

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ПАВЛЮК ДМИТРО МИКОЛАЙОВИЧ

**ФОРТЕПІАНИ СОНАТИ Л. ВАН БЕТОВЕНА
ЗРІЛОГО І ПІЗЬНОГО ПЕРІОДІВ ТВОРЧОСТІ:
ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Робота на здобуття ступеня вищої освіти МАГІСТР

Науковий керівник:
КРИВИЦЬКА ТЕТЯНА АНТОНІВНА,
доцент кафедри музичного мистецтва,
кандидат мистецтвознавства

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2024 р.

Завідувач кафедри

доцент, заслужений артист України Зарицький А.О. _____

ЛУЦЬК – 2024

АНОТАЦІЯ

Павлюк Дмитро Миколайович. Фортепіанні сонати Л. Ван Бетовена зрілого і пізнього періодів творчості: проблеми виконавства та інтерпретації. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магістерського) рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України, Луцьк, 2024.

У магістерській роботі досліджені сонати Бетовена зрілого та пізнього періодів творчості, був проведений детальний розбір сонати №17 d-moll у виконавсько-інтерпретаційному аспекті. Були розглянуті три різних інтерпретації у виконанні Міхаеля Корстіка, Елен Грімо та Пола Льюїса.

Об'єкт дослідження — фортепіанні сонати Л. ван Бетовена зрілого та пізнього періодів творчості.

Предмет дослідження — виконавсько-інтерпретаційні проблеми зрілих та пізніх фортепіанних сонат Л. ван Бетовена.

Мета дослідження — визначити основні проблеми виконання та інтерпретації фортепіанних сонат Л. ван Бетовена зрілого та пізнього періоду творчості на прикладі сонати №17 d-moll «Буря».

У першому розділі магістерської роботи «Жанр фортепіанної сонати у творчості Л. Ван Бетовена» були коротко розглянуті сонати зрілого та пізнього періодів творчості. Зрілі сонати демонструють всю могутність та індивідуальну неповторність композиторського мислення, в той час як у пізніх сонатах Бетовена з'являються нові тенденції. Композитор досягає неймовірної диференціації та багатомірності образів, винятково тонкого психологізму, чим він передбачає нові шляхи фортепіанного мистецтва у творчості композиторів-романтиків – Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста.

Другий розділ «Соната №17 d-moll «Буря» — яскравий приклад зрілої фортепіанної творчості Л. Ван Бетовена: виконавсько-інтерпретаційний

аспект» присвячено аналізу сонати. Був зроблений цілісний інтонаційний аналіз кожної частини твору, методико-виконавський аналіз особливостей виконання, а також були розглянуті три різних інтерпретації піаністів Міхаеля Корстіка, Елен Грімо та Пола Льюїса.

У висновках узагальнюються основні положення дослідження та стверджується, що фортепіанна соната – один з ключових жанрів камерної творчості Л. ван Бетовена. Його фортепіанні сонати належать до основи фортепіанного репертуару сьогодення, а соната №17 d-moll є яскравим зразком інтерпретації жанру зрілого періоду творчості композитора, особливо, у виконанні таких піаністів як Міхаель Корстік, Елен Грімо та Пол Льюїс.

Ключові слова: фортепіанна соната, соната №17 d-moll, Л. ван Бетовен, інтонаційний аналіз, методико-виконавський аналіз, виконавсько-інтерпретаційний аналіз, Міхаель Корстік, Елен Грімо, Пол Льюїс.

ABSTRACT

Pavliuk Dmytro Mykolaiovych. Piano sonatas by Ludwig van Beethoven of mature and late periods of his work: problems of performance and interpretation. Qualified scientific work on the rights of a manuscript. Work for the second (master's) level in the specialty 025 "Musical Art". Lesya Ukrainka Volyn National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Lutsk, 2024.

The master's thesis examines Beethoven's sonatas from his mature and late periods, and provides a detailed analysis of Sonata No. 17 in d-moll in terms of performance and interpretation. Three different interpretations performed by Michael Korstick, Ellen Grimaud and Paul Lewis were considered.

The object of the study is the piano sonatas by Beethoven of the mature and late periods of his work.

The subject of the study is the performance and interpretation problems of Beethoven's mature and late piano sonatas.

The purpose of the study is to identify the main problems of performance and interpretation of Beethoven's piano sonatas of mature and late periods of his work on the example of Sonata №17 d-moll "Tempest".

The first chapter of the master's thesis "The Genre of the Piano Sonata in the Works of Ludwig van Beethoven" briefly discuss about the sonatas of his mature and late periods. The mature sonatas demonstrate the power and individual uniqueness of the composer's thinking, while new trends appear in Beethoven's late sonatas. The composer achieves an incredible differentiation and multidimensionality of images, exceptionally subtle psychologism, thus anticipating new ways of piano art in the works of romantic composers such as F. Chopin, R. Schumann, and F. Liszt.

The second section "Sonata №17 d-moll 'Tempest' - a vivid example of Ludwig van Beethoven's mature piano work: performance and interpretation

aspect” is devoted to the analysis of the sonata. A holistic intonational analysis of each part of the work, a methodological and performing analysis of the peculiarities of the performance, and three different interpretations by pianists Michael Korstick, Ellen Grimaud, and Paul Lewis were made.

The conclusions summarize the main points of the study and state that the piano sonata is one of the key genres of Beethoven's chamber music. His piano sonatas belong to the basis of the piano repertoire of our time, and Sonata №17 d-moll is a vivid example of the interpretation of the genre of the composer's mature period, especially when performed by such pianists as Michael Korstick, Ellen Grimaud and Paul Lewis.

Key words: piano sonata, sonata №17 d-moll, Ludwig van Beethoven, intonational analysis, analysis of performance, interpretative analysis, Michael Korstick, H el ene Grimaud, Paul Lewis.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. : ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ	
Л.ВАН БЕТОВЕНА.....	9
1.1. Фортепіанні сонати зрілого періоду творчості (№№12-27).....	9
1.2. Пізні сонати (№№28-32).....	23
РОЗДІЛ 2. СОНАТА №17 D-MOLL «БУРЯ» — ЯСКРАВІЙ	
ПРИКЛАД ЗРІЛОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ	
Л. ВАН БЕТОВЕНА: ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ	
АСПЕКТ	30
2.1. Цілісний інтонаційний аналіз твору.....	30
2.2. Методико-виконавський аналіз.....	40
2.3. Соната №17 d-moll «Буря» Л. ван Бетовена у інтерпретаціях Міхаеля Корстіка, Елен Грімо та Пола Льюїса.....	48
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59

ВСТУП

Актуальність дослідження. Фортепіанні сонати Л. ван Бетовена – дорогоцінна скарбниця надбань класичної музики. Це та частина фортепіанного репертуару, яка активно використовується піаністами різних поколінь, різних смаків та різного рівня виконавської майстерності. Адже це саме такого плану музика, в якій кожен може знайти те, що відповідне його художнім смакам і виконавським можливостям. Саме тому негаснучим є інтерес до цієї частини спадщини Бетовена. Змінюються епохи, інтерпретаційні підходи, але незмінним залишається інтерес до цієї значущої частини класичного спадку, яка кожному новому поколінню дає змогу відкривати свого Бетовена, по-своєму втілювати геніальні знахідки композитора та прозріння.

Об’єкт дослідження — фортепіанні сонати Л. ван Бетовена зрілого та пізнього періодів творчості.

Предмет дослідження — виконавсько-інтерпретаційні проблеми зрілих та пізніх фортепіанних сонат Л. ван Бетовена.

Мета дослідження — визначити основні проблеми виконання та інтерпретації фортепіанних сонат Л. ван Бетовена зрілого та пізнього періоду творчості на прикладі сонати №17 d-moll «Буря».

Завдання дослідження:

- розглянути фортепіанні сонати зрілого і пізнього періодів творчості Л. ван Бетовена в контексті розвитку жанру;
- здійснити інтонаційний та методико-виконавський аналіз сонати №17 d-moll «Буря»;
- розкрити виконавсько-інтерпретаційну специфіку фортепіанних сонат Л. ван Бетовена на прикладі сонати №17 d-moll «Буря».

Методи дослідження: загальнонаукові: збір джерел — тексти, ноти, аудіо, відео, їхній огляд, критичний аналіз, спостереження, опис, порівняння,

систематизація отриманих результатів, проведення підсумків та узагальнення; спеціальні: цілісний інтонаційний аналіз, виконавсько-інтерпретаційний аналіз.

Елементи наукової новизни одержаних результатів:

- зазначено особливості інтерпретації жанру фортепіанної сонати на зрілому та пізньому етапі творчої еволюції стилю композитора;
- окреслено коло основних виконавців фортепіанних сонат Бетовена в наш час;
- описано виконавсько-інтерпретаційні особливості виконання сонат Бетовена на прикладі виконання сонати №17 d-moll, що розглянута в інтерпретації Міхаеля Корстіка (Німеччина), Елен Грімо (Франція – США), Пола Льюїса (Великобританія);
- аргументовано ліричну (Корстік), драматичну (Грімо) та епічну (Левіс) виконавські концепції виконання сонати №17, що доводять виняткове багатство імовірних інтерпретаційних підходів до виконання фортепіанних сонат Л. ван Бетовена.

Практичне значення одержаних результатів. Результати магістерської роботи можуть бути використані у вузівських курсах історії музики, теорії та інтерпретації музики, теорії та історії музичних стилів.

Апробація результатів та публікації. За матеріалами магістерської роботи взято участь у роботі XVIII Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (14–15 травня 2024 року, м. Луцьк, Україна) та опубліковано статтю: Павлюк Д. М. Соната №17 d-moll «Буря» Л. ван Бетовена у інтерпретаціях Міхаеля Корстіка, Елен Грімо та Пола Льюїса. *Матеріали XVIII Міжнародної науково-практичної конференції «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень»*. Луцьк: Електронне видання: Вежа-Друк, 2024. С. 614–617.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ Л.ВАН БЕТОВЕНА

1.1. Фортепіанні сонати зрілого періоду творчості (№№12-27)

Соната №12 As-dur (op.26) була опублікована у 1802 році під назвою «Велика соната». Вона присвячена князю Карлу Ліхновському. Згідно загальноприйнятого підходу, започаткованого Вільгельмом Ленцом у його праці «Бетовен і три його стилі» (1855), цю сонату прийнято вважати початком зрілої роботи композитора в жанрі сонати. При цьому зрозуміло, що елементи зрілого стилю композитора можна помітити і у його більш ранніх творах цього жанру. Цьому твору властиві виняткова єдність циклу, що дало підставу В. Ленцу відносити цю сонату до найбільш досконалих в цьому жанрі творів Л. ван Бетовена, оскільки їй притаманна пластичність фактури та відсутність будь-яких надмірностей і перебільшень [42, s. 206]. Ця соната, як відомо, була одним з улюблених творів Фридерика Шопена. Ганс Бюлов, натомість, вважав, що частини цієї сонати можуть бути помінені місцями, без втрати її змісту [48, p. 192-193]. Разом з тим, цей твір відображає новаторські пошуки Бетовена. Вони полягають в тому, що ця соната зовсім не містить сонатного allegro, перша ж її частина написана у формі варіацій. Це, а також використання жанру похоронного маршу, не мають прецедентів в попередніх частинах.

Перша частина *Andante con Variazioni, As-dur* — один з кращих зразків варіацій в сонатах Бетовена. Вони досить лаконічні, але містять велику різноманітність емоцій, близьких до пасторальної сфери. Основним настроєм тут є задумливе благоговіння. Фольклорний характер мелодії поєднується з витонченою гармонізацією, сповненої різноманітних відтінків. Серед п'яти варіацій виділяються третя в дусі печального роздуму, що немов готує третю

частину — похоронний марш, та фінальна, сповнена лагідних дзюркотинь і емоційної теплоти.

Друга частина *Scherzo, Allegro molto, As-dur* наповнена ритмами мисливського скакання та інтонаціями героїчних фанфар. Його функція — перехід до наступного похоронного маршу.

Третя частина *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe, Maestoso andante, as-moll* — одне з вищих досягнень Бетовена за силою художньої довершеності і переконливості. В основі цієї частини наполегливе повторення квінти тоніки на початку, потім — чергування то світлих, то похмурих гармоній, короткий мажор (т.8) — як сонячний промінь, після якого ще більш похмуро і пристрасно звучить h-moll. Могутнє поривання героїчних фанфар (тт.26-29) переконує в нездоланності душевних сил, готуючи появу променистого тріо.

Фінал *Allegro, As-dur* — картина безупинного потоку життя. Ця частина викликала дискусії серед дослідників, оскільки давала підстави розглядати її як етюдну, веселу, що змальовує життєрадісне повернення військового оркестру з кладовища у місто та ін. Проте фінал — не є формальним завершенням циклу, а філософським узагальненням його змісту, оспівуванням незнищенності життєвих сил.

Соната №13 Es-dur (op.27 №1), як і наступна, містить підзаголовок «*Sonata quasi una Fantasia*». Однак вона не набула такої популярності, як «Місячна». Соната №13 присвячена княгині Софії Ліхтенштейн. Вона була опублікована у 1802 році.

