позначка *sempre pedal* в каденційному епізоді). Варто виділити, що в цій багателі композитор не позначає репризу, на відміну від всіх інших багательей.

4 багатель, b-moll, Presto

П'єса написана в двочастинній репризній формі (АВАВ). Подібно до другої багателі, вона складається з контрастних частин. Це енергійне, драматичне скерцо та пасторальне тріо. Контраст проявляється вже в першій фразі. Тема звучить як фанфари, на *f*, доходить до найвищої ноти, і раптово завершується на *p* (приклад 8).

Приклад 8. Багатель №4.

Знову ж таки, Бетовен застосовує контрасти у всіх елементах музичної мови. Артикуляція часто змінюється: спочатку вона роздільна, з різноманітними акцентами, потім зв'язна, часто поєднується різна артикуляція в партії правої та

лівої руки. Бетовен знову зупиняє безперервний рух паузами (подібно до другої багателі), після чого проводиться невеличке фугато (приклад 9).

Приклад 9. Багатель №4.



Великим контрастом до першої частини стає тріо. Бетовен вказує *in poco più mosso ma molto tranquillo*, чим дає виконавцю свободу. Фактура тріо дуже прозора: це виразна мелодія, що складається з коротких мотивів, які перериваються паузами; та остинатний бас, що нагадує звучання віолончелі.

Ця багатель досить віртуозна та вимагає від виконавця хорошої технічної підготовки. Важливою є здатність одразу переключатись в той чи інший емоційний стан.

5 багатель, G-dur, Quasi allegretto

Багатель написана у тричастинній формі (AA-BB-A1). Характер п'єси дуже світлий та ніжний. Це знову великий контраст до попередньої багателі. Фактура п'єси прозора – наспівна мелодія на фоні терцій в басу. Тому однією з найголовніших задач для виконавця стає легатна гра. При цьому динамічний план в межах *p* – *tr*, тільки в кульмінаціях динаміка зростає. Дуже важливо знайти правильний баланс звуку між мелодією і супроводом, та підібрати відповідний тембр.

В середньому голосі виклад фактури дещо змінюється – в партії правої руки тепер терції, а партії лівої – фігурації. В цих фігураціях з'являється мелодичний

голос (виникає прихована поліфонія). Ще однією особливістю цієї багателі є широке використання високого регістру (як в третій багателі). В цій багателі є агогічна відхилення, що дає виконавцю більшу свободу.

6 багатель, Es -dur, Presto/Andante amabile e con moto

Ця багатель написана в розширеній двочастинній формі з прелюдією і постлюдією (прелюдія – AA1 – постлюдія). В цій п'єсі Бетовен знову протиставляє два контрастних образи:

- Бурхливий, драматичний образ у прелюдії та постлюдії, в темпі Presto (приклад 10);
- Лірична тема основної частини. Бетовен вказує *Andante amabile e con moto* – грати з особливою теплотою і не надто повільно (приклад 10).

Приклад 10. Багатель №6.

Особливістю цієї багателі є розширення регістрів фортепіано. При чому, широко використовується як верхній, так і нижній регістр. Ритмічна структура багателі теж має свої особливості: використання руху тріолями (який переходить з партії правої руки, до партії лівої), затримані ноти. Різноманітна педалізація: то фактура та артикуляція вимагає мінімального використання педалі, то навпаки, довгі педалі на остинатній фігурі в басу і позначка *una corda*. Тобто ця

багатель вимагає від виконавця застосування різноманітних тембрових барв, пошуків відповідного туше, та вміння вибудовувати довгі фрази.

Підсумовуючи, можна чітко простежити еволюцію розвитку жанру багатель у творчості Людвіга ван Бетовена. До цього жанру він звертається фактично протягом всього життя. Багателі ор.33, ще написані в класичних традиціях та в них немає чітких ознак циклу. Вже пізні багателі ор.119 та ор.126 містять ряд новаторських рис, а цикл Багатель ор.126 відкриває шлях до романтичних традицій. Варто відмітити, що в ор.119 Бетовен вже продумує тональні зв'язки між багателями, чим об'єднує їх. А в Багателях ор.126, єдність їх як циклу вже поза будь яким сумнівом. Також багато спільних рис можна помітити між багателями та творами великих форм, які Бетовен писав одночасно.

