Міністерство культури та інформаційної політики
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано

Мозіль Олена Юріївна

«Питання виконавської інтерпретації Сонати ор. 101 A Dur Л.В. Бетовена»

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
заслужений діяч мистецтв, доцент
Пилатюк Олена Борисівна
Рецензент –
кандидат мистецтвознавства, доцент
Слюсар Тетяна Михайлівна.

Львів – 2021

Зміст

Вступ 3

Розділ 1. Соната ор.101 як зразок пізнього періоду творчості Бетовена 5

1.1. Аналіз сонати ор. 101 5

1.2. Проблеми виконавської інтерпретації сонати ор. 101 11

Розділ 2. Порівняльна характеристика виконань С. Ріхтера та Е. Гілельса 18

Висновки 26

Список використаних джерел…..... 26

Вступ

Актуальність. Твори для фортепіано складають велику частину творчого доробку великого класика Л. Бетовена: 32 сонати (також 6 юнацьких), 5 фортепіанних концертів, 22 цикли варіацій, понад 60 п’єс.

Фортепіанні сонати, так як і струнні квартети, були головною творчою лабораторією композитора. Вони також стали дзеркалом його особистого життя . Сонати вражають багатогранністю образного світу, відображенням широкого кола психологічно-емоційних характеристик.

Характерні композиційні прийоми, застосування нових тембральних ефектів, ритміки, новаторське трактування драматургії сонатно-симфонічної форми, активне використання лівої та правої педалей, манера викладу музичного матеріалу — усі ці риси були сформовані Л. Бетовеном саме у жанрі сонати.

Творча спадщина Л. Бетовена займає вагоме місце у репертуарі багатьох сучасних піаністів. Доробку митця , характерним особливостям стилю та виконавським принципам присвячено чимало досліджень. Багато музикознавців звертались саме до фортепіанних сонат композитора, розбираючи їх форму, художньо-образний зміст, виконавсько-інтерпретуючий аспект.

Однак, питання трактування сонат пізнього періоду творчості Л. Бетовена до сьогодні викликають суперечки. Недостатня увага до проблематики виконавського осягнення, розкриттю психологічного змісту та підтексту саме “пізніх” сонат великого класика становить актуальність дослідження.

Мета дослідження: розкрити характерні драматургічні та образностильові особливості сонати ор. 101 Л. Бетовена та знайти відмінності у трактуванні виконання сонати Е. Гілельсом і С. Ріхтером

Об'єкт дослідження : аналіз сонати ор.101 A Dur Л. Бетовена

Предмет дослідження: соната ор.101 A Dur Л. Бетовена .

Основні завдання роботи :

- проаналізувати сонату ор. 101 A Dur Л. Бетовена як зразок пізнього стилю композитора
- охарактеризувати образно-стильові та драматургічні особливості сонати ор. 101 A Dur Л. Бетовена
- провести порівняльний аналіз інтерпретації даної сонати.

Методологічна основу дослідження становить емпіричний метод слухового аналізу; метод порівняльного аналізу; а також праці з теорії та методики фортепіанного виконавства Н. Кашкадамової, Г. Нейгауза, Д. Рабиновича та інших. А також аудіозаписи виконань великих піаністів, а саме Е. Гілельса та С. Ріхтера.

Структура роботи : бакалаврська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків , списку використаних джерел.

Розділ 1 Соната ор.101 як зразок пізнього періоду творчості Бетовена

1.1. Аналіз сонати ор. 101

Усі дослідники погоджуються з тим, що твори, створені Л. Бетовеном в останні роки його життя, суттєво відрізняються від попередніх. В них сформувався особливий стиль — стиль "пізнього" Бетовена, головними рисами якого є:

- посилення стремління до філософського осмислення життя. Революційний пафос змінюється більш піднесеним, споглядальним сприйняттям світу
- підкреслена увага до особистих переживань людини, посилення психологічного начала, що притаманно епосі романтизму
- вокалізація інструментальної музики
- зосередженість на камерних жанрах
- значне зростання масштабів повільних частин
- переважання лірики не тільки в повільних , а й в частинах сонатного allegro, що виражається у ліричному характері їх тем
- збільшення уваги до поліфонії, що пов'язано з посиленням раціонального, філософського начала
- сміливі порушення структури сонатного циклу

Все це говорить про те, що Л. Бетовен уже почав йти в одному напрямку разом з композиторами-романтиками.

У свій пізній період творчості Л. Бетовен створив низку значущих фортепіанних сонат №28 ор. 101, №29 ор. 106, №30 ор. 109, №31 ор. 110, №32 ор. 111, які демонструють абсолютно новий підхід до жанру, як стверджував Г. Нейгауз , починаючи з формотворення, спектру емоцій і закінчуюючи глибоким психологізмом. [16, с. 240]

Соната ор. 101 відкриває розділ пізніх фортепіанних сонат, де у Л.

Бетовена чітко проявляються риси композитора-романтика. Така музика дає волю на різні трактування та інтерпретації. Л. Бетовен поставив такі високі вимоги до виконання своїх сонат, що навіть сьогодні, на сучасних інструментах, далеко не усім вдається втілити їх у життя.

Постійно вдосконалюючи сонатну форму композитор її урізноманітнив та довів до ідеалу. Кожна його соната - це довершений живий організм, який розкриває схему сонатної форми щоразу з особливою колоритністю.

У кожній сонаті, зі своїми особливостями, через єдину сонатну форму Бетовен органічно втілював глибокий зміст своїх творчих замислів. Хоча багато теоретиків вважали, що в цій різноманітності і своєрідності бетовенівської форми втрачалась сама форма, що твори пізнього періоду втратили своє емоційне багатство порівняно з багатьма творами "другого" періоду його творчості.

Творіння Бетовена, не зважаючи на свою давність, і сьогодні мають велику силу впливу на сучасного слухача, адже копозитор звертався перш за все до людини, розкриваючи усі її багатогранності.

Сонату ор. 101 можна назвати ліричною сповіддю Бетовена, авторська ремарка до сонати - "..mit der innigsten Empfindungen", що означає "..з найглибшими почуттями" . Р. Роллан порівнює сонату з "днем пізнього літа", передаючи стан душі композитора в очікуванні любові, щастя, осмислення минулого та майбутнього . Першочергово Л. Бетовен надав кожній частині авторські вказівки , визначаючи відтінки її настрою : I частина — мрійливі почуття, II частина — порив до дії, III частина — безпосередньо дія. Композитор порівнював I і III частини сонати зі станом сновидінь, що передбачало свободу виконання. Не зважаючи на контрастні співставлення частин твору переважають ліричні почуття, які зароджуються у першій частині, проте без зайвої сентиментальності чи аффектації.