Цей цикл сповнений високого натхнення та безмежної шляхетності почуттів. Як і попередня соната, соната №13 не має жодної частини, написаної в формі сонатного *allegro*. Однак, на відміну від попередньої сонати, перша частина цієї написана в тричастинній формі, а всі частини пов'язані між собою *attacca*.

Перша частина *Andante. Allegro. Andante, Es-dur* не має глибини, зазвичай властивої повільним частинам бетовенських сонат [1, с. 23]. Це

зумовлено обмеженістю широти мелодичних побудов, «старанним» кадансуванням. В середині пробуджується поривання, але воно також обмежується рівновагою гармонічних і ритмічних побудов.

Друга частина *Allegro molto e vivace*, *c-moll* представляє собою спробу нового поривання, але все ж залишається врівноважено-пристойною, крім того містить елементи ретроспекції стилю Й.С.Баха, рідкісні у Бетовена.

Третя частина *Adagio con espressione*, *As-dur* сповнена задушевної проникливості, сердечності почуття.

Фінал *Allegro vivace*, *Es-dur* сповнений демократичної народної стихії. Він наповнений стрімким рухом, то блискучим, то приглушеним, то сповненим задерикуватих акцентів. В т. 132 розвиток першої теми нагадує навіть козачкові звороти. В цілому функція фіналу — зривання світських масок перед нестримністю життєвої енергії колективного героя.

Соната №14 *cis-moll* (op.27 №2) опублікована у 1802 році присвячена графині Джульєтті Гвіччарді. Популярна назва «Місячна» закріпилася за сонатою з ініціативи поета Людвіга Рельштаба, який порівняв музику першої частини сонати з пейзажем Фірвальдштетського озера (центральна Швейцарія, біля півніжжя Альп) в місячну ніч. За понад 200 років свого існування «Місячна» соната неодноразово викликала і продовжує викликати захоплення професіоналів і любителів музики. Цю сонату високо оцінювали Ф. Шопен, Ф. Ліст, Г. Берліоз та інші.

У «Місячній» сонаті, як в жодній іншій, Бетовен досягає унікального синтезу глибокого драматизму, тематичної цілісності та безперервності розвитку подій протягом всього циклу.

Перша частина *Adagio sostenuto*, *cis-moll* написана в особливій формі. Двочастинна форма тут ускладнена введенням елементів розробковості та обширною підготовкою репризи [6]. Все це частково наближає форму цієї частини до сонатної.

Музика першої частини — емоційно багата. Вона містить спокійну споглядальність, сум, моменти світлої віри, гіркі сумніви, стримані поривання і важкі передчуття. Все це геніально виражено Бетовеном в межах зосередженого роздуму.

Постійні тріолі гармонічних тонів виражають той звуковий фон однотипних зовнішніх вражень, який опановує людину в задумливому стані. Тому звучання першої частини легко асоціюються з жанром ноктюрна. Гармонія з самого початку «співає» — в цьому секрет виняткової інтонаційної єдності. Тихі *gis* правої руки — блискуче знайдена інтонація невідступної думки.

Друга частина *Allegretto, Des-dur*, за словами Ф. Ліста — «квітка між двома безоднями» [42, s. 226]. Він же ж відзначив неймовірні труднощі досконалого виконання цієї частини у зв'язку з її ритмічною капризністю. Цілком правомірно розглядати цю частину, як таку, що містить ознаки скерцо, і як таку, головна функція якої — перехід від споглядального *Adagio* до бурхливого фіналу.

Фінал *Presto agitato, cis-moll* дивує нестримною енергією його емоцій. Неважко помітити тісні інтонаційні зв'язки фіналу з першою частиною. Вони полягають в особливому значенні гармонічних фігурацій, в остінатності ритмічного фону. Нічого рівноцінного розмаху цих бурхливих хвиль арпеджію з гучними ударами на вершинах не знайти в більш ранніх бетовенських сонатах.

Вся перша тема фіналу — образ тієї крайньої міри хвилювання, коли людина абсолютно не здатна міркувати раціонально. Тому немає в ній чітко вираженого тематизму, лише — нестримне кипіння і вибухи пристрастей. Побічна партія (т. 21 і далі) — нова фаза. Рокіт шістнадцятих перейшов в бас, став фоном, тоді як мелодія правої руки свідчить про появу вольового початку. Перший розділ заключної партії (тт. 43-56), з її чеканим ритмом восьмих, сповнений нестримного поривання, тоді як в другому з'являється

елемент піднесеного примирення. Кінець експозиції (активізація фону, модуляція) безпосередньо перетікає в її повторення, а за другим разом в розробку. В жодній з попередніх сонат Бетовена немає настільки динамічного і безпосереднього злиття експозиції з розробкою. В розробці поряд з варіюванням вже відомих елементів з'являються нові тонкі психологічні деталі, як наприклад, проведення мелодії побічної партії в лівій руці чи низхідні секвенції на домінантовому органному пункті. Однак «ударний» характер початку репризи повідомляє, що всі вони оманливі.

Соната №15 D-dur (op.28) була опублікована у 1802 році і присвячена письменнику та секретарю Віденської академії мистецтв Йосипу Зонієнфельсу, відомому своєї широкою просвітницькою діяльністю. Цей твір був названий автором «Великою сонатою», а пізніше — в гамбурзькому виданні, соната отримала назву «Пасторальної». Ця назва й закріпилася за цим твором. Вона повністю відповідає характеру музики цієї сонати [12]. Об'єктивним характером своїх образів соната нагадує «Пасторальну симфонію», однак вона ще більш безтурботна ніж симфонія.

В першій частині Allegro D-dur пасторальність виражена імітацією награвань пастухів, наслідуванням звуків природи — дзюркотіння струмка, шелесту лісу, постійними органними пунктами, які асоціюються з монотонністю спокійного літнього дня та звучанням волинки.

Головна партія (перші двадцять тактів) — прообраз плавної, плинної музики всього Allegro. Секундові сповзання мелодії, легкі дугоподібні лінії, гамоподібні рухи сприяють неймовірній пластичності мелодичного розвитку.

Побічна партія (т. 63 і далі) неймовірно картинно розвиває образ. Не стійка тональність, а постійні коливання ладотональної змінності (fis-moll — A-dur) створюють відчуття особливої трепетності образу, що підсилюється тремоло восьмих.

Розробка побудована на темі головної партії, в її центрі — картина наближення кавалькади вершників, поява якої супроводжується звуками

мисливських ріжків. Явище ладотональної хиткості продовжує залишатися на першому плані. Домінанта h-moll готує повернення D-dur репризи.

Друга частина Andante d-moll сповнена бадьорості і гумору. Фактурні риси підголоскової поліфонії нагадують останню варіацію першої частини сонати №12 As-dur (op. 26). Варіювання теми фігураціями тридцять других сповнено живого відчуття народного музикування.

Третя частина Scherzo, Allegro vivace, D-dur, з новими звучаннями мисливських ріжків, позбавлена будь-яких психологічних нюансів. Вона представляє собою абсолютне злиття зі стихією фольклору. Відголоски душевних страждань, які де-не-де було чути в Andante, зникли. На зміну прийшла здатність радіти і веселитися від всього серця. Це виражається за допомогою різкої зміни динамічних відтінків і регістрів, особливої ролі пауз та акцентів.

Фінал сонати Rondo. Allegro ma non troppo, D-dur знову змальовує образи природи. Перша тема — свирельна, друга — нагадує звучання мисливських ріжків, третя — драматична, фугована, але нетривала. Органні пункти, моторна ритміка, арпеджіо шістнадцятих, ритмічна остінатність створюють умови для тісного взаємопроникнення пастушого та мисливського образів [23, с. 63]. Домінуючим настроєм фіналу постає радість дії, руху, єдність природи і життя людини.

Соната №16 G-dur (op.31 №1) — яскраво темпераментний твір, повнозвучний і соковитий.

Перша частина Allegro vivace, G-dur — енергійна, дивовижна, дотепна. Головна партія побудована на двох елементах — бурхливому пориванні шістнадцятих і пунктирних фанфарних групах. В побічній партії (H-dur) замість перерваних фраз — суцільний рух, замість різких контрастів — плавні переходи. Однак різних елементів і відтінків в побічній партії — не менше, ніж в головній.

В розробці початкові фанфари вносять риси войовничості, а наступний рух шістнадцятих з «викриками» правої руки трохи тривожний і драматичний. Однак все це лише відголоски спогадів, що тануть з початком репризи.

Серенадний характер другої частини *Adagio grazioso*, C-dur є очевидним. Вся ця частина — типове рондо з багатою варіаційністю, великою кількістю орнаментів і незначним динамічним розвитком. Необхідно відзначити виняткову плинність тематичного розвитку протягом всієї цієї частини.

Неймовірна гнучкість форми, здатність винаходити все нові й нові відтінки, будувати процесуальність форми дають про себе знати і у фіналі сонати *Rondo, Allegretto*, G-dur. Л. ван Бетовен застосував тут варіаційність швидше динамічного, ніж орнаментального типу. Це сприяє підтримці руху *perpetuum mobile*. Інтонації *Rondo* значно безпосередніші, ніж *Adagio*. В них відчутно досвід пасторальної сонати. Розлога кода приносить з собою контрасти роздумів і темпераментних поривань, мета яких — нагадати про першу частину і замкнути цикл.

Соната №16 G-dur — твір перехідного характеру, однак зростання майстерності композитора в ньому дуже відчутне. Воно полягає в своєрідності кожної частини, органічності побудови циклу, чергуванні пасторальності і психологічності, пасторальності і салонності, наявності відтінку тонкої іронії, що пронизує увесь цикл.

Соната №17 d-moll (op.31 №2) буде детально охарактеризована в наступному розділі магістерської роботи. Тому тут ми лише обмежимося констатацією, що цей твір сповнений виняткової психологічної гнучкості і складності [20], і є яскравим проявом творчого зростання композитора.

Соната №18 Es-dur (op.31 №3), на відміну від попередньої, абсолютно позбавлена драматизму. В ній — утвердження радості і спокійного об'єктивного початку. Особливим є цикл сонати — чотиричастинний, з менуетом, який давно вже не використовувався Бетовеном як частина сонати,

повільною частиною, дводольним скерцо та фіналом з рисами рондо-сонати. У всьому цьому проявляються інтенсивні пошуки Бетовена нових оригінальних художніх концепцій.

Перша частина Es-dur починається інтонацією низхідної квінти, що в умовах пунктирного ритму та плагальної гармонізації набуває характеру лагідного переконування і навіть томління. Тоніка з'являється лише у восьмому такті в оточенні легкого бігу тріолей. В розробці мотив томління звучить з відтінком драматизму, однак з переходом в тональність F-dur повертається безтурботний характер музики. В репризі вдвічі збільшується епізод з трелями. «Формальний» характер репризи малює перед слухачем картину «оптимістичного розчарування».

Друга частина Scherzo, Allegretto vivace, As-dur цікава незвичним для скерцо дводольним метроритмом. Цій частині притаманна оркестральність фортепіанної фактури. Вона представляє собою симфонізацію фанфари. Її функція — рішуче відвести слухача від ліричних переживань першої частини, щоб більше до них не повернутися.

Третя частина Menuetto Es-dur віддає данину світському жанру, проте в окремих моментах (чергування басу b зі зменшеними септакордами) передвіщають сторінки «Героїчної симфонії».

Фінал Presto con fuoco, Es-dur має риси сонатної форми та рондо. Це життєрадісна картина народного свята. Експозиція містить три важливі інтонаційні елементи — гомону (на самому початку), тарантельні звороти (т. 20 і далі, т. 64 і далі) та фанфарні мотиви (тт. 12-20, 34-42). Проте характер витонченої танцювальності в ній переважає. Натомість в розробці панівними стають героїчні мотиви. Її сторінки немов передбачають настрої «Героїчної симфонії» Бетовена [24, с. 148], а також сильний рішучий каданс *ff*, яким завершується вся соната.

Соната №19 g-moll (op.49 №1) була написана в 1798 році, а опублікована разом з сонатою №20 у 1805 році під назвою «Дві легкі

сонати», ймовірно, таким чином із вказівкою на те, що обидві призначалися для навчання любителів музики [22]. Обидві — двочастинні. Перша частина сонати №19, сповнена чудесної наспівності, — приклад рідкісної у Бетовена повільної сонатної форми. Друга частина — життєрадісне рондо.

Соната №20 G-dur (ор. 49 №2) була написана в 1795 році. Її перша частина — сонатна форма, друга — також рондо. Ця соната є прикладом поєднання мініатюризму з багатством тематизму [22]. Як і попередня, вона містить ознаки впливу традицій, зокрема менуетні формули в другій частині, однак в ній немало живої, темпераментної ритміки та типово бетовенських динамічних контрастів.