РОЗДІЛ 3

ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ЗАСАД БАГАТЕЛЕЙ ОР.126 ЛЮДВІГА ВАН БЕТОВЕНА НА ПРИКЛАДІ ВИДАТНИХ ПІАНІСТІВ ХХ ТА ХХІ СТОЛІТЬ

Багателі ор.126 Людвіга ван Бетовена користуються популярністю у багатьох піаністів - виконавців. Особливістю є те, що фактурний виклад багательей дозволяє виконувати їх вже в досить юному віці. Але навіть найбільш досвідчені виконавці зможуть втілити в цих багателях свої творчі пошуки у роботі над звуком, тембром, артикуляцією, динамічними градаціями та образами.

Серед піаністів які виконували Багателі ор.126. та і зокрема музику Бетовена, виділяється Артур Шнабель, Альфред Брендель, Андраш Шифф, Пол Льюїс. В цьому контексті, також окремо варто виділити постаті Святослава Ріхтера, Глена Гульда та Марти Аргеріч, які будуть далі розглянуті в роботі.

Таким чином, одним з виданих музикантів минулого століття, який звертався до виконання цих багательей є Святослав Ріхтер. Багатогранний талант митця дозволяв йому вибудувати таку інтерпретацію будь-якого твору, яка, в свою чергу, ставала еталонною, дуже доступною для розуміння не тільки професійним музикантам, але й аматорам та любителям музики. Це виражається в його великій увазі до авторського тексту, майстерному володінню звуком і тембром фортепіано, демонстрації голосоведення, уваги до підголоскової поліфонії та контрапунктів.

Не менш важливою фігурою минулого століття був й Glenn Gould – видатний піаніст, відомий перш за все своєю інтерпретацією музики Баха. Він був досить непересічною особистістю, виступав проти лише віртуозного підходу до музики та пропагував в першу чергу інтелектуальне та духовне її осмислення.

Також хотіли би звернути увагу на не менш видатну постать Марти Аргеріч, яка є сучасною аргентинською піаністкою. Лариса Опарик та Сунь Юй [8] в своїй статті так описують особистість видатної піаністки: “Одні називають

мисткиню невловимою зіркою, ухильною та непередбачуваною, піаністкою-відлюдницею, яка навіть на сцені закриває обличчя від глядачів копицею довгого густого волосся, що каскадом спадає на плечі. Інші вважають її надто безкомпромісною, волелюбною бунтаркою в душі, адже ще на зорі своєї професійної кар'єри піаністка стає чи не єдиною виконавицею, що могла диктувати ринку свої умови...". Її гра відрізняється шаленою віртуозністю, великою енергією, часом загостреною експресивністю виконання та темпераментом.

Власне Багателі ор.126 Людвіга ван Бетовена – це цикл з шести мініатюр. Всі вони, попри свою лаконічність, дуже різноманітні. Це виражається в образності музики та її характері. Різноманітними вони є в фактурному, динамічному та артикуляційному відношенні. Попри те, що багателі контрастують одна з одною, часто ще і в межах однієї багателі зустрічається це співставлення різних образів.

Отже, перша багатель, G-dur, Andante con moto.

Святослав Ріхтер виконує її в досить спокійному темпі, наспівно та ніжно, що є передбаченим характером багателі. Професор Йозеф Ермін, у роботі над цією багателлю приділяв особливу увагу її звучанню, порівнюючи її зі світлим хоралом, де кожен голос фактури проспіваний, проінтонований, наповнений теплом. Саме це трактування є суголосним виконанню Святослава Ріхтера. Він грає без жодного поспіху, виразно інтонує кожен довгу фразу і завершує її з невеликим агогічним розширенням. Велику увагу Ріхтер приділяє озвученню фактури, яка є поліфонічною. Така фактура є однією з характерних рис пізнього стилю Бетовена. Спочатку спостерігається проведення основної теми у верхньому голосі, а згодом вона проводиться вже в нижньому голосі. Дуже вміло Ріхтер артикулює кожен авторську ремарку, яких в нотах є чимало. Довершено у виконанні Ріхтера звучить невеличка каденція. Він виконує її з агогічною свободою, а кожен звук такий ясний, що викликає асоціації з мерехтінням світла. (Див. додаток 2)

