

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

СТЕЧИШИН Оксана

«Соната Л. Бетховена оп.57 у дзеркалі виконавських інтерпретацій»

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

Професор,
народна артистка України
Рапіта Оксана Михайлівна

Рецензент –

Професор,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри концертмейстерства
Ніколаєва Лідія Михайлівна

Львів – 2021

ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. Жанровий діапазон фортепіанної творчості Л. Бетховена	
1.1. Фортепіанна соната у творчості Бетховена.....	6
1.2. Бетховен як піаніст-інтерпретатор.....	11
РОЗДІЛ 2. Характеристика сонати ор.57	
2.1 Історія створення сонати.....	16
2.2 Музично-виконавський аналіз сонати ор. 57.....	18
РОЗДІЛ 3. Порівняльний огляд інтерпретацій Апасіонати	
3.1 Особливості інтерпретацій у творчості видатних піаністів.....	22
Висновки.....	29
Список використаних джерел.....	31

Вступ

Актуальність дослідження – соната Бетховена оп. 57 належить до скарбниці світового музичного мистецтва і широко представлена у репертуарі численних піаністів різних часів, країн та національних шкіл. З появою звукозапису з'явилась можливість ознайомлення із різними виконавськими втіленнями геніальних музичних текстів композитора. Вони широко представлені як і у концертній світовій практиці, так і як навчальний матеріал. Накопичено достатньо матеріалу, щоб узагальнити втілення нотних текстів і їхнє трактування та спостерігати за тим, як нотний текст перетворюється на музичний твір. Отже, ця проблематика для музикознавців та музикантів-практиків завжди була і продовжує залишатись актуальною.

Незважаючи на основні спільні стильові моменти виконавства, інтерпретації піаністів доволі відрізняються. Утім, в українському мистецтвознавстві загальне значення інтерпретацій фортепіанної сонати оп.57 Бетховена понині є недостатньо розкриті. Парадоксально, що Апасіоната є не достатньо дослідженою, в порівнянні з іншими творами композитора. Також не є висвітленими причини і особливості виконань різних піаністів, закономірності та розбіжності у трактуванні.

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість Л. Бетховена.

Предметом дослідження є порівняння інтерпретацій сонати різними видатними виконавцями.

Мета роботи – узагальнити досвід, який виник в результаті виконавської практики і виявити основні напрямки інтерпретацій одного із найвідоміших сонат Л. Бетховена.

Завдання роботи:

- 1) дослідити тематику Сонати оп. 57 Л. Бетховена;
- 2) визначити загальну характеристику циклу;
- 3) зробити музично-теоретичний аналіз «Апасіонати»;

4) розглянути та охарактеризувати інтерпретації окремих виконавців;

5) зробити висновки стосовно проведеного дослідження.

Методологічну базу бакалаврської роботи забезпечує комплексне застосування музикознавчого аналізу, синтезу отриманих в результаті аналізу даних, методу компаративістики при порівнянні різних виконавських версій, дедукція та індукція.

Теоретичною базою дослідження є музикознавчі праці з історії та теорії музики, зокрема німецької, присвячені австро-німецькій музиці, такі як праці із питань музичних форм та жанрів, зокрема сонати, а також із питань виконавського мистецтва.

Наукова новизна полягає у змістовному художньо-виконавському аналізі фортепіанної сонати ор. 57.

Здійснена спроба доповнити вже існуючі музикознавчі праці новими відомостями щодо інтерпретації Сонати ор.57.

Це допоможе піаністам наблизитись до творчого задуму Людвіга Бетховена та краще мистецьки виконати «Апасіонату».

Матеріал дослідження

- нотний текст сонати для фортепіано ор. 57 Людвіга ван Бетховена;
- друкована література у вигляді книг, наукових робіт та статей, присвячених творчості та творчій спадщині Л. Бетховена;
- друкована література, що опосередковано торкається музичної культури першої половини ХІХ ст. та композиторського і виконавського стилю;
- аудіозаписи;
- власне виконання «Апасіонати».

Структура роботи: Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і додатків. Основна частина вміщує три розділи: перший розповідає про фортепіанну творчість Л. Бетховена та роль фортепіанної сонати у його житті.

Другий – торкається історії виникнення сонати та її аналізу.

Третій – присвячений порівнянню вибраних інтерпретацій.

Список використаних джерел містить 26 позицій.

Розділ I. ЖАНРОВИЙ ДІАПАЗОН У ТВОРЧОСТІ Л. БЕТХОВЕНА

1.1. Фортепіанна соната у творчості Л. Бетховена

Людвіг ван Бетховен (1770-1827) – геніальний німецький композитор та піаніст, останній представник «віденської класичної школи» та ключова фігура у класичній музиці у період між класицизмом та романтизмом.

Доробок фортепіанної музики Бетховена вирізняється розмахом та яскравістю, а саме [6]:

- 32 сонати;
- 22 варіаційних цикли (серед них - «32 варіації c-moll»);
- багателі, танці, рондо.
- 5 концертів для фортепіано із оркестром;
- Ор. 39: Дві прелюдії для фортепіано в 12 мажорних тональностях (1789);
- Ор. 51: Два рондо для фортепіано (1797): Рондо для фортепіано до мажор та Рондо для фортепіано соль мажор;
- Ор. 61а: Концерт для фортепіано з оркестром ре мажор, що є авторською транскрипцією його скрипкового концерту (1807)
- Ор. 77: Фантазія для фортепіано соль мінор (1809);
- Ор. 89: Полонез для фортепіано до мажор (1814);
- Ор. 129: Rondo à Capriccio для фортепіано соль мажор („Лють з приводу загубленого гроша“) (1795).

Серед фортепіанної спадщини Бетховена найбільше виділяються його 32 сонати. Фортепіанна соната, водночас зі струнним квартетом, була головною творчою лабораторією Бетховена. Тут перш за все з'явилися головні особливості його стилю - манера викладу і композиції та характерний тематизм [3].

Цікавим є символічний зв'язок між сонатною та симфонічною творчістю Л. Бетховена. Бетховенська соната стала схожа на симфонію для фортепіано, особливо у ранній творчості композитора [2, с. 95]. Якщо симфонія для Бетховена була сферою монументальних задумів та загальнолюдської проблематики, то у сонатах композитор відтворював внутрішні переживання та почуття людини.

Показово, що жанр сонати у Бетховена значно випереджав розвиток жанру симфонії: більшість бетховенських сонат було створено до 1806 року (наприклад, Соната ор. 57 «Апасіоната» - кульмінація сонатної творчості, була ровесницею «Героїчної» симфонії).

У сонаті в камерному плані випробовувалися найбільш сміливі задуми, щоб пізніше отримати монументальне втілення у симфоніях. Таким чином, «Похоронний марш на смерть героя» у 12 сонаті став прообразом траурного маршу із 3 «Героїчної» симфонії. Ідеї та образи «Апасіонати» підготували 5 симфонію зі славнозвісним «мотивом долі». Світлі мотиви «Аврори» отримали розвиток у «Пасторальній» симфонії. Від філософських речитативів 17 сонати простягнулися нитки до речитативу у 9 симфонії. Таким чином, пошуки «нового шляху», які Бетховен вів на підступах до 3-й симфонії, супроводжувалися потужним сонатним потоком (до 1806 р. створено більшість бетховенських фортепіанних сонат) [5, с. 189].