Соната №21 C-dur (ор. 53) присвячена графу Вальдштейну, музиканту, одному з покровителів і друзів Бетовена. Вона була опублікована у 1805 році під назвою «Велика соната». Однак пізніше твір отримав назву «Аврора», що передавало роль у ньому образів природи. В «Аврорі» помітним є розвиток блискучого віртуозного піанізму Бетовена, що вивів на новий рівень принципи токатності.

Початок першої частини *Allegro con brio C-dur* — один з дивовижних у Бетовена прикладів виразності ритмічного фону. Композитор геніально передав гул життя, який найпростіше асоціювати із звуками ранкового пробудження. Побічна партія (з т. 35) — чудове доповнення одухотвореного пейзажу, це пісня, що немов ллється з самого серця. Але нетривалим є цей пісенний роздум [51, р. 121]. Він спочатку огортається дзюркотінням голосів природи, а потім і взагалі зникає в наростанні радісного трепету і гомону.

В розробці рух пришвидшується, стає поспішним в перегуках п'ятиночних гамок. В репризі більш дзвінко і соковито звучить побічна партія. Масштабна кода з особливою силою протиставляє неясному гулу пронизливість радісних окликів природи.

Наступне *Introduzione Adagio molto, F-dur* лише умовно можна вважати окремою частиною. Відомо, що спочатку Бетовен написав масштабну другу

частину *Andante grazioso con moto*, але потім виключив його з сонати за порадою друзів, які вважали, що твір став надто великим. Ліричний початок все ж найбільше розвинений саме в цій частині, де звуки природи переплетені з інтонаціями людини.

Фінал *Rondo, Allegretto moderato, C-dur* — величезний, світлий, діатонічний. Незважаючи на збереження деяких рис токатності, загальний колорит тут інший, в ньому більше дзвінкості, прозорості, масштабності. Тут відбувається немов вихід на широкий простір, немов розширення перспективи. Панівні виразові чинники фіналу — радісний біг, хороводність, безмежне щастя в обіймах природи, коли з серця рветься пісня, що зливається з дзюркотінням води, шелестом дерев, трави, співом птахів. З геніальною майстерністю симфоніста Бетовен дає тут численні варіації викладу головної теми. Фінал «Автори» чудесний не лише своїм самобутнім складом, але і досить суттєвими історичними тенденціями, оскільки він багато в чому геніально передвіщає риси симфонізму Ф. Шуберта.

Соната №22 F-dur (op. 54) — двочастинна. Вона була опублікована у 1806 році і представляє собою поле пошуків нових художніх засобів. Її також вважають найбільш безпосередньою серед всіх сонат Бетовена. Обидві частини сонати написані в рондоподібній формі.

Перша частина *In tempo d'un Menuetto, F-dur* розпочинається стриманою, гідною, навіть дещо старомодною темою. Однак вже наступна фаза розвитку представляє собою різкий контраст «лісу октав», нагромаджених одні на інших. Розвиток частини відбувається такими протиставленнями.

Характер музики другої і останньої частини *Allegretto, F-dur* ще більш дивний, ніж першої. Це воістину безупинне ковзання образів, які постійно змінюються [40, р. 405]. Іноді в них чути немов звучання поштового ріжка і дзвіночків, але вони все ж не окреслюються достатньо виразно. Проте все ж певна лінія розвитку існує — від хроматичного обігрування похмурих

альтерованих гармоній — до світлого ясного F-dur, інтонацій фанфар і дзвіночків, якими обривається звучання сонати.

Соната №23 f-moll (op. 57) — неймовірний за силою драматичного впливу твір, присвячений палкому прихильнику творчості Бетовена графу Францу Брунсвіку. Вона була опублікована у 1807 році. Назва «Appassionata» було дано сонаті гамбурзьким видавцем Кранцем. Від першого до останнього звуку твір насичений пристрасними переживаннями, однак емоція і розум, як завжди у Бетовена, тут перебувають в єдності.

Перша частина *Allegro assai, f-moll* сповнена героїчної лірики. В основу головної партії покладено фанфарні ходи, що завершуються відгомонам менуетного мотиву (поспівка з треллю). Розвиток тематизму приводить до мотиву «долі», що вперше був використаний Бетовеном в фіналі сонати №5, а пізніше — дуже послідовно в 5-й симфонії [16, с. 37]. Новий порив — гул важких акордів (з т. 17), що утворює різкий контраст з трепетністю трелей. Весь подальший розвиток головної партії поданий на ритмічному фоні тріолей восьмих, які підсилюють тривожний образ мотиву долі.

Побічна партія близько споріднена з головною є вираженням єдності тематичного розвитку, результатом варіаційного монотематизму.

В розробці послідовно представлено всі теми експозиції, однак результат їхнього розвитку є іншим — побічна партія набуває екстатично-героїчного звучання, водночас замість розв'язки Бетовен обриває її. Реприза є не просто повторенням, весь виклад головної партії подано на ритмічному фоні тріолей восьмих та домінантовому органному пункті, тобто фактично на розвитку мотиву долі, вона приводить до грандіозної коди, побудованої на інтонаціях Марсельези — гімну французької революції.

В другій частині *Andante con moto, Des-dur* панує спокій і благодатне споглядання. Протягом усього ланцюжка варіацій (форма — тема і варіації) хоральна тема зберігає свою незворушність. Цей процес розцвітання образу

— неймовірно чарівний, він розкриває глибину душі героя, його здатність насолоджуватися красою і мріями.

Фінал *Allegro ma non troppo, f-moll* розпочинає нове коло *perpetuum mobile* (вічного руху). Він інтонаційно споріднений з першою частиною, однак в ньому немає тривоги, натомість панує рішучість і воля до руху і боротьби. Інтонаційний матеріал наповнений закличними, ораторсько-декламаційними зворотами, маршовими та гімнічними мотивами, що приводять до заключного *Presto* — могутнього героїчного маршу, який вінчає вольові інтонації фіналу.

Соната №24 Fis-dur (op. 78) була опублікована в 1810 році. Вона присвячена графині Терезі Брунsvік, яка була пов'язана з Бетовеном почуттями глибокої взаємної симпатії. Соната — двочастинна, невелика за масштабами, з контрастними частинами.

Перша частина *Adagio ma non troppo, Fis-dur* — один з рідкісних у Бетовена прикладів сонатного *allegro*, написаного у стриманому темпі. Лагідне, неспішне, задушевне мовлення — ось основа головних інтонацій першої частини сонати. Виділяється в ній роль «романтичних» терцій, квінт, примітними є пластичні лінії образу — регістрові співставлення, промовисті паузи, риси органності і хоральності тематизму [1, с. 77]. Солодке забуття, відчуженість від тривог і скорбот — такими є панівні настрої першої частини сонати.

Друга частина сонати *Allegro vivace, Fis-dur* відкидає всю мрійливість першої. Вона сповнена гумору, блискучої красномовності, жіночної грації і кокетства і представляє собою поетизацію танцювальності, що переростає в образ живого, іскрометного характеру.

Соната №25 G-dur (op. 79) була опублікована в 1810 році. В ній композитор звертається до традицій класицизму, відтак в деяких виданнях вона названа сонатиною. Перша частина *Presto alla tedesca, G-dur* побудована на інтонаціях німецьких танців, а також розробки терцієвих мотивів в лівій

руці, що імітують кування зозулі, у зв'язку з чим сонату нерідко називають «Ку-ку-соната». В другій частині *Andante g-moll* звучить пісенна мелодія на фоні наслідування поетичних звуків природи. В фіналі *Vivace, G-dur* торжествує хорободність і танцювальність.

Соната №26 Es-dur (op. 81a) була опублікована у 1811 році. Вона присвячена учню Бетовена ерцгерцогу Рудольфу. Композитор називав її «великою характеристичною сонатою» і дав окремим частинам циклу програмні назви «Прощання», «Відсутність», «Побачення», які були пов'язані з від'їздом ерцгерцога з Відня у зв'язку воєнними подіями наполеонівської війни, що він особисто зазначив у рукописі.

Перша частина «Прощання». *Adagio. Allegro, Es-dur* розпочинається вступом, у якому звучать низхідний «золотий хід валторн» та інтонації зітхання. Наступна експозиція присвячена образам руху. Широкими, розмашистими є мелодичні фігури теми головної партії, чіткими, акцентованими — її ритми, що нагадують цокання копит, звучання дзвіночків і т.п. Чергуванні тем експозиції притаманне згладжування тематичних кордонів, що чим далі буде все більше притаманним розвитку жанру у творчості композитора. У розробці і особливо коді значна увага приділена розвитку інтонацій «золотого ходу валторн» та наслідуванню окличного звучання ріжків.

Друга частина «Відсутність» *Andante espressivo, c-moll* виконує роль зв'язки, досить самостійної, але все ж такої, що плавно перетікає в фінал. Третя частина «Побачення» *Vivacissimamente, Es-dur* дуже яскраво передає емоції радості — стрімкість мовлення, поспішність, поривчастість рухів. Виразовість фіналу заснована на фанфарних інтонаціях, мелодико-гармонічних функціях домінантсептакорда, і наступних, широко розгорнутих «щебетаннях» [51, р. 187]. Розробка по-неокласичному стисла, реприза побудована на заповільненні, яке оцінюється музикознавцями по-різному. В результаті соната нерідко розглядається як твір експериментального

характеру, в якому Бетовен вів напружений пошук нових, психологічно правдивих образів і форм.

Соната №27 e-moll (op. 90) присвячена графу Моріцу Ліхновському. Вона була опублікована в 1815 році і має двочастинний цикл. Образний зміст сонати сповнений емоційної теплоти і щирості висловлювання. В історії музики закріпилася легенда про ніби то висловлювання Бетовена, що перша частина сонати змальовує «боротьбу між розумом і серцем», а друга — «розмову з коханим», яка ніби то стосується кохання графа Ліхновського і співачки придворного театру Штуммер, і яка доволі відповідно пояснює коло емоцій сонати.

Перша частина *Vit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (Жваво, обов'язково з почуттям і виразністю), *e-moll* побудована на контрастах дрібних і крупних масштабів. В перших восьми тактах вольовим пориванням відповідають боязкі, невпевнені відголоски. Великою є роль акордів з мелодичним положенням квінти і терції. Вся ця побудова протиставляється подальшій (тт. 9-24), де чути інтонації спокійної, ніжної мови. З т. 24 (сполучна партія) поривання стає бурхливим, перехід в *B-dur* (тт. 36-39) звучить як питання і т.д.

Дуже цікавою знахідкою є початок розробки (з т. 82). Після самотнього тону *h* на фоні восьмих у високому регістрі починається розвиток поспівок головної партії, який проходить в широкому діапазоні — від спогаду до опанування все нових градацій емоції. Друга фаза розробки — малює гостру боротьбу емоцій. Розвиток жалібного мотиву головної партії проходить інтенсивний розвиток, але як і вольовий, тим більше, терпить поразку [48, s. 206]. Реприза відновлює початкове співвідношення образів і почуттів. Результат розвитку першої частини — невирішеність конфлікту.

Друга частина *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen* (Виконувати не дуже швидко і дуже співуче), *E-dur* відзначена відсутністю контрастів і пануванням спокійних, ясних, умиротворених емоцій. За

особливостями ритмічного розвитку ця частина може бути означена як тип музики *repetuum mobile*. Мовленнєві інтонації показові для фіналу, музика якого дуже поетична в цілому. Основа інтонаційної сфери цієї частини — пасторальність, ідеалізована, перетворена в уявний образ, в мрію, доповнену ледь-ледь відчутними нюансами іронії.

1.2. Пізні сонати (№№28-32)

Соната №28 A-dur (ор. 101) була опублікована у 1817 році. Вона присвячена баронесі Доротей Ертман, яка займалася у Бетовена, і чудово виконувала його твори. Широкий вдумливий аналіз цього твору зробив свого часу Вілібальд Нагель [48, s. 206-247], який підкреслив її психологізм та широко розвинену боротьбу пориву і згасання прагнень, мужності і просвітленої печалі, скорботи і гумору. За свідченнями сучасників Бетовен дав кожній з частин сонати певні програмні тлумачення: першій — «мрійливі почуття», другій — «заклик до дії», третій — «повернення мрійливих почуттів», четвертій — «дія». Крім того, композитор характеризував цю сонату як «дуже поетичний і неймовірно важкий у виконавському плані твір» [48, s. 206-247].

Початок першої частини *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* (Досить жваво, з задушевним почуттям), *A-dur* має ясний пісенний характер, однак вже з т. 7 з'являються нюанси глибоко ліричного висловлювання, а з т. 16 починається діалогічний виклад матеріалу, все ще в лагідно-ніжному характері. Виникають мелодичні побудови широкого дихання, притаманні романтичній музиці. На початку розробки мелодичні звороти початкової теми проводяться в низькому регістрі на фоні тихого трепетання синкоп. Як і в експозиції, тут — романтичне за образністю і засобами виразності письмо, якому притаманна ритмічна, ладогармонічна та мелодична вибагливість. В репризі, яка починається «непомітно» пісенна тема видозмінюється в

напрямку посилення індивідуальності, суб'єктивності художнього висловлювання. Частина закінчується блаженним розчиненням звучань в широких реєстрових просторах.