Гленн Гульд виконує цю багатель значно повільніше, в порівнянні з Ріхтером. Будує музику з довгих фраз, що в такому темпі є справжньою майстерністю. Варто також відмітити більш довільне використання агогіки, яке простежується у використанні темпових відхилень в не передбачених Бетовеном частинах твору. По-різному Гленн Гульд виконує прикраси. В першому випадку трель над четвертною нотою він виконує швидше, а в другому – повільніше та більш розспівно. В обох випадках виконує трель на *accelerando*, такий прийом був характерним для музики бароко. У грі Глена Гульда створюється враження виконання *senza pedale*. Ще однією відмінністю є те, що він не виконує репризи, позначеної автором. Можливо саме вибір повільного темпу є цьому причиною. (Див. додаток 3)

У виконанні Марти Аргеріч, ця багатель звучить у швидшому темпі, що впливає і на характер. Виразно та наспівно звучить мелодія на фоні прозорого супроводу. Дуже витончений і ясний каденційний епізод. В її грі спостерігається особлива увага до інтонації кожної фрази. Це проявляється не тільки у загальному рельєфі динаміки, але й у незначних відхиленнях при веденні мелодії. Такі агогічні відхилення додають притаманної пізньому Бетховену ремарки "semplice". І, як наслідок, гра її звучить просто, проте в цьому й прихована її геніальність: в ясності, прозорості, теплому звучанні та довершеності. (Див. додаток 4)

Також, на нашу думку, варто розглянути й сучасні варіанти інтерпретації багатель. Цікавим прикладом в цьому контексті може слугувати трактування багатель юною студенткою Drezden Music School Адель-Марі Шефер. Вона виконує цю багатель в досить швидкому темпі. Можливо це пов'язано з її бажанням виразно фразувати. Тому цей темп для Шафер є комфортним, та в ньому вона гарно вибудовує логіку фрази. В її виконанні варто відмітити збалансоване розподілення фактури: ясна, наспівна мелодія та глибокий супровід. Вона вибудовує динамічні градації та кульмінації згідно з логікою розвитку фрази. (Див. додаток 1)

В моєму власному баченні, ця багатель має втілювати образ спокою. Вона урочиста і просвітлена. Відповідно до цього, виконувати її слід в досить спокійному темпі. Потрібно чути всі голоси фактури та виразно вести довгу фразу.

Друга багатель: g-moll, Allegro

Особливістю цієї багатели є її внутрішньотематичний контраст. Тобто, одне речення (4 такти) протиставляється наступному (4 такти). Це виражається в фактурі, динаміці, артикуляції та ритмі. Такий прийом співставлення контрастних образів Бетовен використовує в сонатах та симфоніях.

У виконанні Глена Гульда можна виділити майстерне втілення цих протилежних настроїв. В першому реченні – це одноголосна мелодія декламаційного характеру. В другому – трьохголосний виклад фактури. В динамічному плані, це співставлення *ff* (1 речення) та *p* (2 речення). Варто відмітити і артикуляційний контраст в грі Гульда. Перше речення виконує активними чіткими пальцями та майже роздільною артикуляцією. Друге – проводить на *legato*. Особливу увагу привертає артикуляція в другій частині багатели. Тут мелодія у верхньому голосі проводиться на *legato*, наспівно, широкою фразою (є ремарка *cantabile*), а от партія лівої руки, у виконанні Гульда, звучить роздільно, дещо гостро. Поєднуючи різну артикуляцію, Гульд ніби розділив фактуру на кілька рівнів. Варто відмітити в цій багателі елементи прихованої поліфонії, що Гульд втілює в своєму виконанні. (Див. додаток 3)

Марта Аргеріч обирає відповідний до авторської ремарки, досить швидкий темп. Енергійна, напориста перша фраза різко контрастує з наступною – наспівною, ліричною. В цій багателі Аргеріч, як і Гульд, загострює динамічні та артикуляційні контрасти. Середній розділ (*Cantabile*) виконує лірично та ніжно. Далі з'являється елемент з першого речення багатели. Це проявляється в енергійності та активності виконання, поверненні до початкового настрою багатели. (Див. додаток 4)

Студентка Dresden Music School Юфан Фан грає різноманітною артикуляцією. В середньому розділі, подібно до виконання Гульда, виконує роздільно партію лівої руки, при зв'язному виконанні мелодії в партії правої руки. Ця віртуозна багатель закономірно вимагає не тільки хорошої технічної підготовки, але й своєрідної "виконавської майстерності", яка полягає у ясності "взяття" кожного звуку, артикуляційній чіткості, з виразною фразувальною логікою. (Див. додаток 1)

В цій багателі, на мою думку, важливим є вміння втілити ці контрастні образи. Для цього слід подолати технічні труднощі, та приділити велику увагу різноманітним ремаркам в нотному тесті.

