

Рівненський державний гуманітарний університет

Інститут мистецтв

Кафедра естрадної музики

УДК 780.8:780.616.432(477.81)

На правах рукопису

дипломна робота
на здобуття першого (бакалаврського) рівня вищої освіти на тему:

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ Л. БЕТХОВЕНА: ПРОБЛЕМИ
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Виконала:
здобувач II курсу (1,10 р.н.)
спеціалізації «Фортепіано»
Кондратюк М.О.

Науковий керівник:

кандидат педагогічних наук, доцент

Цюлюпа Наталія Леонідівна

Рівне-2022

Кондратюк М.О. Фортепіанна творчість Л.Бетховена: проблеми інтерпритації: дипломна робота на здобуття першого (бакалаврського) рівня вищої освіти / [наук.кер.-кандидат педагогічних наук, доцент Цюлюпа Н.Л].-Рівне: РДГУ, 2022

У бакалаврському дослідженні розглядаються питання фортепіанної творчості Л.Бетховена та проблеми її інтерпретації.

В науковій роботі аналізуються навчально-методичні праці, подається інформація про головні риси фортепіанної творчості композитора та проблеми у їх виконанні на різних етапах роботи.

Рецензенти: кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Даюк Ж.Ю.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО Л.БЕТХОВЕНА ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Загальні обриси творчості Л. Бетховена.....	6
1.2. Фортепіанна творчість.....	13
Висновок до Розділу 1.....	18
РОЗДІЛ 2. РОБОТА НАД ІНТЕРПРЕТАЦІЄЮ ТВОРІВ Л.БЕТХОВЕНА	
2.1. Проблеми інтерпретації і їх вирішення у творах Л. Бетховена.....	20
2.2. Соната №27, E-moll.....	26
Висновок до Розділу 2.....	28
ВИСНОВКИ.....	30
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	35

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Творчість Людвіга ван Бетховена ніколи не втрачає своєї актуальності його музика, як і він сам, унікальна .

Музичне мислення і синтез у його творчості відданості своїй багатовіковій культурі та нових поглядів, фактур і сенсів як ніколи актуальне зараз для нас.

Композитор володів амбіційністю, природною обдарованістю, високою працездатністю незалежністю професійних переконань, цілеспрямованістю, що нерідко зустрічається у сучасних молодих музикантах. Щоб глибше розуміти музику композитора потрібно дослідити її детально.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Магістерське дослідження виконане відповідно до тематичного плану науково-дослідної роботи кафедри естрадної музики Рівненського державного гуманітарного університету. Тема магістерської роботи затверджена Вченою радою РДГУ(протокол № від року).

Мета дослідження полягає у поглибленому вивченні фортепіанної творчості Людвіга ван Бетховена.

Завдання:

- проаналізувати повну інформацію на основі існуючої бази;
- розібрати найбільш виразні особливості творчого стилю композитора;
- пропрацювати і побороти проблеми у виконанні фортепіанних творів Л.Бетхвена;

- детально ознайомитись з твором композитора.

Об'єкт дослідження: фортепіанна спадщина Л. Бетховена

Предмет дослідження: Особливості інтерпретації фортепіанної творчості Л. Бетховена на прикладі сонати номер 27, ор.90 e-moll.

Матеріалом дослідження слугує література, роботи та статті про життя і творчість композитора.

Методологічну і теоретичну основу дослідження становлять наукові праці, які висвітлюють розвиток творчості Л.Бетховена, аналіз його творів, їхнього виконання. У розкритті тема бакалаврської роботи використовується комплексний підхід, що виявляється у використанні матеріалу з дослідження работ творця, а саме

Наукова новизна роботи полягає у:

- уточненні деталей інтерпретаційних тонкостей творів Бетховена
- здійснено комплексний аналіз фортепіанного мистецтва Л.Бетховена;
- здійснено загальний аналіз стилю його виконання і проблем в його інтерпретації;
- детальний аналіз сонати композитора;
- подальшого розвитку набули прийоми вивчення фортепіанних творів.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання в практичних заняттях при вивченні творів Л.Бетховена.

Структура бакалаврської. Бакалаврська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел. Повний обсяг бакалаврської- сторінки, основний зміст роботи викладено у сторінках. Список використаних джерел включає 24 найменувань, з яких: А.Альшванг «Людвіг ван Бетховен», Конен «Історія зарубіжної музики», В Галацька «Музична література зарубіжних країн», Н.Царук «Історія єдиної опери Бетховена», М.Кремльоз «Фортепіанні сонати Бетховена», А.Алексеев «Історія фортепіанного мистецтва», Н.Кашкадамова «Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві», Н.Кашкадамова «Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах», В.Конен «Бетховен. Варіації для фортепіано», В.Конен «Бетховен. Концерти», Г.Нейгауз «Про мистецтво фортепіанної гри», В.Ходоровський «Фортепіанні сонати Л.Бетховена: принципи редагування О.Гольденвейзера»

РОЗДІЛ 1

ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО Л.БЕТХОВЕНА, ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Творчість Людвіга ван Бетховена.

«Музика повинна викрисати вогонь з людських сердець»-говорив Бетховен. Він один з кращих композиторів своєї епохи. У філософському плані, новаторстві і сміливості своїх задумів Бетховену немає рівних у своїй епосі.

Творчість композитора припадає на другу половину XVIII століття, яке є розквітом класичного мистецтва у Німеччині. Творчість Бетховена будувалась на традиціях і досвіді своїх предків але формуючись у революційну епоху вона знайшла відголоски у багатьох серцях розкриваючи драматизм боротьби і радість перемоги.