У ряді сонат Бетховен долає класичну тричастинну схему, поміщаючи між повільною частиною і фіналом менует або скерцо, тим самим уподібнюючи сонату симфонії. Серед пізніх сонат зустрічаються двочастинні.

Кожна бетховенська соната - це новий крок вперед в освоєнні виразових ресурсів фортепіано, тоді ще зовсім молодого інструменту [24].

Сонати Л. Бетховена умовно розділяють на три періоди [12].

- Ранній період (№1-№11 сонати) – 1793-1800.

Сонати раннього періоду є надзвичайно різномірними. Тут лідирують «великі» сонати, так як позначав їх сам композитор. За розмірами вони не поступаються симфоніям, а за складністю перевершують чи не все написане тоді для фортепіано. Такими є чотирьохчастинні цикли: №1-№4, ор. 10 №3, №7, №11. Сміливо полемічним і в той же час життєствердним є дух більшості ранніх сонат, віртуозність яких явно виходила за рамки можливостей тодішніх віденських фортепіано з їх ясним, але не сильним звуком. Втім, у ранніх сонатах Бетховена дивує також глибина та проникливість повільних частин.

«Уже на 28 році я був змушений стати філософом», - сказав Л. Бетховен [1, с. 112]. Авторська назва єдиної сонати тих років – «Патетична» говорить сама за себе.

У той же час Бетховен створював витончені мініатюри, дві легкі сонати оп. 49 (№19-№20), що розраховані на дівоче та дамське виконання. Споріднені їм, хоча далеко не такі прості, є чарівні сонати №6 (оп. 10 №2), №9, №10 (оп.14). Надалі ця лінія тривала у сонатах №24 оп. 78 і №25 оп. 79, написаних у 1809 році.

Після войовничої сонати №11 Бетховен заявив: «Я незадоволений своїми колишніми роботами, хочу стати на новий шлях» [9]. У сонатах 1801-1802 років (№12-№18) цей намір було блискуче реалізовано.

Власне, із 1801 року триває другий період фортепіанної творчості Л. Бетховена. У цей час ідею сонати-симфонії замінила ідея сонати-фантазії. Дві сонати оп. 27 (№13-№14) прямо позначені *quasi una fantasia*, однак це позначення можна було б використати також для інших сонат даного періоду. Бетховен немов намагається довести, що соната – це скоріше оригінальна концепція, ніж застигла форма, і цілком можливий цикл, що відкривається варіаціями і включає замість традиційної повільної частини строгий «Траурний марш на смерть героя» (№12) або навпаки – цикл сонати №14, на початку якого звучить пронизливо-сповідальне адажіо, що викликало у поета-романтика Л. Рельштаба [12, с. 110] асоціації із образом нічного озера, осяяного місячним світлом. Звідси впливає неавторська назва - «Місячна соната». Абсолютно позбавлена драматизму соната №13, що є не менш експериментальною. Це дивертисмент, який майже калейдоскопічно змінює образи. Зате соната №17 «промовляє без слів» трагічними монологам, діалогам і речитативами, близькими до опери чи драми. Якщо вірити свідченням А. Шиндлера, Бетховен пов'язував зміст цієї сонати із «Бурею» В. Шекспіра, так само як «Апасіонату», проте відмовлявся давати будь-які пояснення [13, с. 109].

Навіть більш традиційні сонати цього періоду незвичайні. Чотирьохчастинна соната №15 вже не претендує на спорідненість із симфонією і витримана радше у ніжних-акварельних тонах, не випадково за нею закріпилась назва «Пасторальна». Чотирьохчастинна соната №18 має унікальний цикл, в

якому немає повільної частини, але є і скерцо, і менует. Подібне рішення Бетховен повторив пізніше у своїй 8 симфонії.

Кульмінаційним періодом творчості Бетховена вважаються 1802-1812 роки і нечисленні сонати цих років також належать до вершинних досягнень майстра. Така, наприклад, створювалась у 1803-1804 роках, паралельно із «Героїчною» симфонією, соната №21 ор. 53, яку іноді називають «Авророю».

Повна протилежність цієї променистої сонати – «Апасіоната», написана у 1804-1805 роках. Цей твір сповнений величезної, трагічної сили, що грає важливу роль із використанням мотивом долі у подальшій Симфонії №5. Соната №26 ор. 81а створена у 1809 р., єдина з 32, що має детальну авторську програму. Її частини мають заголовки:

- 1) Прощання
- 2) Розлука
- 3) Повернення

Вона виглядає як автобіографічний роман, що оповідає про розлучення, тугу і нове побачення закоханих. Але відповідно до авторської ремарки соната була написана «На від'їзд його імператорської високості ерцгерцога Рудольфа» - учня та мецената Бетховена, який у 1809 році був змушений квапливо евакуюватись із Відня.

Майже романтичний характер носить двочастинна Соната №27, присвячена графу Моріцу Ліхновському. Згідно Шиндлеру, Бетховен визначав характер сонати як «боротьбу між серцем та розумом» [13, с. 225].

1815-1822 – пізній період творчості Бетховена, до якого відносять 5 останніх сонат – №28-№32. Вони відзначені загадковістю змісту, незвичністю форм і граничною складністю музичної мови. Пізні сонати Л. Бетховена тривалий час були причиною дискусій. Лише деякі із сучасників змогли зрозуміти та оцінити їх. Ці дуже різні сонати об'єднує ще й те, що вони склались з розрахунком на віртуозні та виразові можливості фортепіано.

Зберігши вірність класичним ідеалам, композитор знайшов нові форми і засоби їх втілення, які межують із романтичними, але ще не переходять у них. Центральна для Бетховена ідея боротьби світла і темряви набуває у пізній

творчості підкреслено філософського звучання. У пізніх творах Бетховен нерідко звертається до форми фуги, що найбільш підходить для втілення філософського змісту.

Усі дослідники сходяться на тому, що твори, створені Бетховеном у останні роки його життя, якісно відрізняються від попередніх. У них сформувався особливий стиль - стиль «пізнього» Бетховена. Головні риси цього стилю:

- Прагнення до філософського осмислення життя, де революційний пафос поступається місцем більш піднесеному та споглядальному світосприйняттю.

- Зберігаючи інтерес до героїки, Бетховен підкреслює увагу до особистих переживань людини. Звідси впливає посилення психологічного начала, що є характерною тенденцією епохи романтизму.

- Ще одна типово романтична тенденція - вокалізація інструментальної музики (наприклад, у сонаті №28 відчувається близькість до образності і стилістики Шумана, аріозо у сонаті № 31, арієтта у сонаті № 32, каватина в квартеті № 13). Ліричні теми, не втрачаючи простоти і ясності, стають наспівними, «вокальними»; їхні контури — м'якшими, гнучкішими, плавнішими; дихання - більш безперервним, протяжним; мелодика позбавляється колишньої маршеподібності та суворості.

- У пізній творчості Бетховена колосально зростає масштаб повільних частин (II ч. Сонати № 32, III ч. Сонати № 26).