Перша частина є неперевершеним зразком лаконічної форми. Мелодія сповнена туги. Кожен з голосів задає власну красномовну і приємну мелодію поряд з головним голосом.

Вся частина наповнена почуттями, гармонійними настроями та мелодійністю і сприймається як єдина велика фраза. Не зважаючи на усю кантиленність, у цій частині також присутнє нервове збудження, перехоплення подиху на кожній каденційній точці. Бетовеном дуже детально вказані усі динамічні та артикуляційні нюанси, дивовижно тонко розставлені ліги, які необхідно виконувати з бездоганною точністю.

Попри стислий виклад та відсутність контрастів ця частина містить у собі усі елементи сонатного allegro. Головна партія написана у формі розширеного періоду (14 тактів), вона одразу захоплює своєю наспівністю фраз, зворушливістю теми, яка відтіняється нисхідним хроматичним контрапунктом середнього голосу.

Відходячи від канонів класичної гармонії, уже в третьому такті Бетовен вводить після домінанти акорди субдомінантової групи (*S – TSVI6\4*) . Така неочікувана зміна повертає до першої фрази, в кінці якої замість очікуваної тоніки з'являється зупинка на *TSVI* (*fermata*). Типовий перерваний зворот розвиває нову хвилю почуттів. Заокругленість фраз, лише короткочасна поява тоніки , досягнення якої здається недосяжним завдяки переважаючій гармонії домінанти, нагадує стремління до світлої мрії. Головна партія закінчується перерваним зворотом в т.16, після якої без жодної зв'язуючої партії починається побічна.

Вона спрямована до утвердження тональності E-Dur. Форму головної і побічної партій М. Грубер трактує як беззупинний розвиток, плинність музичної тканини у витриманому єдиному настрої. [5]

Розробка (23 такти) повністю побудована на основі головної партії , починається проведенням основного мотиву з I ступеня тональності *E-Dur*, після якого нагадують про себе синкоповані акорди заключної теми, відхилення в

тональність fis-moll (тт. 41-42). Динамічні контрасти від *f* до *p* співпадають з остинатним повторенням останнього мотиву розвитку головної партії. Секвенційний розвиток на crescendo приводить до яскравої кульмінації на *DDVII7* в тональності *fis-moll*. Переважання мінорної тональної сфери, акордовий виклад з тривожними долями вносять свій певний драматизм в лаконічну розробку, яка завмирає на ферматі уже знайомого *DDVII7*.

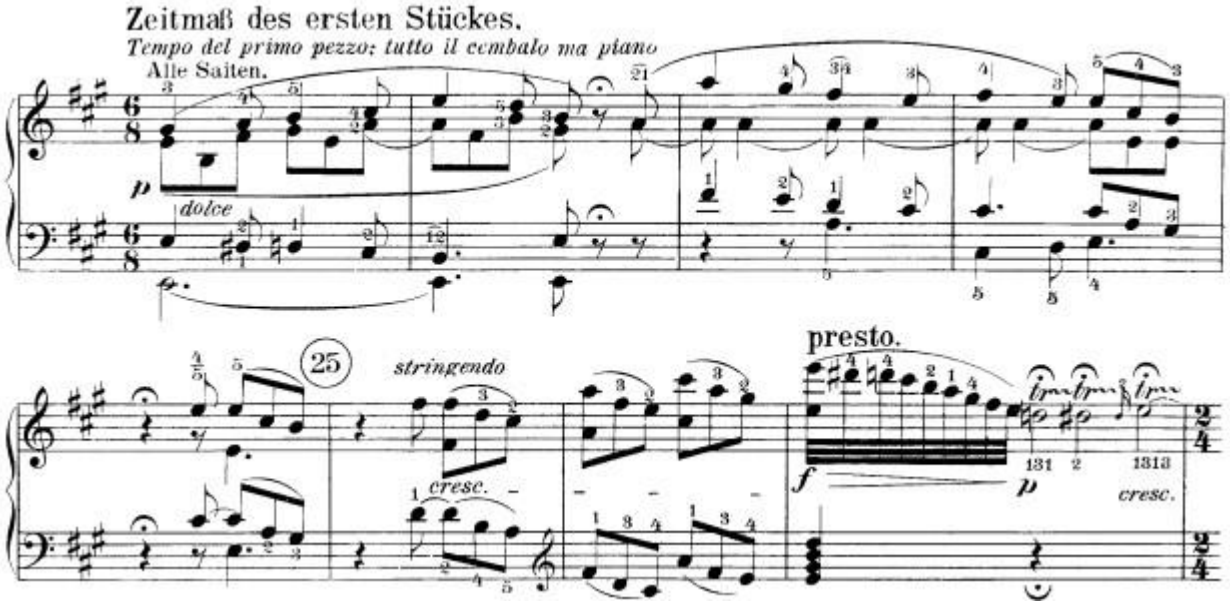
Розділ *molto espressivo*, побудований на матеріалі головної партії, можна частково розглядати як початок репризи. Проте поява основної теми в тональності розробки *a-moll* дозволяє віднести його до розробкового розділу. Далі з допомогою *DDVII7* композитор підводить до репризи.

Вона починається з викладу другої фрази головної партії на домінантовому органному пункті. Секундові інтонації зітхання, які замінюють висхідний поступовий рух в тт. 59-64, нагадують баркаролу. Таким чином, повертаємось до першочергового настрою. Після скороченої головної партії побічна нарешті приводить до тональності A-Dur. В цьому моменті здається, що все йде до завершення, однак в т. 85 виникає нова хвиля експресії на *creschendo,* де чергуються без розв'язання зменшені септакорди, які звучать неабияк напружено на тонічному органному пункті на *ff* (тт. 86-87). Поступовим тріольним рухом приходимо до коди, у якій повертається загальний спокій і яка завершується повним умиротворенням.

Друга частина сонати різко контрастує з першою. На зміну м'якому та плавному звучанню першої частини приходить гострий пунктирний ритм, різкі динамічні відтінки та маршовий характер. В цій частині Бетовен передбачає характер і стиль композиторів наступних епох, зокрема Шумана. Деякі загальні риси, наприклад, з другою частиною фантазії до мажор Р. Шумана є очевидні. Середня частина — trio- з вказівкою *dolce* представлена майже повністю у двоголосному викладі, *legato*. Її спокійний, безпристрасний характер, позбавлений зайвих емоцій нагадує поліфонію Баха, яка раптово з'являється посеред романтичних експресій.

Третя частина *- Adagio ma non troppo con affetto* — має характер “інтродукції” до фіналу. Ця частина глибока за змістом та наповнена скорботним настроєм. У ній відбувається повернення та занурення у внутрішнє “я”.

У *Adagio* виражена благородна виразність Бетовена. Усе підсилюється появою головної партії першої частини. Це справді поетичний момент, який доводить, що романтизм народився разом з Бетовеном.