Третя багатель: Es-dur, Andante, cantabile e grazioso.

Цю багатель Йозеф Ермінґ часто порівнює з грою струнного квартету. Тому виконувати її слід максимально зв'язним звуком. Важливо продумати динамічний розвиток фрази та знайти відповідний тембр для кожного голосу фактури. Ця багатель світла та піднесена, що потребує відповідного втілення у тембро-звукових барвах.

Гленн Гульд обирає досить стриманий темп для цієї багателі. Він майже не використовує педалі, при цьому створюється враження суцільного legato. У виконанні Гульда, вирізняється те, як він динамічно розмежовує голоси фактури. При цьому, інколи на перший план виходять, з першого погляду, другорядні підголоски. Каденційний епізод Гульд виконує з великою агогічною свободою. В другій частині багателі, тема проводиться в середньому голосі, на фоні терцій в нижньому. Варто відмітити цей момент у виконанні Глена Гульда. Він розкладає терції у нижньому голосі, чим змінює ритмічну будову музики. (Див. додаток 3)

В цій багателі Марта Аргеріч обирає стриманий темп. Можна відмітити, як ясно в її виконанні прослуховуються всі голоси фактури. Все ж на першому плані знаходиться мелодія у верхньому голосі, пізніше вона з'являється і в

середньому. Варто відмітити виконання фігурацій 32-гими нотами у тактах 36 – 45. Аргеріч грає їх ясним звуком, без жодних акцентів, творячи безперервну музичну лінію.

Студентка Луїза Шредер грає цю багатель в швидшому темпі, у порівнянні з Гульдом та Аргеріч. Відповідно характер дещо змінюється. Якщо у виконанні Гульда та Аргеріч втілюється образ спокою, то у виконанні Шредер – це піднесений та моментами схвильований образ. З великою агогічною свободою їй вдається виконати каденційний епізод. Вона виразно інтонує кожен голос фактури, виділяючи не тільки тему, а і підголоски в різних голосах. (Див. додаток 1)

Моє власне прочитання цієї багателі передбачає максимально зв'язну гру всіх голосів фактури. Попри динамічний план в межах $p - mf$, важливо правильно продумати динамічний розвиток багателі та вибудувати динаміку розгортання фрази.

Четверта багатель: b-moll, Presto

Це блискуче скерцо, наповнене динамічними та артикуляційними контрастами. Є тут і героїчні образи, що втілюються в квартових ходах. На прикладі цієї багателі, можемо помітити зв'язок мініатюри з творами великих форм Бетовена. Контрастом до першого розділу багателі стає пасторальне тріо. В першому розділі багателі фактура багатоголосна та поліфонічна (з'являється навіть епізод з фугато). В динамічному плані – це розвиток фрази з f до ff , а потім одразу контраст на pp . Артикуляція часто відповідає динамічному розвитку. Вона зазвичай роздільна на f , та зв'язна на p . При цьому, в нотному тексті є велика кількість різноманітних ремарок. Бетовен змінює ритмічну структуру в 14 – 23 тактах, де утворюються синкопи в партії правої руки та рівномірна пульсація в партії лівої руки. Контрастом стає фактура в тріо, яка є дуже прозорою.

У виконанні Ріхтера, ця багатель звучить ефектно та віртуозно. В динамічному плані гра контрастна, як в межах першого розділу, так і між самими розділами багателі. Варто відмітити увагу Ріхтера до виконання поліфонічних прийомів. Спочатку тема звучить то в двох голосах одразу, то переходить в нижній голос. Далі з'являється невеличке фугато (28 – 33 такти), що яскраво чути в грі Ріхтера. В тріо не змінює темпу, хоч композитор дає ремарку - *un poco più mosso ma molto tranquillo*. Але кардинально змінює характер музики, він стає ліричним та просвітленим. (Див. додаток 2)

Гленн Гульд грає в значно повільнішому темпі, в порівнянні з Ріхтером. Він створює контраст за допомогою різноманітної артикуляції – в напружених епізодах на *f* використовує гостріший штрих, а в епізодах на *p* – грає роздільно або на *legato*). Відмінним від інших виконань є те, що він інколи затримує певні ноти, робить це часто на акцентах та *sf*. Ясного та просвітленого характеру набуває музика в тріо. Тут Гульд виразно виконує мелодії у верхньому голосі, на фоні глибокого віолончельного басу. (Див. додаток 3)