Людвіг народився в сім'ї музикантів. Його батько і дід були придворними музикантами, тому здібності хлопчика проявились рано. Проте вчителем і наставником для юного композитора став не батько, а директор придворної капели Християн Нефе, який і навчив хлопчика всім основам необхідним хорошому композитору і музиканту того часу.

Саме Нефе розширив кругозір Бетховен, познайомив його з творчістю Й.С.Баха і Г.Гендель, допоміг самому оцінювати різні аспекти музичного життя, інтерес до різних галузей мистецтва. Людвіг вивчає літературу і поезію. Захоплюється Міллером, Гете, Шекспіром.

Так складається світогляд митця. Французька революція 1789 захоплює його своїми ідеями. Переконання про рівність людей, неможливість приниження людини людиною стають його ідеалами на все майбутнє життя і творчість.

Амбіційність і бажання творити і навчатись приводить Бетховена у Відень, де він бере уроки у Моцарта. У зв'язку зі смертю матері Людвіг вимушений повернутись у Бонн, щоб піклуватись про молодших братів, але там зустрічається із Гайдном який пообіцяв свою допомогу і вмовляє повернутись до Відня. На той час у Бетховена уже є написані твори (близько 50, що по мірках того часу досить не багато) в яких проглядаються його емоційність, розлогість фактури, енергія і динамізм.

Серед його перших творів були: невеликі фортепіанні п'єси, фортепіанні сонати, три фортепіанні квартети і декілька ансамблів для різного складу інструментів, пісні, дві кантати, невеличкий балет.

Боннський період заклав фундамент бетховенського драматизму, який в майбутньому сколихне спокійний і врівноважений музичний світ вісімнадцятого століття.

По приїзді у Відень Бетховен зарекомендував себе в першу чергу як віртуозний піаніст-імпровізатор. Характер виконання Людвіга був надзвичайно новим. Він відкинув звичний для слухачів салонів клавесинний стиль гри. Він творив для широкого кола слухачів. Монументальний і величний, героїчний і натхненний цей стиль ніс в собі величезну енергію навіяну революційним настроєм країни. Бетховен сміливо порушував правила встановлені поколінням і узаконив право митця на повну свободу вираження, тим самим поклавши основу для створення епохи романтизму.

Бетховен-перший композитор, який скинув з себе ярмо «придворного музиканта», перший чиї твори ні як не пов'язані з церквою, він не залежний від смаку двора, він творить для людей. Хоча люди не завжди могли сприйняти всю глибину його музики, шукаючи в ній розважального і легкого настрою. Неосвіченість публіки часто гальмувала творчий парив митця, від чого і з'явилися такі поширені «непризнані генії в мандсарді»

Після публікування в 1795 році фортепіанного тріо ор.1 до Бетховена відкрився інтерес, як до композитора. Твори не тільки були прекрасно сприйняті публікою, але і принесли молодому музиканту хороший

заробіток. Д. Крамер писав після ознайомлення, що побачив в цьому творі «натхнення, яке може втішити світ, оплакуючи смерть Моцарта».

В період з 1795 по 1802 було написано дев'ятнадцять фортепіанних сонат, три концерти для фортепіано з оркестром, три симфонії, шість струнних квартетів, фортепіанні і струнні тріо і багато іншого.

Виокремлення і знаходження «своїх» рис стилю, які відбуваються в цей період підводять нас до зрілої творчості Бетховена, як відриває Героїчна симфонія.

Наростає суперечка між молодими музикантами, революціонерами, прогресивними людьми і осіб старої школи агресивно сприймають і часто не приймають творчість і послання Людвига про свободу, рівність.

В боротьбі застарілим традиціям класицизму Бетховен і інші романтики сприймалися як одне ціле, він давав їй поштовх на пошуки себе. Емоційна сила його музики, вільність її форм, її ліричність, широкий діапазон тем, який не був загнаний в церковні або дворянські рамки-все це викликало захоплення романтиків.

Бетховен настільки широко мислив і подав таку кількість ідей, що на нього рівнялись музиканти, які між собою не мають нічого схожого окрім того, що вони однаково мали перед собою приклад великого Бетховена. Шуберт породив нову трактовку ролі фортепіано в побутовій пісні. Програмні увертюри Мендельсона відштовхуються від Бетховенських увертур. Саме на Бетховена орієнтувався Берліоз створюючи свої симфонічні картини.

Відточення рис Бетховенського стилю, що відбуваються в цей період, породжують перехід до зрілого періоду творчості. Яку відриває Героїчна симфонія.

В уяві Бетховена життя-це боротьба, вона насичена силою волі і радістю перемог, рухає нею любов до всього людства, почуття набирають епічного розвитку. Все це чудово зображено в Третій, а також в П'ятій, опері «Фіделіо», фортепіанних сонатах «Аврора» і «Апасіоната».

В композитора починається найбільш плідний період його творчості, в його уяві стільки ідей, мелодій і форм, що від одного твору він перескакує на інший. Бажання творити настільки велике, що він одночасно працює в різних жанрах.

В час написання Третьої симфонії з'являються начерки П'ятої та «Апасіонати». Закінчуючи Третю симфонію Бетховен відразу береться за оперу «Фіделіо». Після опери знову береться за П'яту симфонію, але відкладає її і пише Четверту. Паралельно створюються фортепіанні сонати, концерт для фортепіано соль мажор, квартети (op.59), концерт для скрипки.