- Надзвичайно виросло значення поліфонії, що пов'язане із посиленням раціонального, філософського початку (фуги в сонатах № 29, 31, в I частини квартету № 14, в фіналі 9-ї симфонії, в «Урочистій месі»);

Сміливі порушення структури сонатного циклу (по дві частини в сонатах № 24, 27, 32, 7 частин в квартеті № 14). Все це свідчить про те, що у пошуках нових шляхів Бетховен, в останній період своєї творчості, йшов у спільному напрямку із композиторами-романтиками.

1.2 Бетховен піаніст-інтерпретатор

Загальновідомо, що Бетховен був блискучим піаністом-віртуозом, який вмів імпровізувати на будь-яку тему із невичерпною винахідливістю. Причому свої сонати композитор не любив виконувати публічно. Під час концертних виступів Бетховена його слухачів підкорювали вольова натура і величезна емоційна сила змістового вираження [16, с. 45].

Це вже не був стиль камерного салону, який був популярним у XVIII столітті, а новий стиль концертної естради, де музикант міг розкривати не тільки ліричні, а й монументальні, героїчні образи.

Індивідуальність Бетховена найперше розкрилася саме у фортепіанних творах. Він почав зі скромного класичного фортепіанного стилю, який багато в чому був пов'язаний із мистецтвом клавесинної гри, а закінчив музикою для сучасного роялю. Таким чином, Л. Бетховен став «музичним пророком».

У 1792 році Бетховен, відправившись до Відня, спершу не міг змиритись із тим, що слава до нього прийде у першу чергу як до блискучого віртуоза, а не композитора. Ще із дванадцятирічного віку у Боні Людвіг чув схвальні відгуки та рецензії стосовно свого музичного таланту та виконавства. Проте вундеркіндом Бетховен не був, заняттями за інструментом не надто цікавився і до кінця свого життя терпіти не міг «професійних піаністів». Тим не менш, добросовісний педагог і першокласний музикант Христіан Готлоб Нефе зумів пробудити його піаністичний ген. Вже у 1791 році Бетховен вражав слухачів фантастичними імпровізаціями, володіючи, як відзначають його сучасники, «майже невичерпним багатством ідей, своєрідною манерою виконання, досконалістю вираження» [13, с. 112].

Слава неперевершеного імпровізатора непорушно затверджується за Бетховеном. Його учень Фердинанд Рис (1784-1838) стверджував, що бетховенські імпровізації «були найпрекраснішим з усього, що доводилося чути». Інший його учень, Карл Черні (1791-1857), розповідав, що Бетховен блискуче імпровізував у різноманітних музичних формах, наприклад:

«1) Соната або рондо; розробка дивувала різноманітністю тематичної продуманості, а складність бравурних пасажів перевершувала все написане Бетховеном.

2) Вільні варіації в дусі фіналу хорової фантазії або фіналу Дев'ятої симфонії.

3) Попурі, схожі до фантазії ор. 77» [15, с. 65].

Небувалий емоційний розмах, яскравість сміливих зіставлень, винахідливість у розробці тематичного матеріалу надавали імпровізаціям Бетховена новаторський характер.

Саме сонатна форма найбільшою мірою відповідала характеру бетховенського мислення: він мислив «сонатно», так як Й. С. Бах навіть в гомофонних своїх композиціях нерідко мислив категоріями фуґи. Ось чому серед усього жанрового розмаїття бетховенської фортепіанної творчості (від концертів, фантазій і варіацій до мініатюр) жанр сонати закономірно виділився як найзначніший. Власне, саме тому характерні ознаки сонати пронизують бетховенські варіації і рондо. Соната у найбільшій мірі відповідала природі бетховенського генія. [7, с. 235]

Піанізм Бетховена - це піанізм нового героїчного стилю, надзвичайно насичений ідейним і емоційним змістом. Він був антиподом світськості і вишуканості. Він різко виділявся на тлі модного в той час віртуозного напрямку, представленого Гуммелем, Вельфелем, Гелінеком і іншими. Вони виблискували дрібною «бісерною» технікою, філігранною відточеністю кожної деталі. У бетховенському виконанні більше вражали не вишукані дрібниці, блискучість, а образ твору в цілому. Гру Бетховена сучасники порівнювали з «диким вулканом». Вона вражала нечуваним динамічним натиском і мало зважала на зовнішню технічну досконалість [16, с. 67].

За спогадами Шиндлера, піанізму Бетховена був чужим деталізований живопис, йому був властивий великий штрих. Виконавська манера Бетховена вимагала від інструменту щільного, могутнього звучання, повноти кантилени, глибокої проникливості.

Бетховен вважав за краще виконувати публічно тільки свої твори. Виняток було зроблено для ре-мінорного концерту Моцарта (збереглася бетховенська каденція до цього концерту). Найчастіше Бетховен імпровізував, і ці імпровізації доводили слухачів до сліз та захопленого потрясіння.

«Художники полум'яні, вони не плачуть», - говорив він [26]. Разом з тим, гра Бетховена була позбавлена будь-якої претензійності. Поведінка за інструментом була простою і стриманою. Пристрасть проявлялась лише у багатій міміці.

У Бетховена фортепіано вперше зазвучало як цілий оркестр, з невичерпною могутністю та пафосом (це буде у майбутньому розвинене Ф. Лістом та А. Рубінштейном). Фактурна багатоплановість, зіставлення далеких регістрів, найяскравіші динамічні контрасти, нагромадження багатозвучних акордів, багата педалізація - усе це характерні прийоми бетховенського фортепіанного стилю [4, с. 34]. Тож не дивно, що його фортепіанні сонати часом нагадують симфонії для фортепіано, їм явно тісно в рамках сучасної камерної музики. Творчий метод Бетховена в принципі єдиний як у симфонічних, так і в фортепіанних творах. До речі, симфонізм бетховенського фортепіанного стилю, тобто його наближення до стилю симфонії, дає про себе знати вже з перших «кроків» композитора у жанрі фортепіанної сонати - в ор.2 [26].

Бетховен продовжував працювати у жанрах, до яких зверталися його попередники. Однак його трактування класичних форм та жанрів відрізнялося величезною свободою; можна сказати, що Бетховен розширив образно-емоційні та структурні межі багатьох з них. Фортепіано в його уявленні - не близький родич витонченого клавесину: композитор використовував весь розширений діапазон фортепіано, усі його динамічні і тембральні можливості, ставши справжнім новатором у трактуванні цього інструменту і поклавши початок новому стилю піанізму [4, с. 51]. Головною тезою Бетховена було – передати усі оркестрові барви на роялі, добитися найточнішої передачі тембрових нюансів. Виконавець повинен бути не просто піаністом, а диригентом і одночасно оркестром.

Фердинанд Рис відзначав, що Бетховен зазвичай «грав свої твори вільно (launig), але здебільшого залишався суворо в такті; лише іноді - і то вкрай рідко - поєднуючи величезне динамічне наростання із розширенням темпу. Під час виконання він надавав то в лівій, то в правій руці деяким уривкам особливого виразу, що важко піддається відтворенню; лиш дуже рідко він додавав віртуозні моменти або прикраси» [16].

Антон Шиндлер – перший біограф композитора - уточнював, що ця особлива виразність відзначалася непередбачуваними та специфічними ритмічними акцентами. Гру Бетховена Шиндлер порівнював із промовою оратора, і такі характерні в його творах динамічні зрушення (sf, несподівані контрасти forte і piano) він пояснював як декламаційну цезуру, риторичний акцент. Взагалі, говорив Шиндлер, гри Бетховена не була властива деталізована мальовничість - їй був притаманний широкий розмах [13, с. 30].