Ця багатель у виконанні Марти Аргеріх звучить дуже віртуозно. Вже з першого звуку відчувається енергія та характер. Подібно до виконання Ріхтера та Гульда, приділяє велику увагу динамічним та артикуляційним контрастам. Досить вільно користується агогічними відхиленнями, в порівнянні з Ріхтером та Гульдом. (Див. додаток 4)

Виконання студента Міхаеля Риндюка відзначається технічною вправністю та енергійним характером. Варто відмітити увагу до авторського тексту, вказівок щодо артикуляційних та динамічних нюансів. Розділ тріо він трактує дещо інакше. Це виражається в поступовій зміні характеру, на відміну від попередніх виконавців. Цей пасторальний та ліричний характер з'являється не одразу в грі Риндюка. (Див. додаток 1)

В цій багателі, важливим є вміння одразу змінювати характер виконання. Це має втілюватись на всіх рівнях – артикуляційному, динамічному, тембральному.

А в тріо, характер змінюється кардинально. Тому важливо одразу увійти в цей настрій, відчувати зміну темпу та способу звуковидобування.

П'ята багатель: G-dur, Quasi allegretto.

Щоб охарактеризувати цю багатель, найкращим словом буде "ідилія". Відповідно їй слід виконувати дуже ніжно, м'яко, наспівно, інтонувати довгими фразами. На перший план тут виходить мелодія в першому голосі у супроводі терціями в нижніх голосах. В середній частині мелодія з'являється в середньому голосі, тут Бетовен знову використовує прийом прихованої поліфонії.

У виконанні Гульда одразу відчувається його розуміння музики Баха. Виконання досить незвичне саме через вибір артикуляції. Якщо в нотах всюди виписані ліги, то Гульд грає різноманітною артикуляцією. Спершу виконує партію лівої руки роздільно, а мелодію в правій грає зв'язно. Згодом в репрізі змінює артикуляцію, грає навпаки. Це, попри незвичність такої інтерпретації, допомагає Гульду виконати репрізу зовсім по-іншому. Середній розділ він виконує наспівно, виразно проводить тему в середньому голосі, чим створює контраст з попереднім розділом. (Див. додаток 3)

Дуже світло звучить ця багатель у виконанні Марти Аргеріч. На першому плані мелодія – витончена, плавна. В середній частині вона робить кульмінацію не лише в динамічному плані, а і пришвидшує темп, що додає музиці драматизму. Репризу Аргеріч грає ще динамічніше, виводить кульмінацію на новий рівень. При цьому прискорює темп, а згодом знову приходить в попередній. Тобто, можна відмітити велику агогічну свободу у виконанні цієї багателі. (Див. додаток 4)

Виконання юної Клари Доленец відрізняється простотою, легкістю та виразністю. Слухаючи її інтерпретацію, можна справді уявити собі ту ідилію. Дуже світло та наспівно звучить мелодія, на фоні прозорого супроводу. В середній частині музика приходить до кульмінації, а згодом знову повертається до попереднього настрою. (Див. додаток 1)

Цю багатель, на мою думку, слід виконувати дуже прозоро, та без драматизму. Її основою є наспівна, виразна мелодія, а супровід лише створює для неї відповідне тло.

Шоста багатель: Es -dur, Presto/Andante amabile e con moto.

У виконанні Святослава Ріхтер, вступ звучить дуже активно та напружено, що створює контраст до основної частини. Тут на першому плані звучить наспівна мелодія на фоні глибокого басу. Вільно Ріхтер користується агогічними відхиленнями. Вони не є значними і слугують логіці фразування. Йозеф Ермінг порівнював цю басову лінію з грою віолончелі, як в звуковому відношенні, так і в артикуляційному. У грі Ріхтера варто відмітити звукове та тембральне різноманіття, що відчувається при кожній зміні тональності. (Див. додаток 2)

Гульд виконує цю багатель повільніше, в порівнянні з Ріхтером. Цим він створює темповий контраст між активним, напористим обрамленням багательі та основною її частиною. Знову користується різноманітною артикуляцією. Виконує супровід в партії лівої руки на legato, а наступного разу – на staccato. Знову розкладає терції, як в третій багательі. Навіть зважаючи на те, що в багательі декілька раз повторюється схожий тематичний матеріал, Glenn Gould виконує його щораз інакше. (Див. додаток 3)