Друга частина *Lebnacht. Varschmässig* (Жваво, маршоподібно), F-dur — не реальний побутовий жанр, а лише його образ, ідеалізований, такий, що переводить побутовий жанр в сферу роздуму, філософської рефлексії. Це відчуття посилюється поліфонічними епізодами та фугато середнього розділу форми.

Третя частина (вступ до фіналу) *Langsam und sehnsuchtsvoll* (повільно і тужливо), a-moll — повільна інтермедія. Це роздум, сповнений суму, тривоги, але який розв'язується в світлий акорд E-dur, з променистою каденцією. Услід за каденцією звучить ремінісценція початкової пісенної теми першої частини сонати — випадок, що не має прецедентів в фортепіанних сонатах Бетовена, і що історично готує явище монотематизму. Сміслова роль цього повтору в тому, що все немов починається спочатку з чистого листа, але набуває зовсім іншого продовження. Замість вишуканої музики першої частини — веселощі і гумору фіналу (*Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit* (Швидко, але не дуже, проте рішуче), A-dur), що починається задерикуватою треллю і ударами домінантсептакордів.

Фінал сонати — жанрова картина народних веселощів, поліфонічні перегукування дані в ньому вже в перших тактах. Відгомін звучань шарманки, веселі пританцювання наповнюють експозицію форми. В центрі розробки — фуга, покликана втілити багатоголосне гудіння натовпу. Реприза і кода не вносять нового матеріалу, їхня функція — завершення народного свята, фіналу і усього циклу.

Соната №29 B-dur (op. 106) — одна з крупних сонат Бетовена, як і соната №26 (op. 81a), присвячена ерцгерцогу Рудольфу. Вона була опублікована у 1819 році під назвою «Велика соната для клавіру з молоточками» [8, с. 4]. Вказівка на *Hammer-Klavier* (власне фортепіано) було

вже в заголовку сонати №28 (ор. 101), однак саме ця соната продемонструвала з особливою силою і виразністю можливості нового інструмента, тому за нею закріпилася назва «Hammer-Klavier». Виконання цієї сонати вимагає від піаніста великих зусиль, тому її виконують не так часто, як інші. Це чотиричастинний цикл, який використовується композитором як потреба «симфонічної» повноти і об'ємності втілення масштабної художньої концепції.

Перша частина (Allegro, B-dur) — героїчна епопея монументального народного образу. Початок першої теми, з його дзвінким фанфарним закликком, є лейтмотивом всієї першої частини. Контрастне продовження теми (з т. 4) не вносить роздвоєності, це лише більш м'яке вираження радісних, тріумфуючих почуттів. З т. 17 знову вступають фанфарні інтонації з подальшою блискучою демонстрацією можливостей фактурного розвитку цієї сонати. Інтонаційний склад головної партії першої частини будується на поєднанні фанфарності з мелодичною наспівністю.

Побічна партія G-dur (т. 45 і далі) містить дзвінкі фігури восьмих у високому регістрі, схожі на розливи весняних струмків. Пізніше (з т. 63) до них долучаються інтонації маршу, що невдовзі ховаються в ще більш широких розливах.

Фугато розробки, побудоване на інтонаціях головної партії, насичене героїкою боротьби. Все ближче і ближче звучать закличні інтонації труб, що змінюються каскадом зменшених септакордів (т. 193 і далі) та поступаються місцем ніжними співучими звучаннями природи. Реприза відрізняється від експозиції деталями, але в цілому відтворює хід її розвитку. В коді — енергійний ріс і наступне затихання фанфар на гулкому фоні басу, дещо схоже на коду сонати №28, але в сонаті №28 — затихання звучань народного свята, а в сонаті №29 — затихання закличних інтонацій героїчного епосу.

Друга частина Scherzo. Assai vivace, B-dur представляє собою чергування фантастичних образів. Перший — капризний і має риси менуета.

Другий (з т. 46 і далі) — похмурий, баладного характеру. Третій (Presto, т. 81) — печальний, тривожний, з рисами народного танцю.

Третя частина *Adagio sostenuto, Appassionato e con molto sentimento, fis-moll* здобула визнання як одна з найкращих повільних частин в творчості композитора. Це є вираженням глибокої моральної сили, яка в усвідомленні самої себе знаходить втіху і мужність життя. Перша тема — пісенна, широка, печальна. Її мелодія постійно спирається на терції і квінти акордів, а насиченість фактури є характерною для передромантичних творів пізнього бетовенського стилю. Вже в першій частині (тт. 1-26) подано контраст пристрасних, скорботних інтонацій *fis-moll* і світлих, діатонічних зворотів *G-dur*. Весь подальший розвиток заснований на боротьбі зазначених початків. Лише в коді з'являються принципово нові тенденції — повернення теми у її майже початковому вигляді (т. 166) нагадує постійність емоції. Але воно висвітлено сяйвом *Fis-dur* [8, с. 6]. Повернення *fis-moll* теми також розв'язується в світлий *Fis-dur*.

Фінал сонати складається із вступу *Largo. Un poco più vivace. Tempo I. Allegro. Tempo I. Prestissimo* і великої триголосної фуґи з двома темами (*Allegro risoluto, B-dur*). Він викликав найбільше дискусій як серед сучасників Бетовена, так і серед дослідників творчості композитора. Фінал представляє собою — апофеоз розуму і волі. Гігантська фуґа переводить дію у русло релігійної образності і мисленнево-вольових абстракцій.

Соната №30 E-dur (op. 109) присвячена Максиміліані Brentano, з сім'єю якої Бетовен був добре знайомий. Соната була опублікована у 1821 році. Це ліричний цикл, що є прикладом інтимної романтики пізнього Бетовена.

Перша частина *Vivace, ma non troppo. Sempre legato, E-dur* будується на протиставленні двох виразових початків. Перший — легкий, витончений, будується на характерному пунктирному ритмі, з виділенням терцій і квінт в мелодії. Його смисл — поєднання мовленнєвих зворотів зі звукописом

природи. Другий початок (з т. 10, *Adagio espressivo*) — суперечливий, він також поєднує речитатив з пейзажністю стрімких арпеджіо, дрібних фігур та гам. Вся частина побудована на розвитку зазначених інтонаційних комплексів, які передбачають музику композиторів романтичної доби. Образний зміст першої частини — ідеалізація природи, її поетизація.

Друга частина *Prestissimo*, *e-moll* сповнена тривоги і хвилювань, поривів (з т. 1, з т. 9, з т. 33) і оманливих заспокоєнь (тт. 25-28, з т. 70). Вона насичена дієвістю, але вона не є висновком сонати.

Фінал *Andante molto cantabile ed espressivo*, *E-dur* написаний у формі варіацій. Шістнадцятитактова, двічі повторена тема варіацій повна мудро-стриманого співу душі (ремарка *mezza voce*). Рух теми повільний, стриманий, але тридольність надає йому поступального імпульсу. В першій варіації (*Molto espressivo*) з'являється ритмічна формула вальсу. В другій (*Leggieramente*) — помітним є зв'язок з інтонаціями першої частини. В третій (*Allegro vivace*) — панує грубувата буфонада двоголосних контрапунктів [1, с. 89]. В четвертій (*Etwans langsamer alsdas Thema / трохи повільніше, ніж тема*) — повертається мрійливість і майже романтична трепетність образу. У п'ятій (*Allegro ma non troppo*) — фугато, яке вважають одним з кращих поліфонічних досягнень пізнього Бетовена. В шостій (*Tempo primo del tema*) — ліричний пейзаж, поетизація чарівності мрії. Висновком циклу, таким чином, постає споглядання, краса умиротвореної мрії.

Соната №31 *As-dur* (op. 110) була видана в 1822 році. Як і попередня, соната №31 — дуже романтична. В першій частині сонати *Moderato cantabile molto espressivo*, *As-dur* початкові такти — хоральні, проте вже з т. 5 з'являється новий образ — прекрасної поетичної мрії. Вишуканий колорит створюється і високим регістром, і м'якими гармонічним дисонансами і ритмічною неідентичністю фігур правої і лівої руки. Починаючи з т. 17, формуються драматичні, «тілесні», поривчаті мотиви, важкий поступ з різкими викриками. Проте вони дуже швидко никнуть, а розробка (з т. 40) —

коротка і однотонна, сповнена меланхолійної задумливості. Перехід до ще більш поетичної репризи — максимально згладжений, плавний. Повторюючи і розвиваючи образи експозиції, реприза приходить до хорального епізоду (з т. 100). Музика завершення — умиростворена, дисонуючі ж затримання в передостанніх тактах підкреслюють, що печалі і скорботи відступили, але не зникли.

Друга частина *Allegro molto*, *f-moll* протиставляє піднесеній мрії вуглуваті контури реального побуту. Інтонаційний зміст цієї частини наповнений пісенними побутовими інтонаціями. Тут панує «ярмарковість», грубуватий гумор, побутова товкотня.

В фіналі сонати *Adagio ma non troppo*, *As-dur* чергуються елементи *Adagio* з фрагментами фуги. Вступ фіналу (інструментальна арія) дійсно відображає практику оперних форм і свідчить про прагнення Бетовена наситити інструментальну музику вокальним початком. Інтонації вступу — дуже виразні своїми мовленнєвими зворотами. Музика *Arioso dolente*, з її мірним і постійним акомпанементом акордів тріолей шістнадцятих, — знаходиться на грані речитативності і аріозності. Вона звучить як епітафія. Після цього розпочинається фуга. В її темі — проста формула поступових висхідних квартових кроків, що виражає вольову наполегливість. Розвиваючи цю формулу, Бетовен будує яскравий, наступальний образ. Але фуга обривається поверненням Аріозо, тепер вже не в *as-moll*, а в *g-moll*, що звучить ще більш скорботно. Після цього починається обернена фуга в *G-dur* — що є символом повернення надії і перемоги над злом. З появою шістнадцятих у фузі виникають танцювальні ритми і святковий передзвін.

Соната №32 c-moll (op. 111) була опублікована у 1823 році. Вона присвячена ерцгерцогу Рудольфу і є вищим досягненням композитора в цьому жанрі.

Перша частина *Maestoso. Allegro con brio ed appassionato*, *c-moll* ламає усталені традиції [8, с. 46]. Значний розвиток головної партії в розробці,

незначність побічної в експозиції натомість її суттєва розробка в репризі, все це відбувається за умов неясності, текучості тематичних кордонів форми. Образний зміст першої частини — напружений, драматичний, похмуро тривожний, що загалом не типово для пізніх сонат Бетовена. Тема головної партії відзначена повзучою звивистістю ліній, радше притаманною поліфонічним, ніж гомофонним формам. Розвиток теми — хвилюючий образ боротьби, спроб розірвати пута імітацій, що сплітаються, мов змії, поки все не обірветься раптовим уведенням ідилічної побічної партії, даної як антитеза. Розробка наповнена поліфонічним розвитком, її кульмінація побудована на розвитку матеріалу головної партії, з особливою роллю зменшених септакордів [8, с. 47]. Реприза (з т. 92) по-новому повторює і перетворює пережите.

Фінал сонати *Arietta*. *Adagio molto semplice e cantabile*, C-dur містить типові риси варіаційної техніки Бетовена. В емоційно-образному смислі вона — антипод першої. Якщо перша завершилась крахом і зникненням всього драматично-пристрасного, то друга потрясає очищенням від пристрастей, глибоко печальним, але світлим ліризмом споглядання. Наспів теми Арієтти — данина простодушності і задушевності народної пісні, а подальший його розвиток розгортає перед слухачем образи природи, схожі з іншими пасторальними творами Бетовена, але в цьому останньому випадку — вони постають максимально ідеалізованими.

РОЗДІЛ 2

**СОНАТА №17 D-MOLL «БУРЯ» — ЯСКРАВІЙ ПРИКЛАД ЗРІЛОЇ
ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Л.ВАН БЕТОВЕНА : ВИКОНАВСЬКО-
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

2.1. Цілісний інтонаційний аналіз твору

Соната d-moll належить до найбільш відомих і найбільш улюблених у публіки творів Л. ван Бетовена. Її популярність — обґрунтована. Цей твір є однією з найбільш прекрасних поетичних і натхненних сторінок зрілої творчості митця. Порівняно з ранніми сонатами (наприклад, сонатою №5 [19]), в сонаті №17 ми бачимо домінування абсолютно інших закономірностей. Дух романтизму, який в той час вже зароджується у творчості композитора, виражений в цій сонаті дуже яскраво.

Перша частина сонати — дуже своєрідна по формі. Виклад головної партії — незвичайний. Він дуже стислий і побудований на чергуванні короткого вступного Largo і Allegro.



Largo представляє собою послідовно зіграні звуки мажорного тризвука, викладені на фоні витриманого секстакорду домінанти d-moll, а при другому проведенні витриманого тризвука домінанти F-dur. Рух по звуках тризвука є важливим інтонаційним елементом музики віденського класицизму. В цій сонаті він має особливе тематичне значення і в подальшому, вже за межами експозиції широко використовується в розробці та репризи.