Цей призупинений примарний спогад різко обривається швидкою нисхідною гамою і продовжується набором трелей, остання з яких сигналізує про початок грандіозного фіналу.

Фінал написаний у формі *сонатного allegro*. Він відрізняється бадьорим, рішучим, життєстверджувальним характером. Весь фінал написаний у поліфонічному викладі, а розробка являє собою чотириголосну фугу.

Перші акорди одразу вводять в атмосферу енергійності головної партії. Підкреслений затакт, спрямований до *sf* на сильній долі, його імітація у нижньому голосі, поліфонічний розвиток та швидкий темп формують мужній та рішучий характер теми. Головна партія складається з шістнадцятитактового

періоду. Перше речення (8 тактів) розділене на дві частини: 4 такти - канонічна імітація між верхнім і нижнім голосами бадьорого, рішучого характеру; наступні 4 такти — безперервний рух шістнадцятих побудований на основі першого мотиву із супроводом витриманими синкопованими подвійними нотами у лівій, які у третьому такті переходять у рух вісімок.

Фуга стає розробкою цієї частини. Вона приймає протилежний похмурий характер у *a-moll*. Рішучий і мужній облік теми, побудований на основі головної партії приймає суворі риси , немов висічені різцем скульптора.

Про старовинне походження форми фуги, тема якої асоціюється з темами пасакалії, у т. 128 нагадує поява трелі. Варто відмітити висхідний порядок вступу тем, який розширює діапазон від великої октави до другої, з поступовою драматизацією основного музичного образу.

У тт. 153-154 починається друга частина фуги. Їй притаманні героїчні риси завдяки динаміці та частій появі *sf.* Тему супроводжують імітації двох верхніх голосів. Тональний план постійно змінюється, співставляються тональності *a-moll* та *C- Dur*. Мажорно звучить останнє проведення теми в альті на *p.*

Після масштабної драматичної кульмінації початок репризи звучить як вирішення конфлікту та стає апофеозом всього задуму. Побічну партію композитор пропускає і одразу починає розвивати заключну. Вона звучить світло , з ремаркою Бетовена “ніжно й виразно”.

У розвитку репризи композитор майже точно наслідує структуру експозиції. Кода має характер додаткової розробки.

Окрім свого ліричного підтексту соната підкреслює дилему суб’єктивного та об’єктивного, ліричного та фольклорного, речитативного та пісенного. Усі ці риси пізніше стануть типовими для творчості Шуберта та Шумана.

Розділ 1. 2. Проблеми виконавської інтерпретації сонати ор. 101

“Інтерпретація” у широкому значенні — це фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об'єктивованим у знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретація — основа будь-якого процесу комунікації , коли треба тлумачити наміри й вчинки людей, їх слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи”. [14]

Призначення музичної інтерпретації полягає не тільки у роз'ясненні, але й в розкритті виразових можливостей твору.

В «Музичній енциклопедії» написано, що інтерпретація – це «…художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики виразовими і технічними засобами виконавського мистецтва» [15, с.249]. За таким підходом інтерпретаторами художнього твору є виконавці.

Одним з основних завдань музичної інтерпретації є формування художньо самостійної виконавської версії музичного твору.

Музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразовосмислових можливостей музичного твору.

Виконавська інтерпретація виражається творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору не порушуючи внутрішньої структури та не замінюючи задуманого кмопозитором інструментарію.

Ф. Бузоні відкреслив творчий характер музично-виконавського мистецтва словами : “ Виконання твору — теж транскрипція” .

У всіх своїх фортепіанних сонатах Бетовен детально записував у нотному тексті свої вимоги до виконання. Його позначки відрізняються докладністю і професіональною коректністю. Композитор робив це для того, щоб його інтерпретаторський задум був втілений піаністом, адже сучасні норми йшли врозріз з його новаторським індивідуальним стилем.

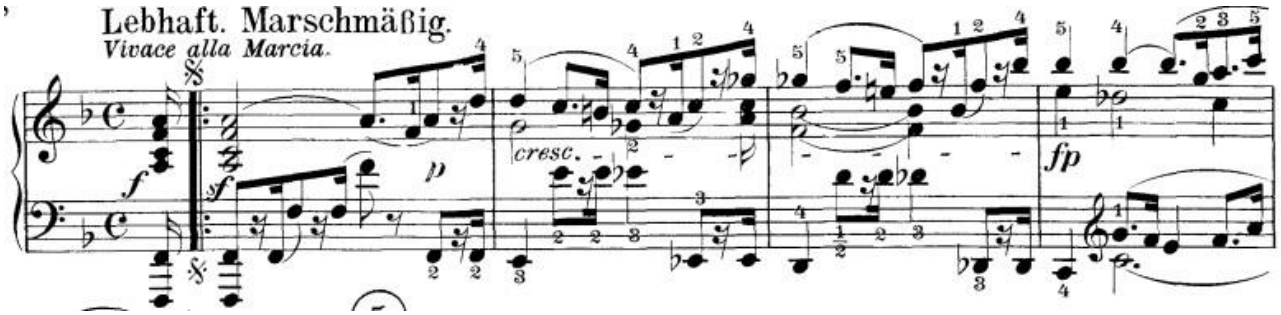
Динаміка, артикуляція, темпоритм, педалізація та аплікатура, орнаментика — усі ці елементи були старанно позначені у творах. Соната ор. 101 не є вийнятком. Цікаво зазначити, що у своїх пізніх творах Бетовен почав позначати пунктиром (- - -) межі таких відтінків як creschendo, diminuendo, ritardando.

У першій частині Сонати ор. 101 основним завданням є дотримання єдиного темпу протягом усієї частини. Повернення у темп після усіх відхилень має бути точним. Необхідно зберегти внутрішнє відчуття тріолей та плинності руху.

Важливою є диференціація фактури. Мелодія верхнього голосу повинна звучати плавно, в'язко. У першій фразі її відтіняє нисхідний хроматичний контрапункт, який має бути вислуханий виконавцем. Фактурний виклад цієї частини можна порівняти зі струнним квартетом.

Динамічні градації коливаються у межах *p* та *mf*, вийнятком є такти 41 51, де відбувається контрастне чергування *f* і *p* . Поступове *creschendo* доводить до гучності *f* та різко співставляється з акордом на *p*.

Друга частина Vivace alla Marcia. Позбавляючи тематичного контрасту сонатного allegro, Л. Бетовен загострює його на рівні частин і слідом за ліричною сповіддю вводить енергійний марш-скерцо, де характерна риса його стилю - пафос руху, дієвість, виражена в шуманівському плані: «... жанровохарактерний епізод, зазначений метушливою «флорестанівською» імпульсивністю коротких мелодійних злетів, пунктирність ритму. Приглушеність динаміки і польотність руху надають маршу відтінок таємничості »[5, с. 309].