Протяжність мелодій, декламаційна виразність, героїзація образу, разом із різкою зміною і взаємодією протиставляються контрастним моментам, - такі, очевидно, особливості піанізму Бетховена. Вони повністю відповідають стилістичним рисам його творчості: інтерпретатор та композитор постають в єдності.

Незвичайна манера виконання різко підкреслила різницю між Бетховеном та віденськими музикантами, що змагалась за першість. Серед них виділялися: володар гігантських рук, невгамовний віртуоз Вельфлі; майстер точної піаністичної техніки, автор численних фортепіанних варіацій Гелінек (після невдалого змагання з Бетховеном Гелінек вигукнув: «Я ніколи не чув, щоб так грали. На задану мною тему він імпровізував, як не вдавалося самому Моцарту!») [16, с. 67]; далі, піаніст Ліпавський, який славився виконанням бахівських фуг і чудовим вмінням у читанні нот з листа, і, нарешті, кращий учень Моцарта - Гуммель. За словами Черні, Гуммель був найбільш гідним суперником Бетховена: «Гра Бетховена, - говорив Черні, - відрізнялася силою, характерністю, блиском і жвавистю, але на противагу йому виконання Гуммеля давало зразок вищої чистоти і чіткості, інтимної грації і ніжності» [10]. І якщо Черні - учень і друг Бетховена - не знав, кому з них віддати пальму першості, то легко собі уявити, з якою люттю обговорював музичний світ Відня, який і без того схильний до пристрасних дискусій, гру обох піаністів. [12, с. 136].

Окрім шанувальників у Бетховена також були недоброзичливці. «Загальна музична газета» за 1798 рік разом із захопленими відгуками з приводу імпровізацій Бетховена відзначає, що гра його «гранично блискуча, але менш делікатна і нерідко межує з безформністю» [16, с. 44]. Вороги Бетховена були ще

жорстокішими: дорікали йому грубим користуванням фортепіано і, зокрема, «зловживанням педаллю, що створює непристойний шум» [15, с. 46]. Але саме так виявлялася революційна новизна бетховенського піанізму. Він відмовився від традиції фортепіанної естетики попереднього періоду, що була заснована на культивуванні вишуканого і розміреного звучання. Цьому «танцю в повітрі», як іронічно називав Бетховен гру своїх суперників, він протиставляв гру legato - зв'язного співу, під час якого, як вказував він в одному з листів, «не повинна бути чутна навіть зміна пальців, бо треба грати так, ніби ведуть смичком по струнах» [9, с. 241].

Потреба у новому, більш сильному, контрастному, співучому і в той же час гострому звучанні була нероздільно пов'язана із реформою конструкції фортепіано. Бетховен неодноразово скаржився на недосконалість барв і слабкість звучання віденських інструментів, через що під час виконання йому нерідко доводилося форсувати звук. Люди, що вперше відвідували Бетховена вже у зеніті його слави, дивувалися кількості струн, що тріскали під час виступу.

Ще у 1796 році - на початку своєї віртуозної кар'єри у Відні - Бетховен писав фортепіанному майстрові І. А. Штрейхеру: «...З точки зору виконавського мистецтва фортепіано залишається поки найменш культивованими із усіх музичних інструментів». Він не згоден з тими, хто вважає, що у звуці фортепіано можна чути тільки арфу, і стверджує: «Фортепіано може і співати, якщо виконавець здатний відчувати»; він переконаний, що незабаром «арфа і фортепіано стануть представляти собою два зовсім різних інструменти». [4, с. 67]. Його новаторські ідеї позначилися на подальшому удосконаленні фортепіано: пошуки кращих майстрів були спрямовані на те, щоб подолати занадто швидке згасання звуку, зробити його протяжним, глибоким та соковитим.

Але публічні піаністичні виступи різко скоротилися через прогресуючу глухоту. «Вата у вухах полегшує неприємний шум під час гри», - записав Бетховен в щоденнику 1811 року [2, с. 133].

До цього часу він вже перестав виступати на концертах як соліст. Останній виступ припадає на 1808 рік. У 1814 році він брав участь в одному

концерті лише як акомпаніатор. З 1816 почав користуватися для спілкування з співрозмовниками слуховою трубкою, але через два роки і вона не допомагала [26].

В колі близьких друзів композитор іноді грав. Однак йому було напрочуд болісно спостерігати згасання своєї виконавської величі – він не міг регулювати динаміку, а згодом - навіть виконати свої останні сонати. Останнє свідчення про гру Бетховена відноситься до 1826 року [12, с. 131].

РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ СОНАТИ ОР. 57

2.1. Історія створення сонати

Виникнення сонати було зумовленим творчими пошуками майже десятирічного періоду. Ні раніше, ні згодом Бетховену не вдалося створити сонату, яка б настільки приголомшувала своєю драматичною силою, нечуваною пристрастю та досконалістю форми. Хвороба вразила композитора у двадцятивосьмирічному віці, коли Бетховен був сповненим оптимізму та життєлюбства. Із 1800 року напади хвороби ставали все жорстокішими. Влітку 1801 Бетховен розповів про це двом найближчим друзям - лікарю Францу Вегелеру та скрипалю пастору Карлу Аменду [1, с. 185].

Він писав: «...Ось уже три роки, як я все гірше і гірше чую... Знай же, що найцінніша якість, якою я наділений, - мій слух дуже ослаб» [1, с. 186]. Через рік відчай композитора досяг апогею: усі переживання та почуття Бетховена залишились назавжди відображені в приголомшливому документі - так званому Гейлігенштадському заповіті, що датований 6 жовтня 1802 року [11, с. 7].

Героїчним зусиллям волі Бетховен подолав відчай. У тому ж 1802 році він сказав: «Я незадоволений своїми колишніми роботами; відтепер хочу обрати новий шлях» [11, с. 65]. Почався період високої творчої зрілості, великих звершень: саме у це десятиліття, починаючи з 1802 року, були написані симфонії - від Другої до Восьмої, Четвертий і П'ятий фортепіанні концерти, концерт для скрипки з оркестром, опера «Фіделіо» і т.д.

Після важкого потрясіння та усвідомлення того, що глухота стане його постійною супутницею у житті, Бетховен взявся за написання «Апасіонати».

Більшу частину фрагментів і чернеток «Апасіонати» Бетховен написав протягом 1805-го року, а закінчив її в кінці 1806-го. У вересні того ж року разом зі своїм покровителем князем Ліхновським він відправився у Сілезію, у замок Грац в околицях Тропау. Точно невідомо, чи в цьому замку була завершена перша редакція сонати, але не викликає сумніву, що Бетховен узяв її ноти з собою [13, с. 120].