Largo протиставляється схвильований другий елемент теми головної партії Allegro. Він побудований на характерно смичкових штрихах — по два звуки підряд. Цікаво, що на цьому ж інтонаційному матеріалі зроблена і побічна партія першої частини.

Чотиритакове речення (Allegro) завершується вільним тактом Adagio і ферматою на домінанті. Після повторення на секстакорді паралельного мажору вступного двотакту, як вже було сказано, починається розширене дванадцятитактне речення на тому ж тематичному матеріалі, що й перше Allegro, яке закінчується вже повною досконалою каденцією в основній тональності d-moll.

У цілому головна партія першої частини сонати неймовірно цікава і вражаюча своїми темповими і динамічними контрастами. Вона містить епічно-декламаційні (Largo) і драматично-аріозні (Allegro) інтонації. Тобто її можна потрактувати як суцільне, від початку і до кінця, висловлювання героя, як саморефлексію. Стислість цієї теми, її сконцентрованість служить додатковим імпульсом зачарування цією темою, у зв'язку з цим хочеться ще раз і ще раз повертатися до неї.

Сполучна партія (20 тактів) побудована на чергуванні мотивів першого елемента теми головної партії Largo і дещо видозміненого заключного мотиву Adagio. У супроводі композитор увів постійний рух восьмими тріолями, що подалі також з'явиться в розробці.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in 4/5 time and includes a tempo marking of quarter note = 112. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *m.g.* (mezzo-giochi), *p* (piano), and *m.d.* (mezzo-dolce). The second system continues the piece with similar notation and markings.

Сполучна партія побудована секвенцієподібно за принципом стискування та поступового скорочення мотиву — чотири такти, два такти, один такт. Її розвиток приводить до п'ятого ступеня тональності домінанти (a-moll), з якої розпочинається побічна партія.

Сполучна партія є самостійною темою, як ми бачимо, але одночасно вона інтонаційно пов'язана з головною партією. Її широкий діапазон, її напористість, гучна динаміка, те, що вона є яскравою, а не проміжною ділянкою форми, дають змогу трактувати її як новий ступінь розвитку попереднього матеріалу. Переключки між репліками в лівій руці і правій руці надають сполучні партії рис діалогічності. Тож, вона, як і попередня головна партія, виявляє таким чином свою мовленнєву природу.

Побічна партія *Agitato* містить три розділи, тісно пов'язані один з одним. Перший споріднений з *Allegro* головної партії, побудований на витриманому басу е (домінанті a-moll) з безперервним рухом восьмих.

Цей розділ побічної партії звершується тритактовою зупинкою на нонакорді.

Наступний розділ складається з двох речень: перше викладене четвертними і половинними тривалостями і завершується повною досконалою каденцією в a-moll,



друге — в варіантному викладі — переривається неочікуваним відхиленням в С-dur (piano безпосередньо після fortissimo) і поверненням руху восьмих.

Третій розділ побічної партії, що починається з домінантового органного пункту в a-moll, має характер завершення.

Загалом побічна партія, як і попередні теми, також виростає з мовних інтонацій. Тільки цього разу вони максимально загострені. На початку теми використовуються багатократні повторення одного й того ж мотиву, в тому числі у секвентному викладі. Це можна порівняти з максимально експресивним висловлюванням, наголошенням, навіть наполяганням «на своєму». Ці ж емоції лише трохи в іншому вияві чуємо в продовженні побічної партії, де експресивність мовлення підкреслено багатократними акордами *sf*.

Розробка відкривається триразовим проведенням початкового мотиву головної партії Largo, який кожного разу тут завершується ферматою. Першого разу — ферматою на секстакорді D-dur, другого разу — на зменшеному секстакорді на звуці his, втретє — на Fis-dur квартесекстакорді. Так досягається контраст між інтенсивним попереднім рухом в завершенні експозиції і немов рапідною зйомкою — раптовим заповільненням рухів, немов переключенням в сферу психологічного часу, в сферу спогадів про минуле. Тим більш різким і загостреним є наступний темповий і динамічний контраст — Allegro, що починається в fis-moll, побудоване на матеріалі сполучної партії.

Так само, як в експозиції, секвенцієподібні побудови, що поступово все більше скорочуються, приводять до зупинки на домінанті d-moll.

Тріольний рух переходить в рух восьмими (це розвиток тематичного матеріалу побічної партії, з усіма притаманними для неї мовними інтонаціями), що продовжується дванадцять тактів, після чого він несподівано переривається і розпочинається (так само на витриманій домінанті в басу) рух акордів цілими тривалостями, виписаний *ritardando*, який приводить до унісонного переходу до репризи.

Реприза розпочинається так само як експозиція, з двотактового чергування *Largo* і *Alegro*, однак мотив *Largo* обидва рази розширений речитативними фразами, так здійснюється динамізація художнього образу, забезпечується його більша виразність, проникливість.

Схожим чином композитор поступає в репризах перших частин сонати №31 та симфонії №5. Такі речі є ознакою симфонічного методу Бетовена, що проявляється у гнучко розвинених формах як фортепіанної, так і камерно-ансамблевої чи оркестрової музики.

Після другого проведення речитативу замість теми головної партії одразу починає звучати сполучна партія, досить видозмінена. Єдине, що пов'язує її з відповідною темою експозиції, — тріольний рух. Вона розпочинається в тональності *fis-moll*, немов перекликаючись з відповідним розділом розробки і має характер вільно побудованої каденції. Розвиток цієї теми приводить до зупинки на домінанті *d-moll* і до побічної партії, що також звучить в тональності *d-moll* і в цілому не відрізняється від проведення цієї теми в експозиції.

В кінці частини додана невелика кода, заснована на звуках тонічного тризвука.

Відсутність другого елемента головної партії (Allegro) в репризі, як і його відсутність в розробці, натомість розширення першого елемента (Largo) є ознакою своєрідного витіснення цієї частини образу, певного заміщення. З цього можна зробити висновок, що філософічна, рефлексивна, споглядальна частина цього внутрішньо-контрастного образу долає дієву, активну. Тож таким чином забирається можливість переможного фіналу, як це неодноразово можна бачити в героїко-драматичних концепціях Бетовена, а найяскравіше — в 5-й симфонії. Тож саме на цьому етапі вирішується і обумовлюється подальший шлях художнього образу твору — у відхід в лірико-епічну сферу, яким є друга частина, та елегантний фінал, який виразно вказує на неможливість дії, тобто фактично статичне вирішення концепції циклу.

Друга частина сонати проникнута тим самим духом романтичної поезії, що й перша. Вона — дуже важка для виконання. Її форма — сонатне allegro без розробки, але з досить великою кодою.

Головна партія другої частини має характер вільного діалогу, викладеного в різних регістрах.



Її декламаційна свобода повинна, однак, поєднуватися з бездоганною ритмічною точністю, досягнути якої через велику кількість зупинок, збірних тривалостей, групетто і т.п. дуже важко. Особливо важко знайти правильний темп. Основний пульс Adagio пов'язаний з темпом першої частини. Темп головної партії Adagio зручно визначити, орієнтуючись на репризу цієї

частини, де майже безперервний рух тридцять другими може поставити кожен звук точно на його місце.

Головна партія Adagio викладена в формі шістнадцятитактового періода, що закінчується повною досконалою каденцією в головній тональності B-dur, після чого йдуть чотири такти доповнення. Вона — занурення у медитацію, світ спокою, незворушності, абсолютної гармонії. Друга частина, як вже було сказано, це відступ. Вона не є наслідком подій першої частини, вона — різко відділена від неї, як зовсім інша планета, де з інакшою швидкістю плине час.

Тема сполучної партії розпочинається в тональності B-dur і закінчується зупинкою на домінанті F-dur. Вона також має наспівний характер.

53 *m.g.* *Cresc.* 40 45 23 4 4 54

Ще більш наспівною є тема побічної партії, викладена в тональності F-dur, яка має форму восьмитактного періоду.

35 45 *p* *Piu p* *Cresc.* 4 4 3 3 1 3 3

p Dolce. *Cresc.* *p*

Неспішність, краса мелодичного розгортання, повільний темп, співність як категорія абсолютної краси — ось ознаки, які визначають ідеальну гармонію художніх образів цієї частини. Чотиритактовий доміантовий органний пункт приводить до репризи (заклучна партія, як і розробка, відсутні). Реприза за формою аналогічна експозиції. Тема головної партії варіюється фактурно. У другому її реченні введено рух тридцять другими тривалостями у вигляді ламаних арпеджіо. Сполучна партія починається в тональності субдомінанти (Es-dur) і завершується доміантою основної тональності.

Третя (остання) частина сонати — Allegretto. Вона відзначена м'яким лагідним характером, що переривається спалахами *agitato*. Ця частина — один з рідко вживаних у Бетовена випадків неперервного руху однаковими тривалостями крізь велику форму. Ні в фігурах супроводу, ні в провідних мелодичних голосах немає безперервного руху шістнадцятими. Такий рух є результатом сполучення всіх голосів. Тому шістнадцяті повинні переливатися з голосу в голос без всіляких затримань і поштовхів.

Загадка цього образу — безумовно геніально знайденого і інтуїтивно відчутого Бетовеном, може бути певної мірою осягнена через його порівняння з фіналом другої сонати Ф.Шопена. Бетовенський фінал є певним чином, передвісником шопенівського. Адже, незважаючи на всю крихкість, вразливість і неземну красу, він є виявом глибинної самотності героя, від якої лише рок до того небуття, того, яке ми бачимо і чуємо у фіналі сонати Шопена. В цьому — особливість цієї сонати, її художньої концепції і тематично-композиційного вирішення.

Динамічні відтінки в цій частині проставлені Бетовеном винятково детально, тонко і своєрідно. Особливо важливим є точне виконання численних несподіваних *piano*, а також *sforzando* саме в тих місцях, де воно зазначене Бетовеном.

Не варто надавати цьому Allegretto віртуозного характеру, а також виконувати його надто швидко. Між Adagio і Allegretto так само можна встановити єдність пульсації. Одна восьма Adagio дорівнює цілому такту Allegretto.

Форма Allegretto — сонатна з масштабною розробкою і великою кодою. Головна партія цієї частини має форму періода, що складається з шістнадцяти тактів, з доповненням. В основі теми — романсова, елегійна інтонація, що має вокальну (декламаційну, мовну) природу, що споріднює цю тему з темами попередніх частин. Як не дивно, тематичне вирішення інструментального жанру у Бетовена, для якого характерні маршові і гімнічні теми, тут лежить в абсолютно іншій площині — мовній, мовленнєвій, декламаційній, співній. Так, як і Шуберт, Бетовен вокалізує фортепіанну сонату. Тобто, абсолютно впевнено можна сказати, що випереджую свій час, творячи романтичну версію фортепіанного жанру.



На заключній каденції в d-moll в басу вступає перший мотив головної партії, саме з нього починається сполучний розділ, що містить всього десять тактів. Після відхилення в C-dur він закінчується на домінанті a-moll. В a-moll викладена побічна партія, що має форму складного періода, і так само, як і низка попередніх тем, виразно заявляє свою декламаційну, мовну природу.



Заключна партія йде безпосередньо за побічною і розділяється низкою каденцій в a-moll. Раптово вступає зменшений септакорд: cis-e-g-b . Ця гармонічна зупинка триває чотири такти, вона заповнена рухом шістнадцятих у верхньому голосі. Вона переводить в повторення експозиції або в розробку.

Розгорнута розробка побудована на тематичному матеріалі головної партії. Вона починається абсолютно розгублено, як останнє благання про пощаду, як заціпеніння перед чимось страшним і неминучим, як погляд в потойбічний світ. Це все відбувається за допомогою фонізму зменшеного септакорда, тональної нестійкості. В першому розділі розробки — елементи контрапунктичного викладу. Розробка починається в тональності g-moll і після низки відхилень (a-moll, d-moll, c-moll, b-moll) приходять до несправжньої репризи в тональності b-moll. Через зменшений септакорд b-g-des-e і зупинку на акорді зі збільшеною секстою b-gis-d-f (чотири такти) вся побудова приходять до доміанти тональності d-moll. Після відхилення в g-moll і повернення в d-moll зупинка на нонакорді (шістнадцятитактовий каденційноподібний рух шістнадцятими) приводить до репризи — повернення до того, звідки вийшли, до початкового пункту, як рух по колу.

В репризі головна партія закінчується в B-dur. Сполучна партія розширена. Вона розпочинається в b-moll і через ряд відхилень (f-moll, c-moll, g-moll) приводить до побічної партії, що викладена в основній тональності d-moll (звучить квінтою нижче, ніж в експозиції, і вже тому втрачає свій початковий запал).

Виклад побічної і заключної партій в репризі майже тотожний експозиційному. Зменшений септакорд fis-a-c-es (чотири такти) переводить в коду.