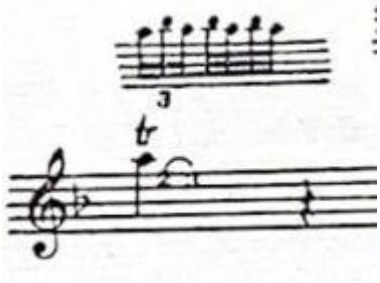


Яскравий контрастний початок. Одразу після вступу акорду на *f* починає виростати фраза з *p* . Поступове *creschendo* до кульмінаційної точки фрази і знову відбувається різка зміна динаміки.

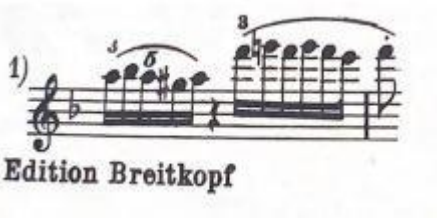
Необхідно чітко дотримуватись ритмічного малюнку, уникати підкреслення третьої чверті. Не зважаючи на пунктир, витримання цілісної мелодичної лінії.

Розшифрування трелей у різних редакціях мають деякі відмінності. За Гольденвейзером трель необхідно грати без закінчення (Малюнок 1), Лямонд подає розшифрування із завершеним виходом з трелі (Малюнок 2, Малюнок 3) .

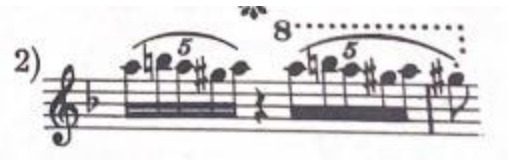
Малюнок 1



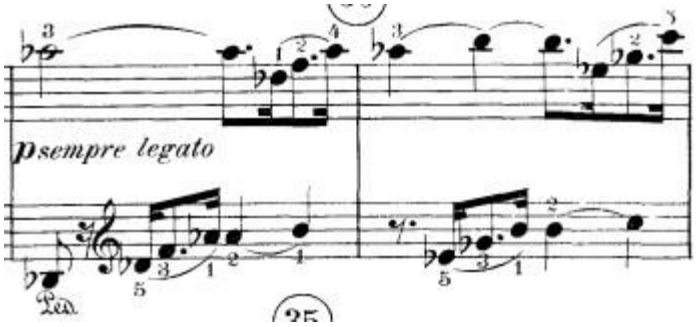
Малюнок 2

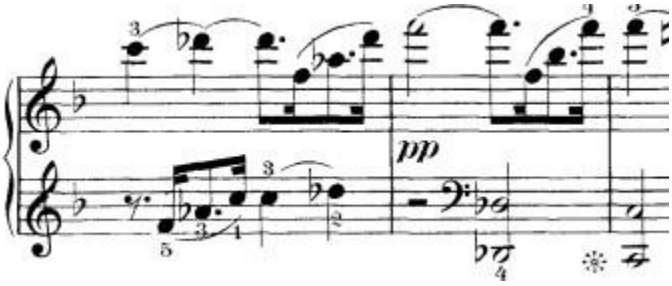


Малюнок 3



У тактах 30 - 34 написану автором педаль, на сучасних інструментах можна підмінювати, або брати півпедаль, але обов'язково при цьому ре-бемоль у басу повинен продовжувати звучати .

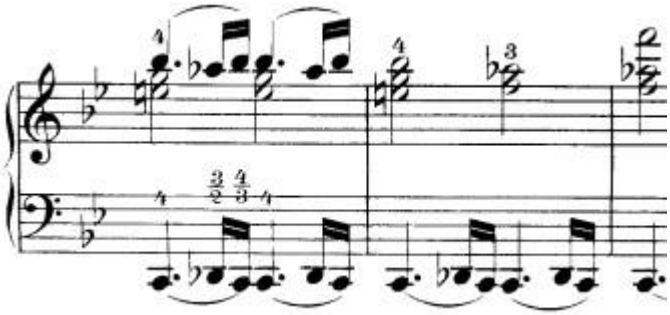


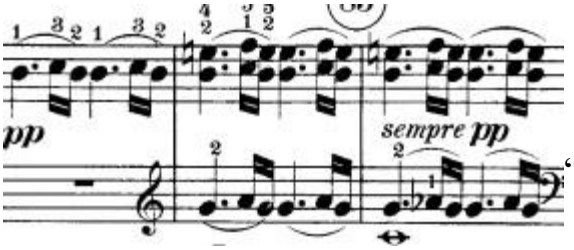


Середня частина — тріо — виконується практично без педалі.

У тт. 84-90 накопичується напруга. Складність полягає у тому, що при збільшенні кількості голосів, охоплення верхнього і нижнього регістрів, що забезпечує просторовість звучання,

динаміка з алишається у межах p, також автор вказує позначку





“sempre pp”.

У цьому фрагменті відбувається накопичення емоцій, відчуття сум'яття, непевності. Попри це все не можна починати *creschendo* раніше , ніж це вказав композитор.

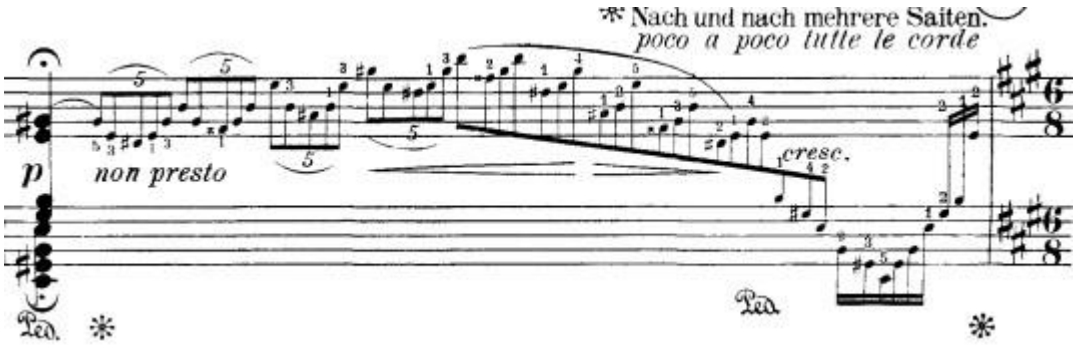
Для третьої частини варто обрати правильний темп. Він повинен бути не надто повільним, але й в жодному разі не надто швидким. Позначака Бетовена - *Adagio, ma non troppo, con affetto* - грати повільно, але не дуже.

Особливою ця частина є тим, що Бетовен тут практично не позначає динамічних змін. Вказівка *sol una corda* відноситься до усієї частини.