Трактування цієї багательі Мартою Аргеріч схоже з грою Святослава Ріхтера. Вона грає динамічно та контрастно. В порівнянні з Ріхтером та Гульдом, вона використовує більше педалі. Через це, в деяких моментах може втрачатися артикуляційна чіткість. (Див. додаток 4)

Студентка Хана Софі Кунце виконує цю багатель з великою увагою до авторського текст. Також варто відмітити в її виконанні інтонування довгими фразами. Різноманітною її гра є як в динамічному, так і в артикуляційному плані. (Див. додаток 1)

На мою думку, в цій багательі наче підсумовуються риси всіх попередніх. Знову тут є зіткнення контрастних образів і настроїв. Є тут як ліричні,

просвітлені епізоди, так і напружені, драматичні. В цій багателі поєднується різний фактурний виклад та різноманітна артикуляція.

Підсумовуючи, можна зауважити, наскільки цікавими та різноманітними є всі проаналізовані виконання багатель Бетовена. Інтерпретація студентів позначається великою увагою до авторського тексту, розуміння будови фрази та логіки її розгортання, артикуляційною різноманітністю, динамічними контрастами, широкою образністю. А у виконанні визначних піаністів Ріхтера, Гульда та Аргеріч, попри всі перераховані вище якості, з'являється вже справжня майстерність, свобода виконання, вміння переконливо демонструвати слухачу саме своє бачення цього твору.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження пізнього періоду творчості Бетовена, очевидно зазначити, що він характеризується наявністю масштабних та монументальних творів великої форми, серед яких особливе місце займають остання Дев'ята симфонія, «Урочиста меса», Große Fuge для струнного квартету, а також фортепіанні сонати оп.101, 106, 109, 110 та 111.

В цих творах композитор звертається до героїчних і драматичних образів, що особливо проявляється у Дев'ятій симфонії та Große Fuge. У цих творах з особливою виразністю демонструється одна з характерних рис композитора, яка реалізується через протиставлення різних образних сфер — героїчної та ліричної, світлих і трагічних образів, епізодів надії та відчаю. Принцип контрасту охоплює всі засоби музичної виразності: фактурний виклад, динамічний та тональний плани, методи артикуляції та темброве забарвлення звуку.

У процесі дослідження було продемонстровано, що фактура творів пізнього періоду часто поліфонізована. Це простежується не лише у великих формах, але й у творах-мініатюрах, зокрема багателях.

Дослідження показує, що мініатюрні твори — багателі оп.119 та оп.126 — не лише лаконічні, але й увібрали в себе всі характерні риси пізнього стилю Бетовена, його пошуки в плані композиції, що тривали упродовж всього мистецького шляху. Таким чином, було виявлено низку наступних характерних багателям оп. 126 рис:

1. Тональна організація: Бетовен досягає єдності в циклі за допомогою продуманих тональних зв'язків: багателі розташовані по тональностях, які поєднані між собою низхідними великими терціями, з чергуванням мажорних та мінорних тональностей.

2. Контрастність образів і настроїв. Багателі наповнені різноманітними образами та настроями, що часто змінюються. Деякі багателі побудовані саме

на співставленні таких контрастних образів. Важливу роль відіграє і темповий контраст, не тільки між різними багателями, але й в межах однієї п'єси.

3. Розширення виразових засобів фортепіано за рахунок широкого використання інструментальних регістрів, симфонізації й поліфоназації фактури; застосуванням низки різноманітних артикуляційних прийомів і тембрових ефектів.

4. Введення каденційних епізодів імпровізаційного плану, які, в свою чергу, надають інтерпретатору певну агогічну свободу при виконанні.

5. Використання великої кількості реприз, які вимагають від виконавця продуманого інтерпретаційного варіанту.

У процесі компаративного аналізу виконань Багатель ор.126 було встановлено, що твори користуються популярністю серед піаністів минулих століть і сучасних виконавців. Зокрема, у роботі розглянуто виконання Святослава Ріхтера, Гленна Гульда, Марти Аргеріч, а також студентів Dresden Music School. Дослідження показало, що всі виконання вирізняються своєю унікальністю в плані трактування ремарок композитора, що дозволяє виділити цікаві інтерпретаційні знахідки кожного виконавця та створює можливості для власного виконавського пошуку.