Під час цієї поїздки стався відомий випадок, коли князь Лобковиць попросив композитора зіграти для французьких офіцерів, а Бетховен розгнівався від пропозиції виступати перед окупантами і залишив будинок гостинного князя, незважаючи на пізню годину і погану погоду. Чоловік піаністки Марії Биго у своїх мемуарах описує завершення цього інциденту: «У дорозі Бетховена наздогнала буря, і валіза, у якій лежали ноти тільки що закінченої сонати, сильно промокла. Повернувшись до Відня, він відвідав нас і, сміючись, показав все ще вологі ноти моїй дружині. Заінтригована, вона тут же сіла за інструмент і почала грати. Бетховен явно не очікував такого повороту подій, а Марія не могла зупинитися, і навіть безліч правок і закреслень у рукописі її не бентежили. Це був робочий оригінал партитури, який ще треба віддати видавцеві для набору. Закінчивши виконання, Марія попросила композитора залишити рукопис собі, і Бетховен погодився: після того, як ноти були здані до друку, він дійсно віддав оригінал піаністці». У той час Бетховен був особливо близький з подружжям Биго, тому свідчення чоловіка Марії не викликає сумнівів, тим більше що цей рукопис зберігся (зараз він знаходиться у Національній бібліотеці Франції), і на ній дійсно є автограф композитора. [26].

2.2. Музично-виконавський аналіз сонати оп. 57

Апасіоната складалася протягом 1803, 1804, 1805 і, можливо, 1806 років. Вперше була опублікована у Відні у 1807 році з присвятою графу Францу Брунсвіку. Назву «Апасіоната» (італ. *Appassionato* - натхненно, пристрасно,

жваво) було дано сонаті гамбурзьким видавцем Кранцем вже після смерті Бетховена. Героїчні образи фортепіанних творів композитора отримали вичерпне художнє вираження у його Двадцять третій сонаті [23].

Безсумнівний вплив на «Апасіонату» надали ті нові риси бетховенського симфонічного стилю, які були досягнуті у щойно закінченій композитором «Героїчній симфонії». Оркестрове звучання і масштабність відрізняють найвіртуознішу із сонат Бетховена [22, с. 57].

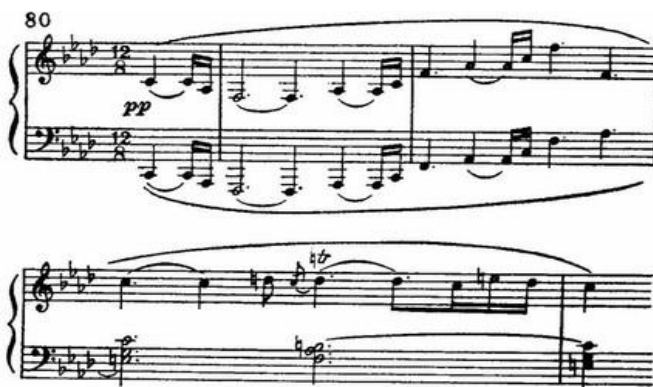
Музику «Апасіонати» характеризує драматургічна цілісність: послідовно, протягом всього циклу змінюються образи тривожної настороженості, страждання, героїчної лірики, умиротвореного споглядання, та закінчуються картиною напруженої боротьби.

Соната ор. 57 складається із трьох частин:

- Allegro assai – f-moll;
- Andante con moto – Des-dur;
- Allegro ma non troppo - Presto - f-moll.

Усі теми із Allegro, що різко контрастують між собою, так чи інакше пов'язані із головною партією, а також характерним пунктирним ритмом. Унісонний рух звуками мінорного тризвуку поступово стає вираженням

героїчного початку.



The image shows a musical score snippet for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 57. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked with '80' and 'pp' (pianissimo). The music features a unison piano texture with a dotted eighth-note rhythm. The second system is marked with '81' and continues the same rhythmic pattern.

(Приклад 1)

З інтонацій низхідної секунди, котра протиставлена першому елементу теми, виростає образ страждання і протесту. Чотиризвучний мотив, що передусе мотиву долі П'ятої симфонії, додає похмурої тривоги [24]. Згодом цей третій елемент утворює незмінний ритмічний фон Allegro, посилюючи його схвильований характер.



(Приклад 2)

Новий порив (з т. 17) гуркотить важкими акордами, що утворюють різкий контраст з трепетом трелей. Весь подальший розвиток (аж до вступу побічної партії в т. 35) відбувається на ритмічному тлі тріолей восьмих (таким чином, тріольна фігура мотиву «долі» стає нав'язливою) [15, с. 78].

Побічна партія (як і сполучна) з'являється на ритмічному фоні восьмих, тільки фон змінює характер – він плавно коливається. Початок побічної партії (т. 35 і д.) виявляє її надзвичайну ритмічну і інтонаційну схожість до головної. Хоча така схожість – єдиний випадок серед Allegro фортепіанних сонат Бетховена, не можна вважати його несуттєвим. Навпаки, перед нами лише найвищий вияв взагалі типової для Бетховена єдності тематизму, прояв якої ми зустріли вже у сонаті op. 2 № 1. [23, с. 143].

Момент відради, що почався із початком побічної партії, швидко вичерпується у сумному роздумі і змінюється новою бурею, де лютий гуркіт шістнадцятих прорізаний фанфарами «долі». Порівняно самотньо та сумно звучить затихаючий каданс у ля-бемоль-мінорі з відстанню у п'ять октав між правою і лівою руками (т. 65). Складно уявити більш виразний ефект розчинення та згасання звуку, який потім проявиться в повній мірі у композиторів-імпресіоністів.

Експозиція всупереч звичаю не повторюється, а відразу переходить у розробку. Внутрішні межі між розробкою і репризою зникають. Власне, розробка розростається до гігантських розмірів, досягаючи при цьому незвичайної емоційної напруги.

Характерною особливістю першої частини є те, що розробка створює майже повний тематичний цикл, проте із абсолютно новою образною сферою. Перш за все, слідом за наростанням рішучості у епізодах із трелями (т. 71 і д.), у мотиві головної партії отримують розвиток героїчно-фанфарні інтонації (з т. 79;

припускаємо, що це прототип вагнерівського «польоту Валькірій») [6, с. 139]. Сполучна партія на фоні восьми тріолей перетворюється з тривожної у світлу та життєрадісну. Після цього побічна партія втрачає свій умиротворено-ласкавий характер та піднімається модулюючою секвенцією у високий регістр. Протягом семи тактів розливаються бурхливі пасажі зменшеного септакорду. Опісля драматичною фанфарою звучить лейтмотив долі [26].

Реприза не є простим повторенням експозиції. Виклад головної партії відбувається на органному пункті доміанти, нагадуючи нам тим самим нав'язливий мотив долі. Несподівано головна партія проводиться не у фа-мінорі, а у фанфарному фа-мажорі (т. 152-153).

Після сумного кадансу у фа-мінорі (т. 204) настає кінець. Однак, одразу за ним починається грандіозна кода першої частини, що представляє самостійний цикл. Новий розвиток побічної партії (т. 210-217) пронизаний стрімким наростанням тривоги. Завершення теми (т. 218) і бурхливі пасажі можна сприймати як каденцію на 17 тактів.

Показовим є порівняння цієї каденції із каденцією зменшених септакордів у кінці експозиції. Там обірвалося променисте наростання і з потоку спадаючих арпеджіо виникла грізна тема «долі». Арпеджіо піднімаються все вище - як порив зміцнілої у боротьбі волі. І після завершення «бури» (т. 235), тема «долі» звучить приглушено, здалеку, ніби відкинута і потьмяніла.

Каданс, побудований на лейтмотиві долі, веде до останньої стадії коди - *Piu Allegro*.