Потрібно мислити довгими фразами, повторні звуки медодіїї мають звучати по різному. Мелодію цієї частини можна порівняти з арією. В кожну ноту необхідно

вкладати глибокий зміст , “виспівувати” кожен звук. При цьому має відчуватись рух фрази вперед. Усі прикраси повинні звучати м'яко та плавно.

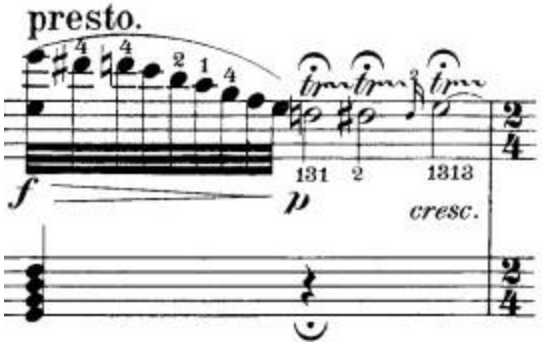
Pianissimo не порушується майже до кінця частини, лише у т. 19 з'являється невелике *creschendo.* Каденція виконується не швидко, виспівано. Поступово знімається ліва педаль, додається права. І з невеликим збільшенням гучності ми повертаємось до початкової теми першої частини.



Вико

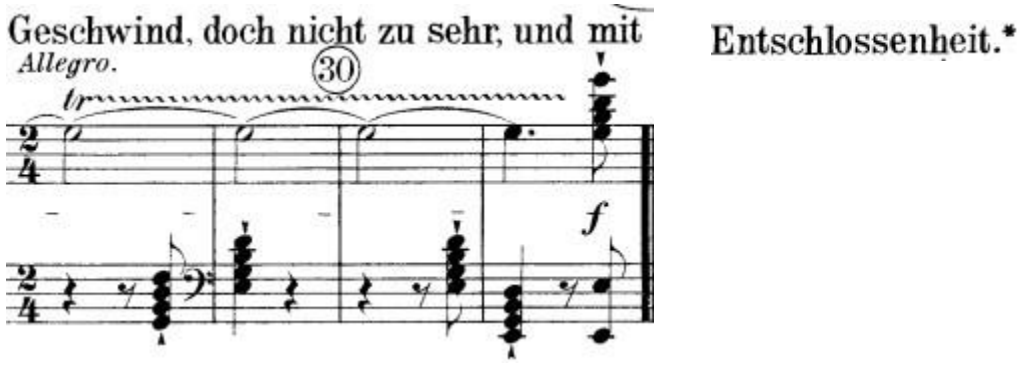
нувати цей фрагмент необхідно з прискіпливою точністю та дотриманням усіх позначень Бетовена. Витримувати усі фермати, з поступовим *sringendo* та *creschendo* дойти до вершини, та протягом одного нисхідного пасажу в Presto зійти на *p*. Ходом трелей відбувається перехід до останньої частини.

15



На відміну від італійського позначеня темпу фіналу — Allegro, німецькою мовою вказівки Бетовена більш детальні. *Geschwied, doch nicht zu sehr, mit Entschlossenheit* — позначення застерігає від вибору надто швидкого темпу.

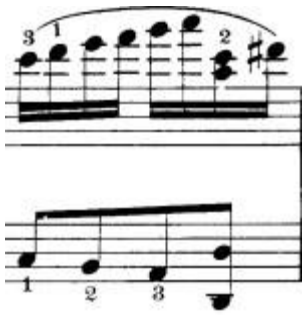
Акорди у лівій руці рішуче вводять у ритм основної теми.



Важливим є постійне відчуття пульсації, відсутність прискорення на дрібних тривалостях. Швидка реакція на зміну настроїв та динаміки вимагає від виконавця високої майстерності. Вступи теми мають щоразу вирізнятись своїм забарвленням у різних регістрах. Варто звернути увагу на позначки *sf* впродовж усієї частини. Їх варто виконувати лише у зазначених місцях і уникати таких акцентів, де цих позначень немає.

Хід вісімок у т. 7 Гольденвейзер пропонує грати poco staccato. [4, с. 211]

Вони повинні звучати виразно.

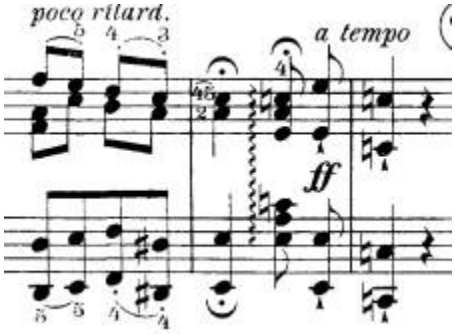


16

Побічна партія нагадує простодушну дитячу пісню, з м'якими підголосками.

Заключна тема розвинена на матеріалі головної партії . Далі по типу її викладу композитор вводить імітаційний розвиток .

Фінал сонати ор. 101 містить у собі різноманітні, контрастні образи. Мотиви заклику, пісенні мелодії, елементи оркестрового та камерного звучання. Після заповільнення та фермати на акордах перед фугою, яка заміняє розробку, варто одразу відчути її



пульсацію та темп.

Різкі октавні удари з головної партії на ff вриваються в мінорну тональність і набувають драматичних рис.

В. В. Протопопов зауважує : “ ...Можна лише захоплюватись строгою логікою такої заміни: головна тема вже в своїх перших проявах в експозиції наскрізь поліфонічна, а фуга реалізує потенції теми в найнеобхіднішій формі”. [4, с. 296]

Початковий звук фуги береться чітко, впевнено, після чого протягом двадцяти двох тактів динаміка тримається в межах pianissimo.

Під час виконання фуги потрібно якнайчіткіше дотримуватись усіх артикуляційних нюансів та витримквати паузи.

Реприза базується на основі експозиції. В кінці все приходить до повної вичерпності і раптово вривається різким контрастом на ff заключний акордовий масив на тоніці, стверджуючи могутність дії.

Розділ 2 Порівняльна характеристика виконань С. Ріхтера та Е. Гілельса.

Кожен з видатних піаністів звертався до музики Л. Бетовена , також багато з них охопили творчість композитора дуже повно та грунтовно. Повні (або майже повні) записи фортепіанних сонат віденського класика здійснені такими відомими виконавцями як А. Шнабель, В. Бакгауз, В. Кемпф, К. Аррау, М. Грінберг, В. Гізекінг, Е. Гілельс, С. Ріхтер , А. Брендл. Розвиток фортепіанного мистецтва цілого століття можна прослідкувати за змінами у трактуванні музики Бетовена. Спочатку характерними були пізньоромантичні пристрасті інтерпретації учнів Ліста, Ф. Бузоні та С. Рахманінов дали оригінально задумані та яскраво-образні сецийні тлумачення. В 30-40 рр академічні тенденції переважали у німецькому та російському виконавстві. Для них були притаманні сувора темпоритмічна стабільність та ясність інтонування фактури і фраз. Базуючись на цих тенденціях у 60-х роках , одночасно як їх розвиток та діалектичне заперечення, виникають могутні концепційні трактування Ріхтера та Гілельса.