Кода — розгорнута, вся побудована на матеріалі головної партії і має характер другої розробки. В ній, як і в розробці знову з'являються розгублені, благальні мотиви, заціпеніння, немов погляд в потойбічне, що

завершуються підкреслено жорстким проведенням теми головної партії, що немов, «наступаючи на горло власній пісні», ставить міцну крапку у всій цій історії.

2.2. Методико-виконавський аналіз

Загального плану методико-виконавські поради щодо виконання класичної сонати більш або менш детально описані у науково-методичних та навчально-методичних працях ряду піаністів-педагогів, серед них і професорсько-викладацького складу ВНУ імені Лесі Українки [9; 3; 4; 5; 13; 17; 18]. Ці методико-виконавські поради ми використовували як базові у виконанні практичної частини нашого магістерського дослідження.

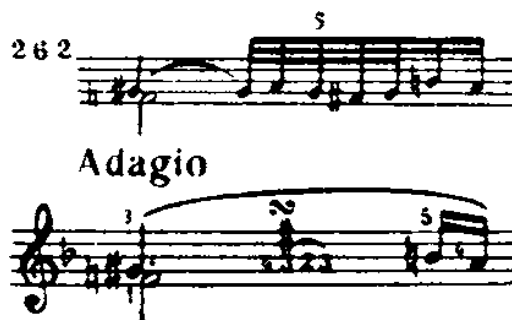
Перша частина. Незважаючи на дещо імпровізаційний характер вступного Largo, між Largo і Allegro, як правило, зберігається єдність пульсу. Четвертна Largo дорівнює половинній тривалості Allegro. При цьому фермата дорівняє приблизно двом лишнім четвертним. Відповідно до авторської педалізації такти Largo потрібно грати на одній педалі [7, с. 133].

Типово скрипковий штрих по два звуки — надзвичайно важкий для виконання на фортепіано. Тому при вивченні другого елемента головної партії (Allegro) корисно застосовувати наступну допоміжну вправу, в якій прийом репетиції в обох руках чергується з арпеджіо в обох руках, але що ще важливо — репетиція продовжується і на перші дві шістнадцяті другої і четвертої долі чотиридольного такта відповідно.





Такт Adagio і фермата після нього виконуються *ad libitum* — дуже спокійно, без жодного поспіху в групето, яке розшифровується наступним чином:



При повторній появі Allegro необхідно звернути увагу на аплікатуру. Не потрібно боятися використовувати перший палець на чорних клавішах.



В правій руці варто злегка відмічати сильні долі, протиставляючи їм синкоповані акорди лівої руки.

При проведенні теми, починаючи з т. 21, не варто змінювати розподіл рук аналогічно розробці. В розробці басовий звук неможливо захопити лівою рукою, чим пояснюється інше розташування рук. Необхідно прагнути досягнути безперервності в рухові тріолей восьмими. Лише в тт.. 38-40 можна звук «а» брати лівою рукою.

В лівій руці в розділі, що починається з т. 41, в тт.. 1-3, 5-7, 9-11 бажано злегка виділяти допоміжний звук *f* на третій четверті такту. В правій руці

потрібно старанно дотримуватися штриха «по два звуки», що на фортепіано виконувати дуже важко.

В тт.. 63-68 головним є басовий голос. Наступні чотири такти рекомендовано виконувати дуже тихо, без будь-яких динамічних відтінків і абсолютно без педалі (можливою є лише ліва педаль). Crescendo в кінці т. 72, так само як і ріано двома тактами пізніше, можуть бути додані за аналогією з репризою.

Заключну партію, що починається з т. 75, потрібно грати дуже рівно, ріано, *lagatissimo*. Рух восьмими, так само як лінія половинних тривалостей, повинен непомітно переходити з руки в руку. Темп при зміні руху восьмих половинними має залишатися строго незмінним [14, с. 121]. Заповільнення треба виконувати там, де воно виписане.

Largo варто грати як вільну каденцію. Однак пульсація (четвертна *Largo* дорівнює половинній тривалості *Adagio*) має залишатися тією самою. За третім разом можливими є невеликі *ritenuto*. Педаль в цьому *Largo* поставлена Бетовеном. Її потрібно міняти щодва такти, причому можливо після зняття педалі залишати звучачим лише один верхній звук.

sf в подальшому *Allegro* знову стосується лише верхніх звуків. Темп, при появі акордів цілими тривалостями, має залишатися незмінним — заповільнення слід грати так, як воно виписано. Форшлаг в наступному такті варто починати одночасно з басом.



При цьому звуки «сіс» і «е» потрібно знімати, не утримувати їх на педалі, щоб не порушувати унісонного викладу. Перед *Largo* можливим є невелике *ritenuto*. В репризі після двох вступних *Largo* Бетовен вводить речитативи, які, за його вказівкою, потрібно виконувати «виразно і просто»

(*con espressione e semplice*). Ці чудові речитативи грають *ad libitum*, але без *rubato*. Бетовеном позначено виконання речитативу на одній педалі. На сучасних інструментах це, як правило, звучить брудно і з гудінням. Бажаного Бетовеном ефекту звучання можна досягнути, утримуючи до початку останнього такту речитативу замість педалі акорд лівої руки (за другим разом лише два нижні звуки «e» і «g», опускаючи «c») [45, р. 109].

Акорди в тт.. 63-64 і 67-68 треба грати сухо, без педалі, з опорою на нижній басовий звук. Починаючи з т. 75, реприза є майже тотожною експозиції. Тому всі вказівки, які були зроблені щодо експозиції, так само стосуються і репризи. В чотиризвучних акордах (тт.. 193-196) провідним є нижній голос правої руки. Темп до кінця залишається строго незмінним. Суцільна педаль, поставлена Бетовеном в заключному *pianissimo*, дає на сучасних інструментах надто густе звучання. Тож її бажано пом'якшувати незначними рухами ноги.

265

pp

[Ped.] * Ped. * Ped. * Ped.

[*] * [Ped.] Ped. * Ped. [*]

Друга частина. Перший акорд потрібно арпеджувати дуже спокійно, тридцять другі в мотивах, аналогічних наступному, —



виконувати абсолютно ритмічно. Наступну ритмічну фігуру важливо починати без жодного поштовху. Ритмічно вона виконується так:



sf в наступному такті стосується, очевидно, лише звука «as». Дві шістнадцяті після трелі, яка розшифровується таким чином:



мають бути виконані абсолютно ритмічно точно.

Контрапункт, який з'являється в т. 9 і побудований на основі мотиву верхнього голосу, увесь час має дуже важливе тематичне значення. Тож дуже важливо кожного разу ясно передавати завершення цього мотиву в ліву руку.



На останньому «d» в групето (т. 10) не має бути жодного поштовху. Тридцять друга «es» повинна немов витікати з «d», взятого на першій чвертій такту. Це стосується всіх схожих групето, які розшифровуються таким чином:



Співставлення forte і piano (такти 15 і 16) не можна пом'якшувати. Акорди мають братися доволі сухо, немов би *pizzicato* (однак не надто відривчасто). Наступні тріолі потрібно грати абсолютно точно ритмічно і дуже м'яко. Заключний звук (восьму *staccato*) — не надто коротко. Паузи не можна «закривати» педаллю [2, с. 185]. Наступне групето (т. 20) потрібно виконувати так:



В т. 23 може бути додане piano, а в кінці т. 26 — forte (за аналогією з репризою).

Перехід від тріолей тридцять других до звичайних тридцять других в лівій руці має бути абсолютно точним ритмічно. Три синкоповані акорди в правій руці (т. 29), що припадають на другу восьму такту, не треба грати як продовження мелодичної лінії верхнього голосу, а як самостійне м'яке завершення, що компенсує зупинку верхнього провідного голосу.

Тема в F-dur (починаючи з т. 31) має бути виконана дуже просто і наспівно. Хоча перший звук «с» після *crescendo* на гамоподібному ході, що підводить до теми і позначений piano є слабшим, ніж кінець *crescendo*, він має все таки прозвучати *cantabile*. *f* в середньому голосі на другу чвертку треба грати дуже м'яко, щоб воно не прозвучало як

продовження верхнього мелодичного голосу. Тридцять другі в темі варто виконувати абсолютно точно ритмічно. Та ж вимога стосується і шістнадцятих в тт.. 35 і 36.

Rіano в т. 38 має виникнути абсолютно несподівано. Ці перехідні до репризи такти заміняють собою розробку.

Вказівки, зроблені щодо експозиції, стосуються також репризи, що починається з т. 43. Рух тридцять другими, який з'являється в лівій руці, — дуже важко виконувати. Він має бути вищою мірою плавним. Його потрібно грати *legatissimo* [10, с. 245], легко і, незважаючи на тридцять другі паузи, ритмічно абсолютно безперервно.

У т. 80 починається кода. Нову мелодичну фразу (а в Бетовена поява нової теми буквально перед самим закінченням — звичайна річ) потрібно виконувати виразно і просто. Щоб пом'якшити стрибок в т. 91, останню терцію можна зіграти правою рукою. Октави, що з'являються у правій руці, потрібно виконувати *legatissimo*. Темп завершення має бути незмінним.

Третя частина. У фігурах такого типу



восьму *staccato* необхідно кожного разу знімати не гостро, а м'яко, разом з тим, — не перетримуючи її. Звучність всієї третьої частини має бути неймовірно прозорою, тому педаль потрібно вживати вкрай економно. Варто пам'ятати про те, що всі численні *riano* після *crescendo* мають наступати без будь-яких попередніх *diminuendo*. Треба також утримуватися від нічим не обґрунтованих прискорень, які роблять деякі виконавці, на хроматичних гамах в правій руці (тт.. 24, 28 і т.п.). Рекомендується звернути увагу на проведення теми в басу — воно починається з т. 30. Штрих по два звуки в верхньому голосі не має впливати на супровід лівої руки, в якому має ясно відчуватися рух по три восьмих.

Мордент потрібно виконувати так:



sf в т. 47 відноситься лише до верхнього голосу. В т. 59 «*f*» в басу варто трохи виділити.

Заключна партія, що починається в т. 67, має звучати ясно, прозоро і без будь-якої поспішності. Четвертна «а», яка двічі виникає на слабкій долі в верхньому голосі правої руки, має звучати як вступ духового інструмента, наприклад, гобоя. В тт.. 81-82 і 85-86 ходи середнього голосу (h-c-d і f-e-d) варто трохи підсилити [11, с. 158]. Акорд в лівій руці після чотирьох *sf* (т. 91) потрібно коротко зняти (*quasi pizzicato*).

Повторювані «*fis*» на початку розробки, так само, як в подальшому «*gis*», потрібно першого разу взяти як витриманий звук духового інструменту і залишити звучати протягом наступних чотирьох тактів на педалі. Forte на першій восьмій тт.. 99, 107 потрібно грати лише в лівій руці. В правій руці воно виникає з четвертої шістнадцятої. Провідний голос в лівій руці починається в т. 110 від звуку «*g*». Варто остерігатися підкреслення першого звуку мотиву, що набуває від такого акценту абсолютно чужої йому тріольної природи. Потім провідний голос переходить в праву руку (т. 118).

Ріано в середині т. 126 має наступати без попереднього *diminuendo*. Тут цікавим є відхилення в тональність *b-moll* — на велику терцію вниз від основної тональності. В розробці першої частини відхилення зроблено в *fis-moll* — на велику терцію вверх. Так само несподіваним має бути ріано в т. 150, а також бажаним є ріано на початку т. 173.

Дуже важливо, щоб *sf* було лише в тих місцях, де вони поставлені Бетовеном, за винятком т. 175, де *sf* може бути додано за аналогією з подальшими.

Перед паузами, що тривають п'ятнадцять тактів, акорд в лівій руці і педаль потрібно коротко зняти. Звуки цього розділу, відзначені Бетовеном *sf*, можна грати лівою рукою [15]. У останніх чотирьох тактах перед репризою (раптове *piano*, потім *pianissimo*) можна зробити незначне заповільнення для того, щоб в репризі увійти в потрібний темп не одразу.

Всі вказівки, зроблені для експозиції, стосуються також і репризи. За аналогією з експозицією в т. 287 «b» в басу треба злегка виділити.

При підході до коди, як і на початку розробки, є витримані звуки в лівій руці, на які бажано звернути увагу. Раптовим *fortissimo* починається кода. *Fortissimo* має змінитися настільки ж раптовим *piano*, як це було й на початку фіналу. Разом з тим, необхідно остерігатися прискорень на хроматичних гамах. Темп до кінця залишається незмінним.

2.3. Соната №17 d-moll «Буря» Л. ван Бетовена у інтерпретаціях Міхаеля Корстіка, Елен Грімо та Пола Льюїса

Соната №17 d-moll «Буря» Л. ван Бетовена належить до шедеврів світового класичного піанізму. Написана у 1802 році вона представляє собою лірико-психологічний твір, сповнений пристрасного висловлювання та психологічних контрастів високого рівня напруги. Яскравий, глибоко проникливий художній змісту твору зумовив звертання до нього багатьох видатних виконавців. Серед них — Даніель Баренбойм [25; 29], Клаудіо Аррау [41], Борис Гільтбург [34], Гленн Гульд [36], Вільям Кемпф [44], Святослав Ріхтер [31], Вільгельм Бакхауз [32], Альфред Брендель [30], Володимир Ашкеназі [50], Цві Ерез [35], Станіслав Станчев [28], Марта Чех [27], Пйотр Салайчик [43] та інші [26].