При цьому кожен твір абсолютно різний, він відкриває полярні сторони Бетховена, в цьому музичному рої і гострий конфлікт (П'ята симфонія), і змальована прекрасна, спокійна природа (Шоста симфонія), трагічний марш (Третя симфонія), життєрадісність і легкість юності (Четвертого концерту і Четвертої симфонії).

Однак найяскравішим прикладом цього періоду є все таки Героїчна симфонія. Вона створювалась в найтяжчий період життя композитора. В жовтні 1802 року він дізнається про невиліковність свого слуху, який ось уже декілька років все слабшав.

Друзям він писав, що якби не його мистецтво він би наклав на себе руки. Він ще раз переконався, що радість його життя в музиці.

Я і всі його симфонії, окрім Восьмої та Третьої, вона мала присвяту. Героїчну він мав намір присвятити Наполеону Бонапарту але дізнавшись, що той сам себе проголосив імператором дуже розсердився і присвята негайно зникла з рукопису композитора.

За словами дослідників перша частина можливо була задумана, як портрет Наполеона, але не таким який той був, а таким яким його уявляв сам Бетховен-генієм революції. Головна партія доручена віолончелям, мажорний тризвук який раптово зупиняється на дисонуючому звуці, але продовжує свій героїчний розвиток. Експозиція багатотемна в якій переплітаються героїчні та ліричні образи. В розробці нова тема, сувора і

хоральна. Не схожа на попередні. Кода відіграє зовсім нову роль, вона грандіозна і стає другою розробкою.

Друга частина контрастує з першою. Вперше замість ліричного анданте використовується похоронний марш. В Бетховена цей жанр широко розвинений, часто це ціла епопея, вічний пам'ятник героїчної боротьби за свободу.

Третя частина-скерцо, хоча спочатку задумувалась менует. Частина насичена образами. Хтось бачить тут танці на могилі героя, а хтось перші натяки романтизму-хороводи фантастичних істот. Але в одному музикознавці сходяться- тріо, яке починається соло трьох валторн, занурює нас в лісову романтику.

Фінал часто називають «святим життям». Відкривається вона грандіозними пасажами і акордами всього оркестру, змушуючи всіх радіти разом з оркестром цій перемозі самого життя на усіма труднощами, що випадають на нашу долю. Свято завершується переможним тріумфом.

Своєю формою, зухвалістю ідеї і способом музичної виразності Третя симфонія була дещо революційна. Критики сприйняли її не надто добре, проте час розставив все на свої місця. Саме з цієї симфонії відкрився зовсім інший етап і простір для симфонічної музики всього світу.

Після завершення Героїчної симфонії починається робота на єдиною закінченою і поставленою опорою Бетховена-«Фіделію». Вона відноситься до жанру так званих «жаху і порятунку». Це протест проти жорстокості, возвеличення справедливості і чесності.

Сюжет досить простий і романтичний. Головна героїня Леонора у образі юнака Фіделію рятує свого коханого Флорестана(борця проти тиранії) з в'язниці.

Це ода щирому кохання, подружній вірності, боротьбі за свободу. Це свято і щастя свободи від страждань і свавілля.

Вперше вона прозвучала у Відні осінню 1805 року але прем'єра була не вдала. Лише в 1814 році після багатьох змін, поправок і скорочень опера Бетховена отримала заслужене визнання.

Після створення П'ятого Фортепіанного концерту творець закінчує роботу в цьому жанрі. Найвеличніший з його концертів і в той же час наповнений ніжністю і великою кількістю ліричних образів.

Програмна соната ор.81 Es-dur також насичена ніжністю і лірикою, навіть назва частин про це досить ясно говорить: «Прощання», «Розлука», «Повернення».

Підсумки центрального періоду творчості підводять Сьома та Восьма симфонії. Сьома симфонія стала улюбленою для слухачів, хоча критики не оцінили її належним чином. Вона порівняно невелика, прозора, легка і зрозуміла. Сам композитор теж її дуже любив, він казав: «Серед кращих мої творів я з гордістю можу вказати на ля-мажорну симонію».

Восьма симфонія має схожість із Сьомою невеликим складом оркестру. На її створення було витрачено всього п'ять місяців. Проте на відмінно від Сьомої Восьма класична по формі і духу, насичена танцювальними ритмами. Вона перекликається з симфоніями вчителя Бетховена Гайдном.

Також Бетховен захоплюється творчістю Гете. Він задумав написати оперу на сюжет «Фауста» але ідея не відтворилась, але було написано багато вокальних творів на тексти поета. Композитор відмічав, що слова Гете легко лягають на музику.

Також Бетховен задумав написати музику до трагедії «Егмонт» яка складалась з 10 епізодів: увертюри, 4 антрактів, двох пісень Клерхен, смерті Клерхен, мелодрами до останнього монологу Егмонта і «Переможної симфонії»

Згодом була написана п'єса «Битва по Витторії» для механічного інструменту «Пангармонікума», пізніше вона була перекладена на

симфонічний оркестр підсиленим двома воєнними оркестрами з використання різних засобів, що нагадували стрілянину гармат та рушниць.

Прем'єра відбулась 1813 року в грудні і мала величезний успіх в силу своєї актуальності.

З 1813 по 1818 роки в Бетховена настає період творчої кризи. Він пише рідко, довго, важко знаходить образи і способи їх втілення.

Одними з останніх його творів стає цикл вокальних пісень «До далекої коханої», який можна назвати прабатьком циклів романтиків Шумана, Шуберта. Пише останні п'ять своїх сонат, які відрізняються своєю важкістю музичного матеріалу і смислового навантаження. Захоплюється поліфонічними мотивами у сонатах.