(Приклад 3)

У скульптурній рельєфності, компактності всього звучання «Апасіонати» відчувається крупний план симфонічного письма. Навіть динамічні контрасти, при всій їхній піаністичності, відтворюють прийоми інструментування, характерні для класичної симфонії (наприклад, ефект раптового *tutti* у головній партії, поява «соло групи» у побічній та інші).

Кода не тільки перетворюється у другу розробку, але відіграє роль емоційної вершини всієї частини. Злети і падіння, гнів, страждання і просвітлення - увесь емоційний зміст першої частини виражено у невпинному напруженому русі, повному невичерпної енергії [25].

Друга частина (*Andante con moto*) – є контрастним ліричним епізодом циклу, що написана у формі теми з варіаціями. Варіативність в даному випадку геніально використана як спосіб спостереження внутрішньої боротьби. Не випадково деякі варіації звучать у низькому регістрі, занурюючи у темні думки, а потім злітають у верхній регістр, висловлюючи теплоту надій. Мінливість музики передає нестабільність настрою героя. У ній панують глибокі натхненні роздуми. Основна тема звучить як гімн умиротворення, навіюючи натхненну зосередженість ліричного настрою побічної партії у першій частині. У другій частині і в фіналі контрастні образи, що становлять основу *Allegro* (героїка і лірика), немов поляризуються.

Тому невимовно трагічно сприймається різка, несамоविта навала дисонуючих «фанфар» фіналу; у ньому зосереджені мотиви страждання, опору, протесту, властиві першому *Allegro*. Увесь фінал - вихор, несамовитість, боротьба. Завершальна стрімка кода маршового характеру виділяється своєю геніальною простотою і виразністю.

На відміну від Третьої симфонії, у «Апасіонаті» немає урочистого, переможного апофеозу [17, с. 80]. І тим не менше у ній панує та перемагає героїчне начало. Дух боротьби, сила громадянського пориву мас - ось завершальні образи сонати. Бетховен у цьому творі стверджує, що сенс життя - у гордій безстрашності, героїчному опорі та невтомній боротьбі [23].



(Приклад 4)

РОЗДІЛ III. ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ІНТЕРПРЕТАЦІЙ СОНАТИ ОР. 57 Л. БЕТХОВЕНА

3.1. Особливості інтерпретацій у творчості видатних піаністів

У першу чергу, нагадуємо, що дана класифікація не ставить собі мету влаштувати конкурс серед виконань та обрати переможця. Характеристика виконань описана максимально об'єктивно.

Апасіоната є твором, що користується надзвичайною популярністю серед піаністів. Соната ор. 57 була у репертуарі таких видатних музикантів як: А. Рубінштейна, Е. Гілельса, М. Полліні, Ф. Гульда, К. Аррау, В. Горовиця, В. Кемпфа, М. Луганського, Є. Кісіна, В. Ашкеназі, А. Шифа. Вважаємо за потрібне відмітити Д. Баренбойма, оскільки він майстерно оволодів усіма 32 сонатами. Поміж українських піаністів «Апасіонату» виконував такий метр як О. Криштальський. Серед плеяди молодих українських музикантів Сонату ор. 57 виконують А. Баришевський, Д. Чоні.

Іноді музиканти прагнуть лише до зовнішнього віртуозного, блискучого та ефектного виконання, знецінюючи внутрішнє наповнення тематизму. У процесі ознайомлення із твором, у кожного піаніста виникає потреба прослухати ту чи іншу інтерпретацію, щоб мати уявлення про художню концепцію твору. Тому надзвичайно важливо орієнтуватися у виборі інтерпретацій відомих музикантів, які можна взяти за гідний взірець.

Записи, що зроблені у минулому столітті, мають важливу художню цінність для порівнянь інтерпретації «Апасіонати». І хоча студенти орієнтуються на виконання сучасних відомих виконавців, їм необхідно мати уявлення про більш давні зразки. Дані записи є надзвичайно цінним матеріалом для сучасників. Усі музиканти, чиї виконання ми порівняли, досягли блискучої кар'єри як концертуючі піаністи, та є талановитими інтерпретаторами, які назавжди увійшли у історію фортепіанного виконавства.

З метою кращого розуміння у роботі вибрано та порівняно найцікавіші та найяскравіші виконання.

Згідно типології К. Мартінсена існує три види виконавських стилів, а саме класичний, романтичний та експресіоністичний [7]. Відносимо А. Бренделя до класичного типу, Л. Ланга – до романтичного, Г. Гульда – до експресіоністичного, а С. Ріхтера – до універсального.

Святослав Теофілович Ріхтер (7 (20) березня 1915, Житомир, Україна — 1 серпня 1997, Москва, Росія) — український радянський піаніст та громадський діяч німецького походження. Він відомий своїм пієтетом до авторського тексту, тож його інтерпретацію можна вважати найбільш наближеною до задуму композитора. Протягом тривалого часу виконання не тільки «Апасіонати», але і інших творів Л. Бетховена вважалися еталонними.

«Апасіоната» займає особливе, єдине місце не тільки у творчості Л. Бетховена, але і у репертуарі Святослава Ріхтера. Як стверджував геніальний піаніст, «Апасіоната» існує окремо, і з жодним іншим твором її не хочеться і не потрібно порівнювати. Святослав Ріхтер називав Сонату ор. 57 «чудовиськом», з яким виконавець відчуває себе «між Сциллою і Харибдою» [8].

Запис, що зроблений у Москві (1960) тривалістю 23:54 вважається еталонним, за напруженням і драматизмом.

Перша частина: тривалість звучання — 10:43. Сонатне Allegro є центральним у інтерпретації С. Ріхтера. Широта мислення, оркестрова точність та темпова стабільність допомагають досягнути точного відтворення характеру. Бентежно-буремні образи досягаються завдяки насиченій динаміці та яскравим контрастам. Тема долі у виконанні С. Ріхтера звучить фатально. Саме у його інтерпретації можна уловити відгомін теми долі у сполучній партії у лівій руці.

Друга частина звучить шість хвилин. Святослав Ріхтер припускав, що усі події у Апасіонаті відбуваються вночі [8]. Пригадуються слова Генріха Нейгауза, що порівнює другу частину «Апасіонати» з гірським озером. Це дуже точне і тонке порівняння, яке допомагає краще зрозуміти характер. Очевидно, що середня частина різко контрастує із крайніми частинами сонати, що сповнені катастроф, де, людина виступає не безпосереднім учасником подій, а скоріше як спостерігач, що взагалі у Бетховена - дуже рідкісне явище. У виконанні С. Ріхтера вона сприймається як інтермедія, що веде до божевільного фіналу.

Третя частина триває сім хвилин. «Космічне дихання в фіналі, голоси, що перегукуються в просторі» - так охарактеризував Святослав Ріхтер третю частину Сонати ор. 57. [8]

Виконання С. Ріхтера є найшвидшим, але при цьому осмисленим та одухотвореним. Весь фінал пролітає на одному диханні за допомогою широти мислення та органічного відчуття форми. Фінал сонати ор. 57 у інтерпретації С. Ріхтера є однорідним та несе підсумкову функцію. Можна нарікати на невитримане *Allegro ma non troppo*, проте цей запис настільки переконливий, що втягує слухачів у жах і екстаз одночасно. Незважаючи на шалений темп, у даній інтерпретації чути величезну силу та волю, що неможливо описати словами. Уся соната виконана із титанічною потужністю та на одному диханні. Пізні записи «Апасіонати» у виконанні С. Ріхтера звучать як заповіт людству.