Святослав Ріхтер — видатний піаніст середини двадцятого століття. Це насамперед неповторна особистість, яка захоплювала сучасників своїм темпераментом, рішучістю і волею, безкомпромісним неприйняттям фальші, інтелектом мистецького типу. Цими рисами піаніст відрізнявся на тлі всієї епохи. С. Ріхтер зберігав свою внутрішню свободу та незалежність, відмежовувся від метушливої дійсності заради мистецтва.

Ріхтер мав різноматні мистецькі інтереси. Він писав власні музичні твори, займався живописом, любив театр та навіть поставив оперу Бріттена. Піаніст говорив, що міг би стати не тільки музикантом. Не міг би бути науковцем чи професором, але артистом, митцем — так. Фортепіанне виконавство Ріхтера містить сукупність усіх різнобічних здібностей і зацікавлень митця,

перетворивши їх у потужний фундамент сприймання музичних творів. Його метою завжди було якнайглибше зрозуміти твір, втілити і поділитися своїми пізнаннями зі слухачем. Як і в житті, так і у виконавстві піаніст дотримувався високих естетичних засад. Відповіно до обраного твору та вимог композитора завжди ретельно обирав виразові засоби — темпоритм, туше, педалізацію. Його мистецтво підносила та облагороджувало слухачів, впливало на них глибиною та точністю виконання.

“Виконавець не повинен ані йти поперед композитора, ані зникати, криючись за ним, - він мусить стати дзеркалом автора, перевтілитися в нього” - такі слова часто зустрічаємо у висловлюваннях Ріхтера. Він також не визнавав виконавство повноправним та автономним видом мистецтва. Казав, що грає лише те, що написано в нотах. Однак слухачі не були з цим згідні, і всякий раз намагались потрапити на концерт та почути виконання саме Святослава Ріхтера. І справді, його інтерпретація завжди була неповторною.

Ріхтера називали “піаністом століття”. Його інтерпретація ,як і його натура, поєднувала у собі дві протилежні якості: динамізм — могутній та нестримний, і зовнішня статичність, перебування у стані спокою. Така особливість не раз була зауважена критиками , вони писали: “домінанта” мистецтва Ріхтера полягає у діалектичній єдності протилежних внутрішніх сил: музичкування-роздуму та палкої “тисячовольтної” енергії виконання. (Рабинович Д. Портреты пианистов...- С. 251)

Саме поляризація переживань запам'ятовується як неповторна прикмета гри цього великого піаніста.

Еміль Гілельс був однією з найяскравіших фігур в радянській фортепіанній бетовеніані. Протягом усього свого життя піаніст працював над інтерпретацією музики Л. Бетовена весь час змінюючи і поглиблюючи своє ставлення до неї.

Виконавський стиль Гілельса ближчий до класичного, а не романтичного напряму в мистецтві. Він постійно збагачувався новими елементами , продовжуючи безперервний процес зростання.

Музичні критики назвали Гілельса представником віртуозного типу. Д. Рабінович писав: “Віртуозність — невід’ємна складова частина, якщо пов’язана

зі складом його мистецького мислення” . Його технічні здібності у поєднанні з пристрасним темпераментом, волею та владністю, напористістю, стали ядром стилю піаніста. Гілельс також володів залізною витримкою. Він вражав чіткістю та філігранністю виконання, силою та монументальністю. Однак у проявах особистих почуттів був стриманий.

Піаніст відзначався високою культурою звуку. Тон піаніста був наповненим, вагомим, мав у собі міць і дзвінкість металу, його могутнє форте легко заповнювало великий концертний зал. А водночас він був м’яким і теплим У виразових засобах Гілельсу були характерні точність та скупість, водночас музична думка була ясна та виразна. Він успішно застосовував терасоподібну динаміку, що нагадує традиції Ф. Бузоні.

Розвиток виконавчого стилю піаніста стає найбільш помітним через зміни у інтонуванні. Кожне “музичне слово” пізнього Гілельса відрізняється своєю глибиною, вагомістю та змістовністю. “Гра Гілельса не знає пустот, - пише Л. Баренбойм. - Кожен звук вагомий і осмислений, кожна інтонація сповнена внутрішнього змісту. Але “одиничне” ніколи не розриває в нього цілісності лінії і не порушує безперервної течії музичної думки, плинності інтонаційного втілення”. [1, с.110]

Звукозаписи сонат Бетовена, зроблені у Берліні у 1980-1985 роках, позбавлені концертної парадності та блиску. Це зразок уже пізнього стилю Гілельса. “Це бесіди про музику, сповнені щораз складніших мистецьких роздумів” . “Його мистецтво антивіртуозне в самій істоті” .[6 с. 210]

Творчість Л. Бетовена надзвичайно багатогранна, що стає причиною різноманітності трактувань. Не зважаючи на відмінності у підході до емоційнообразної складової сонати ор. 101, трактування Е. Гілельса та С. Ріхтера можна назвати зразками художнього піаністичного мистецтва.

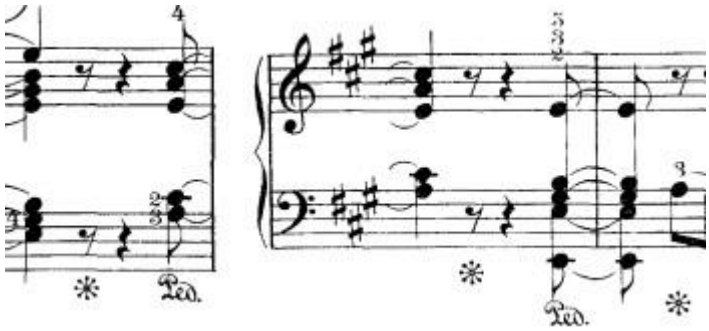
Л. Баренбойм про трактування Е. Гілельса говорив, що піаніст “якнайвиразніше, з природньою простотою і разом з тим “з найглибшими почуттями” виконує кожну “безкінечну мелодію” музики , протягує, не розриваючи, мелодичну лінію. Жодних швів, одне природньо та органічно виникає з іншого” [1, с. 108].