Його пізня творчість ясно відділяє його від композиторів-романтиків, підводить чітку лінію, яка відрізняє їх один від одного.

Вершиною останнього періоду творчості композитора є Дев'ята Симфонія. Вона як величний підсумок всієї симфонічної творчості великого композитора.

Основна ідея твору в тому, що щастя людини можливе лише при загальному братстві та рівноправ'ю. Це перший симфонічний твір в якому голос людини стоїть на одному рівні з інструментом (в останній частині використана «Ода радості» з поеми Ф.Шиндлера в якій співає хор і оркестр).

Під час прем'єри, яка відбулась 7 травня 1824, композитор вже був глухий і за диригентським пультом стояв Міхаель Умплауфу. Бетховен лише показував темп кожної частини.

Не зважаючи на те, що оркестром партитура була вивчена не досконало, в публіки воно викликало захват. Вони аплодували стоячи доки поки поліція не втихомирила їх, багато хто плакав. А Бетховен, будучи глухим, не чув цього, тоді один з оркестрантів повернув його обличчям до публіки щоб той побачив емоції слухачів.

Бетховен підніс музику на високий рівень, пишучи складні в смислового і виконавському плані твори зрозуміло, як для музичного критика так і для простого слухача з народу. Він прагнув зробити музику доступною і зрозумілою всім. «Музика-народна потреба»-говорив сам композитор.

1.2. Фортепіанна творчість.

Ще з дитинства Бетховен був не лише просто музично обдарованою дитиною, а й майбутнім прекрасним піаністом. Батько відразу це помітив і тому рано почав студіювати дитину технічними вправами. Ще у 8 років Бетховен вперше публічно виступив, як піаніст. А з 11 років нарешті почались систематичні уроки спочатку у Х. Г. Нефе пізніше Моцарта, Гайдна, Сальєрі та інших.

Також Бетховен був чудовим імпровізатором, його манера гри значно відрізнялась від інших музикантів того часу. Під пальцями Людвіга інструмент перетворювався на маленький оркестр, музика була насичена пасажами, розмахом образів, це були цілі потоки звуків, ніби лавина гармоній враз рушилась на слухача.

Бетховен став засновником і новатором широти художньої концепції, в його виконанні відчувалась буря і натиск, яке належить до найкращих ідей фортепіанного мистецтва. Він став прикладом для багатьох піаністів, які творили після нього (Ліст, Рубінштейн та інші).

Для фортепіано Бетховен писав протягом всього свого життя. Як і в симфонічних творах основою і головною ідеєю є визволення людини, рівноправ'я, акцент на духовно сильних людей.

Загалом композитор багато уваги приділяє тема долі, стійкості в життєвих випробуваннях. Це викликано не лише його особистим важким життям (втратою слуху), але й загальним існуванням всього людства де доля-це ціла стихія, яка стоїть стіною між людиною і її цілями.

Цікаво, що боротьба в творах Бетховена внутрішня, психологічна. Людина бориться не тільки з оточуючим світом, а й своїм внутрішнім і це часто виходить на перший план в мистецтві дев'ятнадцятого століття.

Музика Людвіга окрім боротьби насичена і глибокими, ніжними образами. Частина *largo* і *adagio* в його сонатах і симфоніях дуже глибокі, вони передають роздуми про життя, людську долю.

Також яскравою рисою творчості і музики Бетховена є його любов до природи. Ця закоханість в квіти, небо, пейзажі витікає в настільки ніжні і змістовні образи, він просто таки надає їй життя. Природа в творах митця як жива людина зі своїми душевними муками і радостями.

Фортепіанні сонати Бетховена вже давно зайняли одне з найголовніше місць у серцях виконавців та слухачів фортепіанної музики. Вона настільки майстерно написані, що є невід'ємною частиною як учнівського репертуару піаністів-початківців так і концертного піаністів-віртуозів. Чи не кожен професійний виконавець ставить перед собою ціль оволодіти всіма сонатами Бетховена, відчувати і відтворити кожен з них.

Фортепіанні сонати великого композитора стоять на одному щаблі з його симфоніями. Це одні з найулюбленіших творів публіки, по сонатах Бетховена можна відстежити чи не весь його творчий та життєвий шлях.

Не дивлячись на загальні лейтмотиви боротьби які проходять через всіх його симфонічні твори, увертюри, оперу, камерні нариси в сонатах він відкриває і деталізує інші образи.

Сонати наділені більшою ліричністю ніж, скажімо, симфонії. В якомусь сенсі вони-щоденник Бетховена, хоча звичайно не позбавлені громадянських тем. Часто щось особисте переростає в соціальне, замкнуте в грандіозне. Багато музикознавців стверджують, що немає нічого глибшого ніж Бетховенської думки. Людвіг надав музичним образ особливо змістовність, впертість у своїй ідеї. Хоч Бетховен не був винахідником програмної музики але він досить глибоко розкрив принципи наповнення

програмних творів. Показав, що програмна музика може бути рушійною силою в соціальній боротьбі.

Музиці Бетховена характерна динамічність. Це може підтвердити Перша ж соната головна партія якої заснована на нагнітанні і активності. Перші 6 тактів набирають енергії і сили для кульмінації в 7, чим загострюють внутрішній конфлікт вже на початку твору. При цьому музика не має войовничого характеру, а навіть проглядається своєрідний ліризм.