Лан Лан (1982, КНР) — американський піаніст-віртуоз китайського походження.

Слухаючи виконання «Апасіонати» (2019), записане після участі у майстер-класі з Д. Баренбоймом, (тривалістю 26:09), відносимо його до одного із кращих.

Перша частина триває 10:40. Вважаємо цікавим те, як Лан Лан виконує прикраси, а саме із основного тону, в той час, коли інші піаністи грають з верхнього звуку. Вражає артикуляція у складних віртуозних місцях, де кожна нота є проінтонованою. Трохи повільніше лунає побічна партія у порівнянні із головною. Педалізування у заключній партії дозволяє кристалізовано чисто почути кожну ноту. Динамічний об'єм вражає багатством відтінків *piano*. *Forte* в той же час лунає благородно та осмислено. Піаніст розраховує свої сили, що дозволяє йому робити майже безкінечні *crescendo*, проте без форсування. Каденційні пасажі у кінці першої частини дозволяють припустити, що Лан Лан, можливо, слідував установці про "Бурю" В. Шекспіра.

Незважаючи на свою репутацію, інтерпретація Лан Лана наразі користується палким визнанням, підкуповуючи безпосередністю та повнотою почуттів, при повному інтелектуальному контролі. Мене особисто захоплює

притаманна Лан Лану окриленість, піднесеність тону та жива емоційність його виконання, яка досягається органічною динамікою. Лан Лан презентує дотримання авторських ремарок щодо педалізації, яких не завжди дотримуються інші виконавці, зокрема В. Горовиць.

Друга частина триває – 07:19. Проведення головної теми звучить напрочуд оркестрово. Кожна наступна варіація все більше «оживає». Піаніст не зловживає педаллю і досягає legato завдяки пластичності рук та інтонуванню. Кожне повторення варіації лунає сміливіше та яскравіше динамічно. Варіація із тридцять другими звучить вишукано завдяки виразному інтонуванню в обох руках та фразуванню.

Третя частина триває – 08:36. Фінал звучить неймовірно переконливо та напружено, що досягається завдяки дотриманню всіх авторських ремарок. Фінал за емоційною насиченістю та експресією підсумовує «Бурю».

Кода у фіналі лунає, як вихор. Провідну роль піаніст надає лівій руці.

Гленн Герберт Гульд (англ. Glenn Herbert Gould, нар. 25 вересня 1932 — пом. 4 жовтня 1982) — канадський піаніст, відомий своїми інтерпретаціям музики Й. С. Баха.

Загальновідомо, що Г. Гульд був непересічною та своєрідною особистістю. Г. Гульд був різким противником розважально-віртуозного підходу до музики, розуміючи музикування як духовний та інтелектуальний пошук. Можливо, з ідеєю пошуку пов'язана і відома здатність Гульда пропонувати щоразу різні трактування одного і того ж музичного матеріалу, а також «нищівне» виконання «Апасіонати» [14].

Вважаємо примітним те, що дане виконання сонати ор. 57 (1970 Sony Music Entertainment тривалістю 32:01 хвилини) є доволі рідкісним та не користується особливою популярністю. Гленн Гульд, який вважав «Апасіонату» одним із найгірших творів Бетховена, виконав надзвичайну інтерпретацію, яку світ музики довго не міг прийняти [17]. Йоахім Кайзер прокоментував: «Коли ви чуєте, як він (Гульд) знищує Апасіонату, ви вірите йому, що він вважає її поганою. Він грає першу тему в темпі анданте, майже вдвічі повільніше за інших. Він піднімає трелі, іноді швидко, іноді нестерпно

повільно. Через кілька років Гульд буде збентежений цим записом, сподіваюся." [17]. Сам Гульд писав, що не може зрозуміти причин популярності Апасіонати. Це не формотворча робота у каноні Бетховена, ані одна із суперечливих спроб середнього періоду, яка дозволяє уникнути комбінації «нарізки з хорошою мелодією». Як і більшість робіт середнього періоду, Апасіоната є "дослідженням тематичної наполегливості"; теми спочатку стиснуті і не розвиваються постійно і контрапунктивно. Виклад неорганізований і пропонує стереотипні послідовності замість "великого центрального шторму - тієї унікальної суміші порядку і хаосу", яка інакше властива успішним творам [17, с. 34]. У Гульда переважає конструктивний підхід до виконання, що виявляється у відсутності педалі, нетрадиційному ставленні до прикрас та в неприродному повільному темпі. Діапазон динаміки вузчий, ніж у інших виконавців. У інтерпретації Г. Гульда домінує інтелектуальна складова, у цьому виявляється його риса як виконавця-інтроверта.

Перша частина лунає 15 хвилин. Своєрідне відчуття часу та темпу дивує у даній інтерпретації. Перша частина у виконанні Г. Гульда звучить як лірична п'єса, що зовсім не відповідає задуму композитора. Невиправдані динамічні хвилі розхитують і так втрачену напругу через темп. Нетиповим є використання педалі – іноді Гульд зовсім її не використовує, а іноді принципово не змінює. Складається враження, що іноді Г. Гульд навмисне порушує авторські ремарки і робить *sf* там, де їх не виписував автор, і навпаки.

Друга частина триває 11 хвилин. У інтерпретації Г. Гульда панує графічне ставлення до звукової матерії. Уся друга частина звучить рівно і малоцікаво, на наш погляд.

Фінал триває 5 хвилин. Із всього циклу власне третя частина звучить найбільш відповідно до стилістичних вимог.

Альфред Брендель (нім. Alfred Brendel; нар. 5 січня 1931, Візмберг) — австрійський піаніст, британський підданий.

Запис 1970 року тривалістю 24:43 підкорює слухача раціональністю та в певній мірі камерністю. Загальноновизнано, що інтерпретація цього піаніста є однією із найкращих і дотепер. Виконання Бренделя змістовне, чітке за думкою,

логічно вибудоване, абсолютно технічне. Він приділяє увагу кожній лінії, штрихам, повністю розкриваючи задум композитора.

Перша частина триває 09:52 хвилин. Попри прискіпливу увагу до кожної деталі А. Брендель не втрачає відчуття цілісності форми. У його інтерпретації немає поривчастої неврівноваженості, сум'яття та боротьби почуттів. Кожна фраза проінтонована та виважена. Надзвичайно тонке інтонування дозволяє піаністові показати найтоншу зміну настроїв та почуттів, що так несподівано змінюються у сонаті ор. 57.

Друга частина триває 7 хвилин. Виконання А. Бренделя вражає глибоким та проникливим туше, завдяки якому він демонструє найтонші емоційні відтінки. Виникає враження, що у другій частині А. Брендель змінив інструмент для запису, - настільки різюча різниця туше виникає між цією частиною та фіналом. Варто підкреслити, що А. Брендель ніколи не грає занадто голосно, а його *f* звучить благородно.

Фінал триває 08:08. У драматургії циклу основний акцент піаніст робить на третій частині. Центром його концепції стає фінал за рахунок темпу і динаміки.