Якщо у Е. Гілельса, не зважаючи на чітке розділення на симетричні фрази, головна партія сприймається як виклад однієї думки з зупинкою на ферматі в т. 6 , то С. Ріхтер виконує її зовсім по іншому, підкреслюючи діалоги у висловлюванні. Першу фразу він грає в більш стриманому темпі, на нюанс тихіше, заповільнюючи її закінчення. Вона звучить як обережне питання, після якого звучить стверджувальна відповідь у другій фразі в прискореному русі. Здається, ніби співрозмовник хоче розвіяти сумніви, які зароджуються. Це все ще більш чітко проявляється в наступному діалозі, де в кінці т. 6 з мінорним нахилом, який звучить ще більш невпевнено, ніж закінчення першої фрази, четверта фраза яка їй відповідає виконується впевнено та вагомо і піднімається у вищий регістр. Завдяки дещо заповільненому темпу остання фраза (тт. 10 — 16) з виспівуванням восьмих сприймається як роздуми вголос, в яких намагається переконати співрозмовника у своїй правоті. Діалог перериває несподівана поява тризвуку cis-moll, після чого звучить побічна партія, де С. Ріхтер підкреслює витонченість хроматизмів, з загостреним півтоновим тяжінням. І коли слухач занурюється в атмосферу томління , її буквально руйнує громоподібне sf в т. 4, в той час як Е. Гілельс грає його більш м'яко. Трактування С. Ріхтера немов концентрує увагу перед початком заключної партії, яку обидва піаністи грають майже одинаково.

У розробці відмінність трактувань не яскраво виражені. С. Ріхтер робить невеликі прискорення на creschendo до кульмінації у т. 50, заповільненням темпу і гострим staccato басів підкреслює її. У Гілельса баси звучать дещо м'якше.

Виконання нотного тексту репризи двох піаністів звучить подібно. Однак варто зауважити, що у Ріхтера фрази головної партії тепер об'єднуються в єдине ціле, як у Гілельса.

У виконанні С. Ріхтера більш помітні агогічні відхилення. Також в тт. 9697 піаніст попри вказівки композитора не знімає педаль , чим усуває паузи написані у нотному тексті.



У заключних тактах коди Е. Гілельс не робить дуже сильного заповільнення та грає потрійне затримання в динамічному нюансі *mp.* Ріхтер починаючи з т. 98 робить велике *ritardando* та практично не робить виписаного *creschendo,* завершення частини у піаніста звучить дуже м'яким розв'язанням потрійного затримання в тоніку.

Узагальнюючи , можна сказати, що Гілельс об'єднує побудови у єдине ціле на рівні формування тематизму, а Ріхтеру більш властива діалогічність висловлювань.

Другу частину піаністи трактують абсолютно по різному . Е. Гілельс виконує її значно стриманіше, більше відчувається маршовість та моментами навіть певна наспівність, яка перекликується з настроями попередньої частини. У трактуванні Ріхтера ця частина звучить більш яскраво, емоційно напружено , скерцозно. Вказані Бетовеном контрасти *f p* звучать гостріше.

В тріо як Ріхтер так і Гілельс не змінюють темпу. Однак характер виконання Ріхтера більш експресивний, у Гілельса переважає ліричність та м’якість звучання. В його виконанні переплетіння голосів сприймається як мереживо.

У тт. 75-79 на трелі Гілельс робить загальне заспокоєння, дещо сповільнюється, в той час як Ріхтер накопичує напругу для подальшого прискорення та переходу до репризи.

Третю частину Бетовен написав у імпровізаційному характері. Інтерпретація напряму залежить від емоцій, глибини почуттів виконавця. З твердженням Баренбойма : "..сприймається швидше не як згадка про минуле, а як нагадування (в пошуках теми для останньої частини) мелодії, заключна інтонація якої стане основою теми майбутнього фіналу . Так створюється ще одна драматургічна зв'язка між частинами , між минулим та майбутнім" [1, с.100]

Двом великим піаністам вдалось у повній мірі передати лірику і трагізм цього Adagio, не зважаючи на відмінності у інтерпретаціях. Початок у Ріхтера та Гілельса звучить майже однаково. Виконавці ніби спеціально затягують темп, чим створюють ефект зависання в повітрі та відчуття делікатності звуку. На відміну від Ріхтера , Гілельс дозволяє собі більші темпові коливання, заповільнюється на модулюючих акордах, щоб вислухати і зануритись у їх гармонію, забарвлення.

Каденцію в т. 20 С. Ріхтер грає стримано, чуттєво, не приспішуючи поступово приходить до повільного темпу головної партії В той час як у Гілельса відчутна тенденція до прискорення та збільшення динаміки.

Домінантові септакорди перед останньою частиною (тт. 29-32) у С. Ріхтера звучать на staccato дуже гостро, чим створюють інтонацію запитання і ще більше занурюють слухача в атмосферу очікування. Е. Гілельс грає ці D7 конкретніше, з більшою рішучістю, в його інтонаціях відчувається ствердження і передчуття майбутнього більш стриманого темпу фіналу.

Е. Гілельс грає головну партію стверджувально, яка звучить немов заклик до глибшого світосприйняття. В другій фразі відсутній контраст , diminuendo з'являється лише в каденції,,перед початком другого речення. D5/3 на ферматах звучить дивовижно м'яко до повного згасання звуку.

Те саме характерно і для другого речення періоду, довгоочікуване *p* врешті решт з'являється у викладі побічної партії. Піаніст грає її дуже наспівно , при абсолютній рівноправності динаміки усіх голосів. Він дозволяє собі динамічні відхилення у заключній партії, зменшуючи контраст між *f* і *p*.

Тематичний елемент спорідненої побічної партії стає майже непомітним у багатоголосній фактурі та знову з'являється тільки в закінченні , починаючи з т. 71. У завершенні експозиції акордову перекличку Гілельс грає м'яким staccato. С. Ріхтер грає фінал у значно швидшому темпі. Із загостреними sf, підкресленими затактовими акордами. Починаючи другу фразу на p, він завершує її невеликим заповільненням, підкреслюючи кожен акорд каденції м'яким дотиком. Після цього початок другого речення звучить з ще більшою силою і ствердженням. Далі зароджується абсолютно новий образ. В світлій , непевній побічній темі у С. Ріхтера прослуховується "розмова" її контрапунктів. Завдяки усім вищевказаним особливостям у піаніста більш відчутний контраст між основними образами частини. В заключній партії виконавець дотримується усіх композиторських вказівок відносно динаміки і робить велике *creschendo* із зупинкою на sf. В зв'язуючому епізоді Ріхтер робить невеликі зупинки на ферматах та , на відміну від Е. Гілельса , яскравіше вступає в розділ *a tempo*. Фуга у Гілельса звучить більш драматично, з чіткою градацією розділів форми. Стриманий темп дозволяє виразити семантику елементів основного музичного образу. Витримане *pianissimo* з постійним додаванням голосів концентрує у собі приховану напругу , яка випливає у хвилю *creschendo* в четвертому проведенні теми , і приводить до fortissimo на початку другої частини фуги, підкреслюючи мажорну тональність (т. 154) . Вона звучить яскраво, життєстверджуюче, стає першою кульмінацією та асоціюється з назвою частини. Головна кульмінація формується новою хвилею *creschendo.* Піаніст грає пасаж подвійними нотами яскраво, на f , підкреслюючи sf на початку кожної секвенції. (тт. 186-191).