Дуже важливим для творця є метроритм. Він вивів з сухого правила на рід яка теж може передавати почуття. Навіть паузи його сонатах, які пульсують у виконавці створюють напругу і стають набагато значнішими ніж в інших творах і композиторів. Оскільки часто в творах Бетховена порушена тема внутрішньої боротьби, що і цей акцент на внутрішній ритми звертає увагу саме на особисті, внутрішні переживання.

Бетховен відводить нас від ступінчастої динаміки, у нього вона набагато плавніша, часто гучніша. Є місця де лише одним крещендо створюється емоційне нагнітання(в 31 сонаті послідовні соль-мажорні акорди підводять нас до фуги).

Сонатна форма притягувала Бетховена більше ніж інші однозначно. В ній (сонатній формі) Бетховен протиставляв різні образи, зводив їх у боротьбі один з одним, в процесі якої вони проникали одне в одне і ставали одним цілим. Чим більшим був контраст образів тим глибшим і драматичнішим був конфлікт. Тим складнішим був процес розвитку, який так любив композитор.

Таким чином сонатна в фортепіанній творчості мала перевагу над іншими жанрами.

Фортепіанні сонати дозволяють нам побачити динаміку становлення бетховенського стилю, адже він писав їх протягом всього свого життя. Саме в сонатах сформувались найбільш виразні риси його творчості.

Тільки замислюючи напис Третьої симфонії композитор вже був автором близько двадцяти сонат, в яких вже проглядався стійкий

«бетховенський стиль». Це і Патетична соната, і «Місячна соната», і op.27 №2, і «Пастораль». В них переважає драматичний характер, оскільки цей образ досить часто використовує композитор.

Вершина драматизму фіксується в сонатах п'ятдесятого опусу («Апасіоната»), в 90-100 опусах вона вже спадає і перевищує лірична сторона.

В перших своїх сонатах Бетховен часто коливається між трьох- або чотирьох частинними формами, тоді як в пізніх навпаки зменшує цикл і пишуться двочастинні твори.

В пізніх сонатах проглядаються свобода форм, яка відриває новизну композиторських поглядів і рішень, переважна лірична сторона, яка показує розвиток романтизму в тій порі. В пізніх сонатах задушевними характер є не тільки в повільних частинах, а й у перших. Також цікавим те, що у пізніх сонатах Бетховен частіше починає звертатись до поліфонічних мотивів і прийомів розвитку (op.101, 106, 110). Найчастіше поліфонія стає самостійною у фінальних частинах.

В перших своїх сонатах Людвіг проводив клопітку роботу над темами, вона не була така гнучка, як, наприклад, у Моцарта. Вона (тема) проведена впевнено, незгинно.

Теми автора відрізняються своєю простотою і строгістю. Вона позбавлені лишніх прикрас і мелізмів.

Бетховен відкрив фортепіанну фактуру по новому. Він збагатив її, розширив діапазон використовуваних регістрів. Розвиток часто спирався на динамізацію фактури. Уже в фіналі Першої сонати він по-іншому використав альбертові баси, вони надавали бурхливості і напруженості за рахунок розширення діапазону звуків. Якщо у Моцарта та Гайдна це був спокійний фон який поміщався в межі квінти, то у Бетховен це може бути цілий вихор з відстанню в октаву, а інколи і більше (наприклад соната 27, op.90). Барабанні баси передають стань хвилювання, трелі душевні сумніви.

Наступний улюбленим жанром у фортепіанному творчості можна вважати варіації. В своїх перших творах(які були написані ще в юності) Бетховен наслідував попередників, але починаючи з «15 варіацій з фугою» він надає нове життя цьому жанру.

Його «32 варіації» один з найвидатніших фортепіанних творів композитора. Цьому посприяла в першу чергу і сама тема на яку писались варіації, яка передає весь життєвий трагізм. Розвиток її часто нагадує сонатне алегро своєю конфліктністю і нагнітанням.

Не менш відомими і важливими є «33 варіації на вальс Дябелли»- цей твір написаний уже в пізній період, у 1823 році. Це 33 мініатюри, які різко контрастують між собою але пов'язані драматургічною думкою. Тема з епізоду в епізод перетворюється на щось абсолютно нове, те чого ти він неї і не очікуєш. Вона то звичайний, нічим не примітний вальс, то веселе скерцо, то суровий марш, то хорал, то fuga. Цей прийом пізніше часто зустрічається у романтиків.

Також Бетховен вивів з тіні такий жанр, як багателі. В перекладі з французького «багателі» означає «дрібниця». Вперше таке слово використав Франсуа Куперен, але Бетховен називав ними невеличкі п'єси, що перейняли і його послідовники.

Багателі об'єднані у три збірника опус 33(1802 рік), опус 119(твори написані в різні роки, зібрані в один опус вже по смертю) і опус 126 в який увійшло 6 п'єс, які вважаються останніми творами Бетховена.

П'єси абсолютно різні по характеру, наповненню, настрою. Найвідомішою з них вважається №25 ор. 33 або «До Елізи». Навіть людина, яка вважає себе далекою від музики точно хоча б раз в житті її чула. Її перекладають на різні інструменти, виконуються в усіх можливих виглядах. А питання хто ж така Еліза, які присвячений твір, турбує багато кого і до сьогодні.

Також у спадку Бетховена є 5 концертів для фортепіано з оркестром. Композитор зблизив концерт з симфонією, в першу чергу масштабом і

величністю ідеї, багатством образів. В його концертах чітко видні симфонічні риси при цьому не втрачена притаманна їм віртуозність музики, її святковість.

Перші частини його концертів наповнені героїчним, незламним духом, при цьому не насичені конфліктами. Фінали творів тільки підкреслюють святковий характер творінь, без лишніх перепетій. Другі частини відтіняють величність крайніх своєю ліричністю і ніжністю.