Розглянемо особливості виконання сонати №17 d-moll «Буря» Л. ван Бетовена видатними піаністами сучасності Міхаелем Корстіком, Елен Грімо та Полем Льюїсом [33].

Міхаель Корстік (1955 р.н.) — німецький піаніст, закінчив Джульєрдську школу музики (США, 1983) є одним з найбільш значущих сучасних виконавців творів Л. ван Бетовена. Він віддає перевагу дуже точному відтворенню нотного тексту. На думку піаніста, «якщо з Лістом можна прагнути відповідати поетичному настрою композитора, оскільки сам Ліст переписував кожен твір незліченну кількість разів, то Бетовен вимагає великої точності» [47]. Міхаель Корстік вважає, що його у виконанні творів Л. ван Бетовена надзавданням є максимально наблизитися до задуму композитора, буквально відчитати, розпізнати його. Він зазначає: «Ви можете розпізнати те, що дав нам Бетовен, замість того, щоб відтворювати те, що ми відчуваємо» [46]. «Для мене грати Бетовена — це означає грати те, що Бетовен залишив нам у письмовій формі», — говорить Міхаель Корстік. — Якщо є *сфорцандо* чи *крещендо*, це не означає, що я повинен слідувати за ним, як за дорожнім знаком, радше він вказує мені, що Бетовен відчував, коли це писав, і те, що я як перекладач (інтерпретатор) теж повинен відчувати. Це означає, що моє завдання полягає не в тому, щоб передати мою експресію, а в тому, щоб передати експресію Бетовена, відфільтровану через мою особистість» [47].

У першій частині сонати Міхаель дуже розмірено і стримано виконує перший елемент теми головної партії (речитатив *Largo*) і дуже швидко, раптово — її другий елемент (*Allegro*). Тобто піаніст з різким динамічним і темповим контрастом співставляє два елементи головної партії. Контрастними виявляються також способи звукоутворення: м'яка атака — в першому елементі та тверда — в другому. Далі в сфері сполучної партії і побічної він акцентує чіткість атаки звуку, *non legato*, рухливість, динаміку розвитку художнього образу. В цілому в експозиції піаніст пропонує збалансоване виконання, без гіперболізації.

У розробці перший елемент теми головної партії Міхаель Корстік виконує містично, з педаллю і з дуже жорстким контрастом — *Allegro*. Таким

чином, порівняно з експозицією контрасти між елементами теми головної партії, а саме вони є ключовими засобами створення художнього образу, — поглиблюються і загострюються. Речитатив (*Largo*) у всіх його видозмінах у розробці постає перед слухачем як сфера дуже глибокого занурення в особисте, у внутрішній світ. Завершення першої частини звучить як загрозлива недомовленість.

Другу частину піаніст інтерпретує як сферу ідеальної лірики та рефлексії. Співставлення співності у верхньому регістрі і мовного походження буркітливого *ostinato* в нижньому представляє собою полюси конфлікту, згладженого, прихованого, але такого, що все ж залишається відчутним.

Третя частина сонати у виконанні Міхаеля Корстіка наповнена неймовірною співністю, легатністю виконання теми головної партії. Далі — панує збалансованість різних штрихів і контрастів. Контрасти (динамічні, штрихові) пов'язують специфіку виконання цієї частини з попередніми. Проте в ній домінує вокальність звуковедення, навіть благальні інтонації.

Ключова ідея інтерпретації Міхаеля Корстіка — це ідея динамічних, темпових, артикуляційних контрастів, однак за умови дотримання балансу. Слухача вражає передусім глибокий трагізм відкритого висловлювання, цей трагізм подано без перебільшень — в тому його гострота і глибина.

Елен Грімо (1969 р.н.) — французько-американська піаністка, випускниця Паризької консерваторії (1985), відома виконанням фортепіанних концертів Л. ван Бетовена, вважається однією з найбільш проникливих виконавиць сучасності. Елен Грімо — особистість епохи Відродження. Вона — не просто глибоко захоплена та віддана музиці артистка, чиї піаністичні досягнення відіграють центральну роль у її житті. Її численні таланти виходять далеко за межі інструменту, на якому вона грає з такою поетичною експресією та технічним контролем. Елен Грімо зарекомендувала себе як захисниця дикої природи, правозахисниця та

письменниця, її глибока відданість музичній кар'єрі відображається та посилюється масштабами та глибиною її екологічних, літературних і мистецьких інтересів. Саме через продумане та ніжно-експресивне музикування Елен Грімо найглибше зачіпає емоції глядачів [37; 38].

Елен Грімо виконує головну партію першої частини сонати «матово», приглушено, так звучать у її інтерпретації обидва елементи теми. Відтак контрастне співставлення головної партії зі сполучною є більш різким, оскільки сполучна — вибух, натомість побічна партія звучить ніжно і делікатно. Завершення експозиції піаністка трактує експресивно-вибухово. В цілому її виконання є більш напруженим, ніж виконання Міхаеля Корстіка.

Так само в розробці першої частини піаністка дозволяє собі більш жорсткі, різкі, порівняно з Міхаелем Корстіком, контрасти, передусім в динамічному плані. Речитатив у розробці в її виконанні стає особливо ліричним, благальним, «крихким». Завершення першої частини звучить драматично, однак разом з тим досить збалансовано.

Друга частина сонати у виконанні Елен Грімо — лірико-епічна, відсторонена, немов не про себе, а як опис подій, що відбулися з кимось іншим. Тут панує оповідальність як домінуючий принцип розвитку матеріалу.

Третя частина — лірико-драматична, виконується піаністкою зі динамічними і артикуляційними напруженнями. Ключовими позиціями її інтерпретації таким чином постають експресія, напруженість, лірико-драматична спрямованість, з динамічними наростаннями, більш відкритий вияв трагізму, завершення ж сонати вирішено як примирення від усвідомлення нездатності подолати перешкоди. Драматичні «спалахи» відчаю тільки підкреслюють нерозв'язаність проблеми.

Пол Льюїс (1972 р.н.) — британський піаніст, випускник Четамської школи музики в Манчестері (Англія), записав всі сонати Л. ван Бетовена. Його виконання характеризують як гру інтелекту та сили уяви. Джеффри

Норріс, зокрема, писав у *The Daily Telegraph*: «У грі Льюїса є сильна фізична сила, міцний зв'язок між його глибоким мисленням про музику та артикуляцією. Він добре розуміє та може передати її характер, може показати, наскільки її ритмічна, гармонічна і мелодична складові зливаються» [39]. Як і всі глибокі пристрасті, любов Пола Льюїса до творів Бетовена має й інший бік. «Бетовен такий кривавий, що іноді його музику відчувати під руками жахливо. Це немов сам Бетовен говорить: “Я хочу висловити цю ідею, і мене не хвилює, наскільки це незручно для виконавця”» [39]. Таким є, на думку піаніста, «практично кожен такт Четвертого концерту, який усі вважають таким ліричним і ніжним» [49]. Навіть в початкових тактах, де піаністу треба просто зіграти акорд G-dur, у Пола Льюїса з'являється «спокуса агонізувати над цим акордом, щоб зробити його надзвичайно значущим. Небезпека полягає в тому, що ви можете зіграти його надто ніжно, немов ходите по яєчній шкаралупі. Я вважаю, що цей акорд має бути зіграним досить міцно, щоб налаштувати слухача на несподівану гармонію в оркестрі» [39]. Про своє захоплення творами Л. ван Бетовена Пол Льюїс зізнається: «Так, я розшифрував їх, я знаю, як їх грати. Однак, у справді прекрасній музиці, немає єдиного справжнього способу її зіграти, немає тієї досконалості, яка чекає на відкриття. Виконання прекрасної музики — це постійно незавершена справа» [39].

Пол Льюїс, на відміну від вищезазначених виконавців, ж перших тактів сонати пропонує слухачу контраст атаки звуку між елементами теми головної партії. Перший елемент піаніст виконує співно, «арфово» (*Largo*). Натомість міцним звуком, твердою атакою виконує другий елемент (*Allegro*). Загалом, таким чином, міцна, тверда атака звуку панує в головній партії та у сполучній партії. З усіх трьох виконавців саме в Пола Льюїса присутня найбільш стукаюча, «клавішна», «земна» атака. В результаті з'являється дуже земна, предметна, матеріальна, тактильна природу художнього образу твору. В області сполучної партії можна зауважити навіть «грузний»,

об'ємний характер звучання.

Дуже різкими динамічними і артикуляційними контрастами насичена розробка. Її сприйняття буквально сповнене лавини звучань і падаючих уламків скель, як це можна спостерегти власне на початку розробки. Протягом всього ж розділу форми розріджені, просвітлені моменти чергуються з напруженими та драматичними.

М'ясисто, соковито звучать початкові акорди другої частини сонати, далі — оповідально. Перед нами — справжній ліричний відступ, тобто відхід від проблеми в сферу зовсім інших образів і емоцій, момент майже повного, за винятком деякого відчуття «бродіння» думок в середині форми, переключення в іншу сферу.

Третя частина — це область відкритої лірики, пісенності. Хвилями летить вокальна тема головної партії. В сполучній піаніст виносить на перший план відчуття торжества, гімнічної піднесеності почуттів, яка проникає навіть в область драматичної побічної партії, з її драматичною гостротою контрастів.

Ключовою ідеєю інтерпретації Пола Льюїса, таким чином, можна визначити предметність, матеріальність, тактильну осягненість художнього образу. Піаніст мислить не дрібними частками форми, а великими локаціями, мислить масштабно. Соната насичена як відкритим драматизмом, так і відкритою пісенністю. Загалом трактовка художніх образів — дуже рельєфна, навіть скульптурна.

Зазначені вище особливості виконавського стилю Міхаеля Корстіка, Елен Грімо та Пола Льюїса яскраво проявляються у їхній інтерпретації сонати Л. ван Бетовена №17 d-moll «Буря», які можуть бути означені як лірична, драматична та епічна відповідно. Ключова ідея інтерпретації М. Корстіка — значні динамічні, темпові, артикуляційні контрасти, подані однак за умови дотримання певного загального балансу. Глибокий трагізм відкритого висловлювання передано піаністом без перебільшень

(збалансовано) — в тому ліризм, гострота і глибина цього трагізму. Ключова ідея інтерпретації Е. Грімо — експресія, напруженість, лірико-драматична спрямованість художнього образу твору, його подача з динамічними наростаннями, з більш відкритим виявом трагізму, а в завершенні — примирення від розуміння нездатності подолати перешкоди та драматичні «спалахи» відчаю, які однак тільки підкреслюють нерозв'язаність проблеми. Ключова ідея інтерпретації Пола Льюїса — предметність, матеріальність, тактильна осягненість художнього образу. Піаністу притаманне мислення не дрібними ділянками форми, а великими локаціями, значними масштабами. Його виконанню властивий відкритий драматизм, відкрита пісенність, що ллється потоком, і дуже рельєфна, немов скульптурна трактовка художніх образів.

ВИСНОВКИ

Фортепіанна соната – один з ключових жанрів камерної творчості Л. ван Бетовена. Спираючись на досягнення Й.С.Баха, Й. Гайдна та В.А. Моцарта, глибинний психологізм, тонке відчуття природи, композитор, тим не менше, значно збагатив інтонаційні джерела тематизму цих творів, переосмислив трактування сонатного циклу. Інтонаційний словник Л. ван Бетовена включає пасторальні, фанфарні інтонації, широкий діапазон речитативно-декламаційних зворотів, інтонаційні властивості побутових жанрів – пісень, танців. У ньому, поряд з тим, чільне місце посідають інтонації маршів і гімнів, що надають його творам рис нового часу, ознак демократичної епохи, з її новими цінностями та ідеалами – свободи, рівності, братства. Композитор експериментує з сонатним циклом – як з кількістю частин, що рухається від чотиричастинності до двочастинності, так і з жанровим змістом кожної частини. Він використовує як жанрову основу арію, фугу, елементи програмності, що постають могутніми засобами розширити діапазон виразовості сонатного жанру на шляху до опанування романтичної стилістики. Незважаючи на це, всі сонати Бетовена – передусім антропоцентричні, адже події кожної сонати, чи то в сфері природи, чи то в сфері побуту – скеровуються до особистості – в її індивідуальному та колективному проявах.

Винятково важливим досягненням композитора в сфері піанізму стало послідовне використання *legato* та педалі, що суттєво збагатило виразові можливості інструмента саме на шляху до опанування романтичного піанізму. Разом з тим, піанізм бетовенських сонат відзначений контрастом нюансування, оркестральним трактуванням фортепіанної фактури.