Через прискорений темп виконання С. Ріхтера є менш переконливим, багатогранність виразових можливостей елементів теми не прослуховується. Лише окремі sf дозволяють відчути розділи фуги, вступи її тем. Друга частина в C-Dur звучить не так урочисто , як у Гілельса, а підготовка головної кульмінації нагадує вихор, який зносить усе на своєму шляху. Сама кульмінація не

розкривається у трагедійному аспекті, та через дуже швидкий темп домінантового предикту вступ репризи відчувається менш яскраво.

Варто зазначити, що виконання репризи обома піаністами майже ідентичне, за вийнятком початку головної партії. Це зумовлено вибором темпу. Виконавці дотримуються у репризі вибраної манери виконання , саме тому всі елементи експозиції та розробки постають в такому ж ракурсі. Практично одинаково піаністи також трактують динамічну структуру репризи. Проте фінальні акорди звучать по різному. С. Ріхтер одразу починаючи з першого акорду йде до вершини на *ff* і різко ставить тоніку. У Е. Гілельса перший акорд звучить як закінчення попереднього мотиву, а наступні акордові обернення на *creschendo,* використовуючи менш гострий штрих ніж у Ріхтера. Прийшовши до кульмінації *ff* ставить переконливу фінальний акорд.

Л. Баренбойм зазначає: «Мало кому з піаністів вдається з такою переконливістю показати дуалізм фіналу, два його начала - дієво-рішучий і задумливо-ліричний ... Гілельс зумів цього досягти, і це в чималому ступені сприяє тому, що « весь сонатний цикл, настільки наповнений романтичними елементами »(Ріман), сприймається як щось єдине, як цілісна музична драма» [1, с. 111].

Висновки

Соната ор. 101 відкриває групу так званих “останніх сонат” Л. Бетовена. В її основі — мрії композитора про спокій, щастя, умиротворену природу, але із дещо сумним поглядом на минуле та майбутнє. У цій сонаті уже присутні риси, які стануть характерними для композиторів епохи Романтизму, а саме посилення психологічного начала, вокалізація музики, ліричні теми, не втрачаючи ясності, стають більш наспівними, їхні контури — м’якші, гнучкіші, плавніші; дихання стає безперервніше, протяжніше; лірика у сонатному allegro; поліфонізація музичного викладу.

Перша частина — *Allegretto ma non troppo* – образ мрійливих почуттів. Її характер спокійний, динамічно витримана майже повністю в нюансі p.

Друга частина - *Vivace alla Marcia.* - порив до дії. Характером нагадує скерцо.

Третя частина — *Adagio* – повернення мрійливих почуттів. Глибока за змістом та наповнена скорботним настроєм частина, у якій відбувається повернення та занурення у внутрішнє “я”.

Четверта частина — *Allegro* – безпосередньо дія. Має бадьорий, рішучий , життєстверджувальний характер . Містить різноманітні контрастні образи. Розробкою цієї частини є фуга - драматичного, подекуди похмурого характеру . Багатогранність образності Сонати ор. 101 породили різноманітні інтерпретації. Та не зважаючи на відмінності у підході до емоційно-образної складової Сонати ор. 101, трактування Е. Гілельса та С. Ріхтера можна назвати зразками художнього піаністичного мистецтва. На основі цих трактувань розкриваються характерні драматургічні та образно-стильові особливості цієї сонати, проблеми її виконавської інтерпретації, які можуть бути практично використані у виконавській та педагогічній роботі.

Список використаної літератури

1. Баренбойм Л. А. Эмиль Гилельс : Творч. портрет / Л. . М.: Музыка, 1986. – 302 с.
2. Вицинский А. Беседы с пианистами. Москва, 2004. 199-215 с.
3. Гаккель Л. Размышления о Гилельсе. Советская музыка, 1986. 48-54 с.
4. Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена: исполнительские комментарии. 1966Ю 288 с. 5. Грубер Р. И. Музыка французской революции XVIII в. Бетховен. М. : Музыка, 1967. – 441 с.

6. Кашкадамова Н.Б. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві XX сторіччя. Львів, 2014. 202-218 с. 7. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах . Київ, 2010. 344-385 с.

8. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2-х т. М : Московская, 2009. Т1. 536 с.
9. Кремлев Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена . М. Советский композитор, 1970. 333с.
10. Либерман Е. Творческая робота пианиста с авторским тестом. М. Музыка, 1988. 236 с.
11. Майкапар А. Музыкальная интерпретация: проблемы психологии, этики и эстетики [електронний ресурс]. Режим доступу: http://opentextnn.ru/old/music/interpretation/index.html@id=587
12. Маргулис В. И. Об интерпретации фортепианных произведений Бетховена Л. Музыка 1991. 191 с.
13. Мильштейн Я. По следам бесед со Святославом Рихтером [електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Milstein/index.php
14. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації . Київ .2013

15. Музыкальная энциклопедия. –Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т.2. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. 249-250 с.
16. Нейгауз Г. Г. О последних сонатах Бетховена. Из истории советской бетховенианы. Вып. 1 .под общ. ред. Я. Л. Фишмана. – М. : Сов. Композитор, 1972. 240 – 248 с.

17. Протопопов В. В. Процессуальное значение полифонии в музыкальной форме Бетховена / В. В. Протопопов // Бетховен :. сб. ст. Вып. 2 / под ред. Я. Л. Фишмана. – М. : Музыка, 1972. – С. 292 – 296.
18. Рабинович Д. Портреты пианистов — Москва, 1962. - С. 165
19. Фейнберг С. Е. Исполнитель и произведение. Советская музыка. 1960 №9 120-127 с.
20. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М. Музыка, 1965. 599с.
21. Философский энциклопедический словарь. изд. 2-е. М.: Советская энциклопедия, 1989. – 814 с.
22. Фишман Н. Л. Этюды и очерки по Бетховениане. М. : Музыка , 1982. 263
23. Цыпин Г. Портреты советских пианистов. - Москва, 1982. - 97-104 с.

Дискографія

22. Бетховен Л. Соната ор. 101 — Святослав Ріхтер [електронний ресурс]. Режим доступу:https://www.youtube.com/watch?v=i9aaVezdvH4

23. Бетховен Л. Соната ор. 101 - Еміль Гілельс [електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=ZsItzA34B1I