Важлива роль віддається солюючим інструментам. Вони надають особливої святковості та піднесеності всього твору, при цьому не виходять з загального контексту і задуму автора.

Кожен твір наділений особливим духом і не схожий на інший. Перший концерт повний руху і юнацьких надій. В ньому можна почути народні інтонації. Другий концерт(який до речі написаний раніше ніж перший) близький до традицій, він поступається першому, його індивідуальні риси ще не такі яскраві. Третій починається трагічної першою частиною, що не може не звернути увагу. Четвертий концерт відрізняється різноманітністю тем і думок, а його середня частина як діалог між солістом і оркестром. П'ятий концерт-вершина героїчності.

Отож, Бетховен вніс величезний внесок у фортепіанну творчість. Він приніс чимало новаторських прийомів у фортепіанний стиль. Це і розширення діапазону звучання, в творах Бетховена є «простір», якого він досяг працюючи одночасно на крайніх регістрах роялю; і перенесення мелодії в нижній регістр; і використання насичених, масивних акордів; і збагачення педалі. Саме Бетховен одним з перших оцінив праву педаль на роялі, її можливість збагачувати і наповнювати пустоту. А Бетховенські сонати часто називають симфоніями для фортепіано.

Піанізм Бетховена відкрив нові шляхи для оркестрової трактовки інструменту і, за допомогою педалі, відтворюють специфічні ефекти звучання фортепіано.

Висновки до розділу I

Отже, зі всього дослідженого і сказаного вище ми можемо зробити висновки, що творчість Бетховена колосально сколихнула весь світ. Він «останній класик і перший романтик»-як його часто називають музикознавці.

Бетховен як ніхто чув і приймав поклики свого часу. Глибина нового відчуття життя чути в насназі і напрузі енергії. З надзвичайно простих інтонацій і звукосполучень народжувались героїчні, сильні, вольові теми, які надихали і вели за собою не один десяток люду. Їх основа в ритмічних фігурах, маршах, фанфарах, піснях, танцях, гімнах.

Композитор все життя намагався донести людям, що музика не тільки для знатних людей. Величезна кількість ідей, демократизм в образах його музики притягував до себе досить широку аудиторію. Не кажучи вже про симфонічну музику, ціль якої була великі зали і багато людей навіть камерні твори митця вийшли на велику сцену і заповнили душі людей.

Він підняв на новий рівень фортепіанну творчість відкривши своїм наступникам усі принади цього інструменту, які романтики в подальшому вдосконалювали і освоювали.

Сонатна форма притягувала митця багатьма, тільки їй належними, якостями. Показуючи різні по характеру і змісту музичні образи він міг їх безкінечно протиставляти, ставити на ринг безжалісної боротьби або ж навпаки показувати процес проникнення одна в одну і створення чогось зовсім нового, комплексу цих різних образів в один цілий і зовсім новий.

Розвиток у Бетховена-основна задача. Чим глибший контраст образів тим глибше конфлікт, тим і складніший процес розвитку, але саме ці складності і любив композитор.

Принципи мислення найзрозуміліше і найяскравіше викладені у двох його улюблених жанрах-симфонії і фортепіанній сонаті. В першому були геніальні і масштабні задуми, проблеми всього людства, а в другому цілком і повністю розкривались створювався світ почутті і переживань всередині людини.

РОЗДІЛ 2

РОБОТА НАД ІНТЕРПРЕТАЦІЄЮ ТВОРІВ Л.БЕТХОВЕНА

2.1. Проблеми інтерпретації і їх вирішення у творах Л. Бетховена

Твори Бетховена ставлять перед виконавцями багато різних задач. Чи не найскладніша з них-це емоційне завдання. Передати все багатство і насиченість музики композитора. Поєднання героїчного напруження і ліричних почуттів так майстерно, як це робив сам Бетховен. Звичайно вирішення цього завдання стоїть перед виконавцем чиї б твори ми не виконували, але при інтерпретації саме це має бути висунуте на перший план і звернена максимальна увага виконавця.

Зазвичай виконуючи Бетховена інтерпретатори схиляються трохи більше то на одну то на іншу сторону. Хтось більше схиляється до класичної строгості, хтось до романтичної свободи. Варто зазначити, що сам Бетховен переважала емоційна, вільна сторона.

Виконуючи твори композитора важливо звертати багато уваги на динаміку його творів. Багато виконавців зводять це до дотримання позначок в нотах, але насправді все набагато глибше. Потрібно розуміти і пам'ятати, що та чи інша авторська ремарка передає насамперед внутрішній настрій, несе в собі духовний посил. Якщо не розуміти цього неможливо розкрити основну ідею і зробити істинно бетховенський розвиток в творі. Авторські позначки мають допомагати нам зрозуміти основну думку вкладену композитором.

В плані динаміки Бетховен багато в чому був або новатором або розвинув закладені до нього принципи до нового рівня. Наприклад

поступовий розвиток динаміки започаткований ще у Моцарта Бетховен підніс до надзвичайно важливого виразового засобу і підняв гучність інструменту до нового рівня.

Саме в ставленні до гучності творів дуже помітною стає симфонізація фортепіано. Композитор розширив межі фортепіанної динаміки. Ніколи раніше не з'являлись позначки «ppp» або «fff» і змушував виробників інструментів збільшувати властивості і можливості фортепіано. Саме Бетховен переніс на рояль так зване «симфонічне наростання», коли крещендо чи дімінуендо може тривати від 4 до 10 тактів.