У інтерпретації А. Бренделя превалує інтелектуальна складова. Соната ор. 57 у виконанні А. Бренделя підкорює дивовижним, майже скульптурним дотиком до сценічних образів, всепереможною життєвістю. Йому чудово вдалося показати блискучу технічну майстерність, не втрачаючи образно-художню концепцію твору.

Висновки

Фортепіанна соната відігравала провідну роль у творчості Л. Бетховена. Впродовж життя композитор звертався до даного жанру, щоб виразити свої найглибші почуття. Кожна соната Л. Бетховена – унікальна та неповторна.

Соната оп. 57 «Апасіоната» написана у 1806 р. та присвячена Францу Брунсвіку. «Апасіоната» складається із 3 частин:

- Allegro assai – f-moll;
- Andante con moto – Des-dur;
- Allegro ma non troppo - Presto - f-moll.

Музику «Апасіонати» характеризує драматургічна цілісність: послідовно, протягом всього циклу змінюються образи тривожної настороженості, страждання, героїчної лірики, умиротвореного споглядання, та закінчуються картиною напруженої боротьби.

Композитор впровадив у сферу виконавства безліч нових прийомів гри та розкрив багатство його виразових засобів і можливостей на рівні оркестру. Бетховен майстерно передає оркестровий масштаб на фортепіано, задіюючи крайні регістри інструменту, знаходячи нові тембрально-виразові можливості, впроваджуючи віртуозні фактурні прийоми (розлогі каденційні пасажі, тремоло, акордові марші, репетиції, широкі регістрові стрибки, хроматичні пасажі, що потребують ретельного опрацювання).

Важливо також пам'ятати, що технічні засоби не є самоціллю, вони невід'ємно пов'язані із втіленням характеру. Окрім техніки, піаніст має володіти широким арсеналом прийомів взяття звуку, навіть *legato* та *staccato* постають у «Апасіонаті» надзвичайно багатогранно. Уваги виконавця потребують паузи, що об'єднують частини форми та авторські позначення темпу та педалі. Важливо пам'ятати про вокальне походження тематизму та прагнути відтворити відповідний тембр звуку. Оркестровий об'єм звучання досягається шляхом розподілу матеріалу між партіями, утворюючи цільне оркестрове полотно. Соната набуває романтичних рис, що потребує від виконавця глибшого розуміння та проникнення в образ і характер твору.

З метою кращої інтерпретації було проаналізовано і порівняно зразки виконань, які найбільше відповідають стилістичним та композиторським вимогам та відрізняються між собою. Зокрема в інтерпретації: С. Ріхтера, Г. Гульда, Л. Лана та А. Бренделя.

Серед зразків, які найбільше відповідають стилістичним та композиторським вимогам, є запис американського піаніста Лан Лана. Він вирізняється досконалим втіленням характерів, технічною майстерністю,

багатством звукової палітри, стилістичним дотриманням та індивідуальним проникненням в образ твору.

Неперевершеним є виконання піаніста Святослава Ріхтера, в якому яскрава віртуозність та швидкість, поєднується з емоційно-пристрасним висловлюванням та палким темпераментом піаніста.

Натомість чуттєвим та проникливим виконанням вирізняється виконання А. Бренделя, оскільки у його звуковій палітрі відчувається опора на вокальну, співочу манеру *belcanto*. Саме тому його звукове відтворення є прикладом для виконавців, що прагнуть досягти співочого звуку. Також його інтерпретація вирізняється загальним балансом.

Інтерпретація Глена Гульда цікава та незвична в аспекті темпу та педалізації, на що має звернути увагу піаніст, адже педалізація — невід’ємний чинник у відтворенні художньої ідеї.

Таким чином, перед виконавцем відкритий шлях до творчих пошуків у віднайденні власної інтерпретації, обрані записи лише допоможуть знайти свою власну. Не варто прагнути скопіювати ту чи іншу манеру виконання, адже кожен піаніст – це митець, що відтворює музику пропускаючи через внутрішній стан, можливості та зрілість.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен: очерк жизни и творчества / А. Альшванг. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1963. — 624 с.
2. Бетховен Л. Сборник статей / [под ред. Н.Л. Фишман]. — М. : Музыка, 1972. — 218 с.
3. Галацька В. “Музична література зарубіжних країн”. – Вип. 3.

4. Грундман Г. Как Бетховен пользовался педалью : сб. ст. / Г. Грундман ; предислов. Л. Баренбойма. — М. : Музыка, 1970. — Вып. 6 — С. 217–271. — (Музыкальное исполнительство).
5. Конен В. Анализ фортепианных сонат Бетховена / В. Конен // Советская музыка. — 1954. — No 3 — С. 139–141.
6. Кремлев М. Фортепианные сонаты Бетховена 2-е изд. — М.: Советский композитор, 1970. — 337 с.
7. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника / К. Мартинсен. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.
8. Нейгауз Г.Г. О последних сонатах Бетховена / Г.Г. Нейгауз // Советская музыка. — 1963. — No 4. — С. 62–72.
9. Ромен Роллан, Жизнь Бетховена. М., 1937 — с. 230-279.
10. Соколова М.Г. "Піаністи розповідають". Випуск перший. Друге видання. Складання, загальна редакція і вступна стаття. М. : "Музыка", 1990.
11. Яценко О. «Ода до радості»: Шиллер – Бетховен - [HYPERLINK](#)
12. Siegfried Mauser: Beethovens Klaviersonaten, Seite 105-120
13. Anton Schindler, Biographie von Ludwig van Beethoven. Berlin und Leipzig, 1909. — 112-148 Seiten, 287-299 Seiten.
14. Dietrich Kämper: Die Klaviersonate nach Beethoven — Von Schubert bis Skrjabin, Seite 7
15. Edwin Fischer: Ludwig van Beethovens Klaviersonaten — Ein Begleiter für Studierende und Liebhaber. Insel-Verlag, Wiesbaden, 1956, Seite 10-46.
16. F. Wegeier und Ries, Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Berlin und Leipzig, 1906. — Seite 37-50.
17. Glenn Gould: Schriften zur Musik 1, von Bach bis Boulez, Beethovens Pathétique, Mondscheinsonate und Appassionata — Seiten 17-23..
18. Joachim Kaiser: Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten. Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1999, ISBN 3-596-23601-0.
19. Joachim Kaiser: Große Pianisten in unserer Zeit, Glenn Gould und Friedrich Gulda.

20. Jürgen Uhde: Beethovens Klaviermusik, Band 3, Seite 191.
21. Martha Frohlich: Studies in musical genesis and structure – Beethoven's 'Appassionata' sonata. Oxford University Press, 1991, ISBN 0-19-816189-1.
22. Maximilian Hohenegger: Beethovens Sonata appassionata op 57 im Lichte verschiedener Analysemethoden, Seite 24
23. https://bachtrack.com/de_DE/beethoven-gelinek-duell-competitions-november-2017
24. <https://music-education.ru/osobennosti-fortepiannyh-sonat-bethovena/>
[https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/klassika-vs-sovremennost/1-betkhoven-lunnaya-sonata.](https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/klassika-vs-sovremennost/1-betkhoven-lunnaya-sonata)
25. https://www.belcanto.ru/beethoven_pianomusic.html
26. https://www.belcanto.ru/beethoven_ps_23.html