Ранні сонати Бетовена ще не цілком позбавлені впливу його великих попередників. Проте вже зрілі сонати демонструють всю могутність та індивідуальну неповторність його композиторського мислення. Неймовірна

емоційна насиченість та сила логіки є тими двома основами, на яких заснована манера письма Бетовена у зрілих фортепіанних сонатах. Класична стрункість і гармонійність вже порушені композитором, проте ще не подолані остаточно романтичними пориваннями. Визначальна роль функціональної гармонії, карбований ритм, пристрасний мелодизм, наповнений речитативно-декламаційними інтонаціями визначають динаміку музичного мислення Бетовена зрілого часу. В пізніх сонатах Бетовена з'являються нові тенденції. Композитор досягає неймовірної диференціації та багатомірності образів, винятково тонкого психологізму, чим він передбачає нові шляхи фортепіанного мистецтва у творчості композиторів-романтиків – Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста.

Фортепіанні сонати Л. ван Бетовена належать до основи фортепіанного репертуару сьогодення. Вони складають активну частину педагогічного репертуару для студентів коледжів, університетів та академій. Серед відомих інтерпретаторів бетховенських сонат такі відомі піаністи як Даніель Баренбойм, Клаудіо Аррау, Борис Гільтбург, Гленн Гульд, Вільям Кемпф, Святослав Ріхтер, Вільгельм Бакхауз, Альфред Брендель, Володимир Ашкеназі, Цві Ерез, Станіслав Станчев, Марта Чех, Пйотр Салайчик та інші.

Виконавсько-інтерпретаційні особливості виконання сонат Л. ван Бетовена розглянуто нами на прикладі виконання сонати №17 d-moll, яка є яскравим зразком інтерпретації жанру зрілого періоду творчості композитора такими піаністами як Міхаель Корстік (Німеччина), Елен Грімо (Франція–США), Пол Льюїс (Великобританія).

Міхаель Корстік, як відомо, є одним з найбільш значущих сучасних виконавців творів Л. ван Бетовена. Він віддає перевагу дуже точному відтворенню нотного тексту. На думку піаніста, виконання сонат Бетовен вимагає великої точності. Міхаель Корстік вважає, що його у виконанні творів Л. ван Бетовена надзавданням є максимально наблизитися до задуму композитора, буквально відчитати, розпізнати його.

Елен Грімо відома виконанням фортепіанних концертів Л. ван Бетовена і вважається однією з найбільш проникливих виконавиць сучасності. Вона виконує твори Бетовена з неймовірною поетичною експресією та технічним контролем. Її продумане та ніжно-експресивне музикування найглибше зачіпає емоції глядачів.

Пол Льюїс записав всі сонати Л. ван Бетовена. Його виконання характеризують як гру інтелекту та сили уяви. Як і всі глибокі пристрасті, любов Пола Льюїса до творів Бетовена має й інший бік, він говорить, що Бетовен такий «кривавий», що іноді його музику відчувати під руками жахливо, що таке враження (як він зазначає), що композитора не хвилювало, наскільки це незручно для виконавця. Разом з тим, Пол Льюїс зізнається, що йому таки вдалося розшифрувати сонати Бетовена, і що він знає, як їх грати. Однак, з його слів, у справді прекрасній музиці немає єдиного справжнього способу її зіграти, адже виконання прекрасної музики — це постійно незавершена справа.

Зазначені вище особливості виконавського стилю Міхаеля Корстіка, Елен Грімо та Пола Льюїса яскраво проявляються у їхній інтерпретації сонати Л. ван Бетовена №17 d-moll «Буря», які можуть бути означені як лірична, драматична та епічна відповідно. Ключова ідея інтерпретації М. Корстіка — значні динамічні, темпові, артикуляційні контрасти, подані однак за умови дотримання певного загального балансу. Глибокий трагізм відкритого висловлювання передано піаністом без перебільшень, збалансовано — в тому ліризм, гострота і глибина цього трагізму. Ключова ідея інтерпретації Е. Грімо — експресія, напруженість, лірико-драматична спрямованість художнього образу твору, його подача з динамічними наростаннями, з більш відкритим виявом трагізму, а в завершенні — примирення від розуміння нездатності подолати перешкоди та драматичні «спалахи» відчаю, які однак тільки підкреслюють нерозв'язаність проблеми. Ключова ідея інтерпретації Пола Льюїса — предметність, матеріальність,

тактильна осягненність художнього образу. Піаністу притаманне мислення не дрібними ділянками форми, а великими локаціями, значними масштабами. Його виконанню властивий відкритий драматизм, відкрита пісенність, що ллється потоком, і дуже рельєфна, немов скульптурна трактовка художніх образів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейчик Б. О. Жанрово-стильові особливості музики Людвіга ван Бетховена на прикладі фортепіанних сонат : магістерська робота. Кривий Ріг : КДПУ, 2021. 100 с.
2. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів : Логос, 2001. 222 с.
3. Гордійчук Л. В. Музичний інструмент (фортепіано) [Електронне видання]: методичні рекомендації для здобувачів освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво. Луцьк, 2023. 23 с.
4. Гордійчук Л. В., Кругляченко А. Ю. Особливості роботи над поліфонічними творами у класі фортепіано : методичні рекомендації для студентів ОС бакалавр спеціальності 025 Музичне мистецтво спеціалізації «Інструменталіст». Луцьк : Надстир'я, 2020. 30 с.
5. Гордійчук Л. В., Цейко Н. О. Специфіка самостійної роботи студентів у класі фортепіано : методичні рекомендації для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво. Луцьк : Терен, 2022. 49 с.
6. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музикознавство. З ХХ у ХХІ століття.* 2000. Вип. 7. С. 16–30.
7. Десінь С. Особливості виконавських принципів і прийомів Артура Шнабеля у фортепіанних сонатах Людвіга ван Бетховена. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2023. №19(2). С. 132–137. URL : [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(2\).2023.294642](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(2).2023.294642) (retrivered from: 03.03.2024).
8. Єрмакова Г. Пізні фортепіанні сонати Бетховена. Київ : Музична Україна, 1973. 48 с.
9. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.

10. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'яному мистецтві ХХ сторіччя. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с.
11. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Тернопіль : СМП «АСТОН», 1998. 300с.
12. Кочнєв В.Г. Фортеп'яний сонатний цикл у творчості сучасного музиканта: наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту. 025 «Музичне мистецтво». Одеса. 2022. 102 с.
13. Кривицька Т. А. Фортепіано (спеціальний музичний інструмент): методичні рекомендації. Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 19 с.
14. Курковський Г. Питання фортеп'янного виконавства. Київ : Музична Україна, 1983. 138 с.
15. Мілодан Т. Розвиток виконавсько-педагогічних засад Фелікса Блуменфельда та Генріха Нейгауза в діяльності львівських піаністів (1950-1990 рр.): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2009. 18 с.
16. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Мистецтвознавство*. 2008, №1. С. 34-38.
17. Муляр А. Фортеп'янно-виконавська інтерпретація як когнітивний феномен (на основі підходів сучасних українських музикознавців. *Музичне мистецтво і культура*, 2022. 1(35), 121-134. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-10>. (retrivered from: 03.03.2024).
18. Никитюк Н. С. Спеціальний інструмент (фортепіано): методична розробка курсу для підготовки студентів освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр». Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. 44 с.
19. Павлюк Д. М. Особливості тематизму і формотворення у фортеп'яній сонаті Л. ван Бетовена №5 с-moll (на прикладі експозиції I частини). *Матеріали XVII Міжнародної науково-практичної конференції*

- «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень».
Луцьк: Електронне видання: Вежа-Друк, 2023. С. 581–584.
- 20.Павлюк Д. М. Соната №17 d-moll «Буря» Л. ван Бетовена у інтерпретаціях Міхаеля Корстіка, Елен Грімо та Пола Льюїса. *Матеріали XVIII Міжнародної науково-практичної конференції «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень»*. Луцьк: Електронне видання: Вежа-Друк, 2024. С. 614–617.
- 21.Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2012. 252 с.
- 22.Рощенко О. Протиріччя «нелегкої» долі «leichte sonaten» (op. 49) в історії бетховенознавства. *Культура України*. 2019. №63. С. 195–205.
23. Ходоровський В.І., Ходоровська І.М. Фортепіанні сонати Л.В. Бетховена: принципи редагування О.Б. Гольденвейзера. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2016. № 1. С. 62-66.
- 24.Шевченко Л. М. Фортепіанні сонати Л. Бетховена в репертуарі піаністів Одеси. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. №11. С. 146-152.
- 25.Barenboim: Beethoven — Sonata No. 17 in D minor, Op. 31 No. 2 “The Tempest”. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Fkrr3nUZ0YU> (retrivered from: 03.03.2024).
- 26.Beethoven — Piano Sonata 17, Op.31, No.2 “Tempest” (Color-Coded Analysis). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=n3-5PKn6RN0> (retrivered from: 03.03.2024).
- 27.Beethoven — Sonata No. 17 in D minor, Op. 31 No. 2 “The Tempest” ; Marta Czech. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hB8BtWe8cdc> (retrivered from: 03.03.2024).
- 28.Beethoven — Sonata Op. 31, No. 2 (No. 17) “The Tempest” | Stanislav Stanchev. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Tuboqs8FHD8>

- (retrivered from: 03.03.2024).
29. Beethoven | Piano Sonata No. 17 in D minor, “The Tempest” | Daniel Barenboim. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=tiJjoFQtMvg> (retrivered from: 03.03.2024).
30. Beethoven Piano Sonata No. 17 “Tempest” — Brendel (Live, 1980). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=x-r59wSuCTA> (retrivered from: 03.03.2024).
31. Beethoven Piano Sonata No. 17 “Tempest” — Richter (Live, 1981). <https://www.youtube.com/watch?v=PBoisTG-MHQ> (retrivered from: 03.03.2024).
32. Beethoven Piano Sonata No. 17 “The Tempest” (full) (Wilhelm Backhaus)(1963). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uInYAXSEzWk> (retrivered from: 03.03.2024).
33. Beethoven: Sonata No.17 in D Minor, “Tempest” (Korstick, Grimaud, Lewis). URL : https://www.youtube.com/watch?v=hl_6lAvMsKE (retrivered from: 03.03.2024).
34. Beethoven: The Tempest | Sonata No.17 in D minor, Op.31 No.2 | Boris Giltburg | Beethoven 32 project. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=iy41rPib7hQ> (retrivered from: 03.03.2024).
35. Beethoven: The Tempest Sonata No. 17 in D Minor — Complete | Tzvi Erez. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=qspXPflnhOo> (retrivered from: 03.03.2024).
36. Glenn Gould — Beethoven, Piano Sonata No. 17 in D minor op. 31/2 “The Tempest” (OFFICIAL). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=RPDBcdDGrnE> (retrivered from: 03.03.2024).
37. Hélène Grimaud. URL :

- https://en.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9l%C3%A8ne_Grimaud (retrivered from: 03.03.2024).
- 38.Hèléne Grimaud. URL : <https://helenegrimaud.com/> (retrivered from: 03.03.2024).
- 39.Hewett I. Paul Lewis: virtuoso who came up the hard way. The Telegraph. 2010. 31 May. URL : <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/7789704/Paul-Lewis-virtuoso-who-came-up-the-hard-way.html> (retrivered from: 03.03.2024).
- 40.Kinsky G., Halm H. Das Werk Beethovens : München by G Henle Verlag 1955. 808 p.
- 41.L. V. Beethoven: Sonata n° 17 “Tempest”, Op. 31 n°2 (1802). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fXDWRm-PU1Q> (retrivered from: 03.03.2024). (Клаудіо Аррай)
- 42.Lenz W. Beethoven et ses trois styles. Paris: G. Legouix, 1855. 466 p. URL: <https://archive.org/details/beethovenetsestr00lenz/page/8/mode/2up> (retrivered from: 03.03.2024).
- 43.Ludwig van Beethoven — Piano Sonata N°17, Op. 31 in D minor | Piotr Sałajczyk. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=MmHvFNKBu8Y> (retrivered from: 03.03.2024).
- 44.Ludwig van Beethoven — Piano Sonata No. 17 “Tempest”. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=rcJLwiv-Kf8> (retrivered from: 03.03.2024). (Вільям Кемпф)
- 45.Marx A. B. Musical Form in the Age of Beethoven. In: Marx A. B. *Selected Writings on Theory and Method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 198 p.
- 46.Michael Korstick. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Korstick (retrivered from: 03.03.2024).
- 47.Michael Korstick. URL : <https://www.michael-korstick.com/> (retrivered

- from: 03.03.2024).
- 48.Nagel W. Beethoven und seine Klaviersonaten. Vol.1 (Classic Reprint).
London: Forgotten Books, 2018. 262 p.
- 49.Paul Lewis. URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Lewis_\(pianist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Lewis_(pianist))
(retrivered from: 03.03.2024).
- 50.Piano Sonata No. 17 “Tempest” (Beethoven) — Vladimir Ashkenazy. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=zEgOK3VO4TQ> (retrivered from:
03.03.2024).
- 51.Rosen Ch. Beethoven’s piano sonatas. New Haven. Yale University Press
2020. 272 p.