Бетховен дуже точно ставив динамічні відтінки в творах і уже зрозуміло чому-це було більше ніж динаміка, це був спосіб яснішої передачі думки.

Одним з улюблених прийомів в композитора був динамічний контраст. Цей тип ніби і традиційний для клавірної музики, але у виконанні Бетховена звучить зовсім інакше. Він вкладає в нього абсолютно нові сенси і думки. До прикладу це міг бути діалог муж добром і злом, що виражався «tutti і solo». Різка зміни динаміки часто позначала початок нової частини, настання кульмінації, тобто стає формотворчим моментом. Тому так важливо для композитора було дотримання його позначок.

В Бетховена може зустрічатись крещендо р або посилення гучності на одному звуці. Такі позначки означають більше внутрішні, психологічні задачі ніж практичні. Вони передають глибокий внутрішній конфлік чи виразні мовні інтонації. Тому піаністам потрібно буде дуже уважним до таких ремарок.

Слід пам'ятати, що динаміка йде від внутрішнього, а не зовнішнього.

Наступним важливим фактором грамотного виконання Бетховена є метроритм. Його основне завдання-організація загального задуму в часі. Це стосується не тільки творів вольового характеру але і кантилен і скерцо. Прикладом може слугувати Десята соната де в початковому мотиві першої частини варто зробити опору на звук «сі» оскільки саме він є першою

долею, а не четвертну соль на яку часто спираються виконавці. Або в тій же сонаті сонаті у фіналі є тема яка складається з однакових ритмічних фігур, які в метричному розумінні розмішені по різному, що підкреслює веселий скерцозний характер.

Бетховен дуже відповідально ставився до вибору темпу. В його позначках ви не зустрінете такий середній темп, як «moderato» від сам для себе виділив чотири головні темпи «Adagio» «Andante» «Allegro» і «Presto». Пізніше він навіть пробував ставити метроритмічні позначення в цифровому еквіваленті, однак часто композитор сам повертався до їхніх уточнення то сповільнюючи то прискорюючи їх. В кінцевому підсумку головним фактором визначення швидкості є залежність від ритмічної основи самого твору.

Також Бетховен набагато ширше використовує агогіку, у композитора відхилення від основного темпу може тривати від 4 до 8 тактів.

Це, напевно, одна з тих речей яка підтверджує вислів, що Бетховен останній класик і перший романтик. Тому виконуючи його твори потрібно зважати на те, що класичні тенденції для композитора вже занадто старі, а романтичних в період його творчості ще не було. В агогічних і динамічних завданнях треба знаходити золоту середину між цими двома періодами.

Новинки приніс Бетховен і в фразування. Вперше з'являється така поняття, як «широка фраза». Переважно вона складалась з чотирьох тактів і об'єднувалась у групи по принципу чергування важких і легких тактів. Він навіть вказував над ними ремарку «Ритм з трьох тактів». При цьому Бетховен не знецінює короткі клавірні фрази, а просто об'єднує їх в щось більше, яке скріплюється між собою ритмічною пульсацією, яка може бути не помітна на перший погляд. Тому важливо для піаніста-виконавця знайти цю опорну пульсацію за яку він буде триматись розвиваючи ці широкі довгі фрази.

Ще одна річ, яка викриває перенесений симфонізм на рояль це особливий трепет над артикуляцією та штихами. Бетховен дуже гостро

реагував на не виконані артикуляційні моменти. Він сам писав: « Якщо над нотою стоїть крапка, не можна перетворювати її в кілок і навпаки. Це не одне і теж саме». Те саме стосувалась і коротких ліг.

Також в партитурах композитора вперше для клавішних інструментів можна зустріти довгі ліги на 8, а інколи і більше тактів. Проте часто такі позначки зустрічаються в симфонічних творах. Очевидно, що довгі ліги підказують нам наявність довгих фраз, хоча композитор не завжди розмежує їх з артикуляційними. Таким чином важливо розуміти і вміти об'єднувати фрази, володіти наспівністю на інструменті і чітко виконувати вказівки автора не ігноруючи найдрібніших деталей.

Акценти грають важливу роль у вираженні емоцій. Вони часто стоять в самих напружених місцях: змінах гармоній, на синкопах, хроматизмах. Тому не можна ігнорувати їх.

Бетховен перший композитор в творах якого позначена педаль. Але варто знати для чого використовувалась педаль в часи композитора. Вона ще не була сконструйована так як в сучасних роялях, а сам інструмент на верхніх регістрах часто звучав досить дерев'яно. Тому в період життя і творчості Бетховена педаль використовували для контрасту зміни звучання.

Досліджуючи колишній інструмент, його можливості і місця в яких є авторська позначка педалі можна виділити п'ять видів педалі. Перший вид спрямований на створення контрасту в регістрах, вона досить типова для композиторів вісімнадцятого століття.

Другий вже наближає Бетховена до його наступників-романтиків, оскільки педаль несе за собою зв'язуючі завдання. Вона використовуються в місцях де треба непомітно і прозоро з'єднати різні розділи. Наступна педаль схожа до попередньої-вона подовжує звучання басів там, де їх не можна втримати руками. Хоча порівняно з Шопеном, в якого цей прийом стане найбільш популярним, у Бетховена вона несе більше змістовне навантаження, коли йому потрібно з'єднати широко написану тему в одно гармонічно спільну думку.

Наступний вид об'єднує арпеджіо, які охоплюють великий діапазон інструменту.