Таким чином, очевидно, що пізній період творчості Людвіга ван Бетовена демонструє єдність монументальних та мініатюрних творів у рамках єдиного стилю, де композиторські інновації в плані фактури, ритміки, форми та драматургії композиції є ключовими ознаками. Комплексний аналіз багатель ор.126 дозволяє глибше зрозуміти музичний потенціал пізньої творчості композитора та її значення для розвитку фортепіанного виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейчик Б. О. Жанрово-стильові особливості музики Людвіга ван Бетховена на прикладі фортепіанних сонат. Кривий Ріг, 2021.
[URL: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/123456789/5609/1/Магистерская%20Андрейчик%20Б.%2005.21.pdf>]
2. Арт рев'ю. Класицизм художній стиль.
[URL: https://joseartgallery.com/uk/articles/classicism?srsId=AfmBOoqanPIL-8A4vE1uuJl6W59q8jXpJXyy3kguoIAkcmE_Evm1T3mD]
3. Вичерський В. В. Класицизм (архітектура). Велика українська енциклопедія.
[URL: [https://vue.gov.ua/Класицизм_\(архітектура\)](https://vue.gov.ua/Класицизм_(архітектура))]
4. Вікіпедія. Гайлігенштадтський заповіт.
[URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Гайлігенштадтський_заповіт]
5. Карелова Г. Геніальні п'єси ор.126 Л. Бетховена під “скромною” назвою “багателі”.
6. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст.: підручник. Київ: Освіта України, 2010.
7. Кочнев В. Г. Особливості трактовки сонатної форми у фортепіанній творчості Л. Бетховена... Музичне мистецтво і культура. 2021. Вип. 33, кн. 2. С. 246–257.
[URL: <https://www.music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/762/1119>]
8. Опарик Л., Юй С. Музично-виконавська харизма крізь призму теорії гендеру. Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Вип. 85, т. 2. С.

- 134–141.
[URL: https://www.apfn-journal.in.ua/archive/85_2025/part_2/85-2_2]
9. Рябов І. С. Особливості сонатних циклів середнього періоду творчості Л. ван Бетховена.
[URL: <http://lib.ndu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/2164/1/8.pdf>]
10. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості: монографія. Львів: Сполом, 2008.
11. Сьоміна М. Л. Бетховен. Періодизація творчості, жанрова система, характеристика музично-стильових рис творчості.
[URL: <https://www.scribd.com/document/851610865/5->]
12. Стечишин О. Соната Л. Бетховена оп. 57 у дзеркалі виконавських інтерпретацій. Львів, 2021.
13. Чернявська М. Піаністичні дуелі Л. Бетховена і його сучасників-віртуозів.
[URL: [file:///C:/Users/Vika/Downloads/Pvmp_2015_45_7%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Vika/Downloads/Pvmp_2015_45_7%20(1).pdf)]
14. Чеснокова А. Фуга в пізніх сонатах Бетховена. Інтерпретаційні аспекти... Актуальні питання гуманітарних наук. Київ, 2023. Вип. 65, т. 3. С. 88–95.
[URL: https://www.apfn-journal.in.ua/archive/65_2023/part_3/13.pdf]
15. Чубак А. А., Катрич О. Т. Феномен творчої зрілості композитора: типологічні аспекти. Музикознавчий універсум. 2020. Вип. 46. С. 389–397.
[URL: <http://journals.inma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/634/601>]
16. Burnham S. Beethoven and His World. *Princeton University Press*. 2000.
17. James G. Models and ideas in Beethoven's Late "Trifles": A stylistic study of the Bagatelles, op. 126. Durham theses, Durham University, 2005.
18. Kalischer A. C. Beethoven's Letters. A Critical Edition. New York.
19. Song M. Beethoven's Bagatelles: Miniature Masterpieces.

ДОДАТКИ

1. '6 Bagatelles Op. 126' – Beethoven The Purcell School – Beethoven Piano Extravaganza
<https://www.youtube.com/watch?v=CwACAufHk5E>
1. Bagatelles, Op. 126
<https://www.youtube.com/watch?v=ZnXnc5B4TbY>
2. Glenn Gould: Beethoven Bagatelles, Op. 126
<https://www.youtube.com/watch?v=GZh5eMUpIEs>
3. Martha Argerich playing Beethoven Bagatelles and Czerny coda from Diabelli project
<https://www.youtube.com/watch?v=fzwM7mqBQ9c>