І останній вид який був мотивом до роздумів багатьох музикантів це позначка «*tutti questo pezzo senza sordini*», що означає «вся п'єса без сурдини». Така ремарка стоїть перед першою частиною Сонати 27, op 2. В часи Бетховена вона додавала романтичності, легкості, прозорості. Зараз же таке виконання не є можливим, оскільки будова роялю зовсім інша і всі ми розуміємо, що буде стояти страшний шум, а не музика. Хоча музикознавці і композитори досі сперечаються. Хтось відмовився від такого виду лункої педалі в силу неможливості повного виконання авторського задуму, адже її ставили тільки в найбільш романтичних місцях. А хтось навпаки вважає, що потрібно обов'язково притримуватись авторських позначок.

Так чи інакше найголовніше про що потрібно пам'ятати і від чого відштовхуватись-це задум самого автора, зрозуміти з його позначок що саме ними хотів донести композитор на інструменті свого часу і відтворити це нині.

Таким чином, зібравши до купи всі ті деталі які описані зверху з'являється абсолютне нове звучання фортепіанної фактури. Воно наповнене і сильне. Багато уваги приділяється в'язкій грі. Тут можна порівняти Бетховена з Бахом який вчив співати на інструменті. Зв'язна гра мала велику цінність для Бетховена, у нього навіть були вправи для кращої в'язкості та наспівності гри. Тому варто пам'ятати, що плавність і ліга у творах композитора має не аби яке значення. Людвіг не зважає загальну популярність блискучої і чіткої гри. Він надає перевагу сумарності, поєднаності.

Бетховен надає багато уваги плавній градації динаміки. Він навіть приділяв увагу вправам для вдосконалення навичку довгих наростань і спадань гучності.

Отже основні риси стилю творів Бетховена: героїчність, контрастність нюансів, масштабність. Пам'ятаючи про це, будову інструменту того часу,

розуміючи ідею і посил закладену автором-тільки так можна дійти до гідного виконання творів композитора.

Також не можна ігнорувати той важливий факт, що творчість Бетховена припадає на злам класицизму і романтизму. Тому в його творіннях присутні риси обох періодів. Слід грамотно і уважно це поєднувати. Пам'ятати про надважливе ставлення Людвіга до ліги, про гармонічне наповнення мелодій, яке в якійсь мірі набагато багатше ніж в Моцарта чи Гайдна. Розумно везти себе з педаллю, не забуваючи про її можливості у дев'ятнадцятому столітті, не перенавантажувати твори нею і в той же час не скупитись.

Нині нам дуже допомагають редакції творів Бетховена, в яких музиканти постарались допомогти нам знайти ту золоту середину між класицизмом і романтизмом.

В нашій педагогічній практиці найбільш відомі і часто використовувані редакції О. Гольденвейзера та А.Шнабеля

У О.Гольденвейзера є дві редакції, друга з них вартує більшої уваги. Він майже не змінив у ній авторських позначок, а свої міркування виніс в коментарі або позначив курсивом. Велику увагу зверну Гольденвейзер саме на почуття стилю і міри. Він не просто сухо відредагував текст, він звернувся до життєвості і правдивості цих творів.

Єдині вказівки які ставив Гольденвейзер в текстах це аплікатура та педалізація.

Головною задачею він рахував відтворення частина цілісно, на одному диханні при цьому, при цьому не забуваючи про найдрібніші паузи і цезури.

Редакція А.Шнабеля несе більше суб'єктивний характер але має багато цікавих аплікатурних вирішень і наштовхує молодих музикантів на власні пошуки виконанні творів.

Багато часу приділив Шнабель для висвітлення форми і все це позначив. Римськими цифрами позначено початки і кінці періодів, Квадратні дужки виділяють більші фрази.

На відмінну від Гольденвейзера Шнабель часто вказує метроритмічні позначки.

Також редакції творів Бетховена вийшли з-під пера К.Черні (в нього можна зустріти образні пояснення до деяких сонат), Ф.Ліста, З.Леберта (редагував ранні твори), Г. Бюлова (хоч він і є відомим інтерпретатором творів Бетховена, його редакція дещо романтизована. Часто змінює авторський текст. Тому зараз вона цінна, як робота видатного піаніста і рідко використовується на практиці.).

Отож можна знайти шляхи вирішення будь-яких проблем маючи бажання.

2.2. Соната №27, оп.90, e-moll.

Ця соната з присвятою, як і більшість сонат Бетховена. Віддана вона Моріцу Лихвановському-музиканту, одному з учнів Моцарта. Написана у 1814 році, а видана роком пізніше-в 1815. Ця соната одна з тих у якій лише дві частини, що ще раз нам показує стремління Бетховена до лаконічності форми в пізніх своїх творіннях.

Вона написана після досить довгої перерви в написанні сонат, майже чотири з половиною роки різниці між цією сонатою і попередньою. І значна різниця в змістовній наповненості. Сонати попередніх двох опусів досить поверхневі, тоді як оп.90 напевно повторює тенденцію 78 опусу.

Як і в більшості своїх пізніх сонат моря пристрасті в ній немає, однак глибина і сила почуттів не може не торкнутися серця.

90 оп. вражає своєю ласкавістю, це як спомин пережитого та відчутного. Відголосок того минулого, що принесло стільки щастя і в той же час болу. За словами самого Бетховена перша частина-боротьба між розумом та серцем, тоді як друга- це розмова з коханим.

Ці слова цілком відгукуються в характері музики. Перша частина суперечлива, не може знайти головного. Друга-спокійна, пасторальна, щаслива.

Перша частина (яку Бетховен просить виконувати «з жтвістю, сповнену почуттям і виразністю») складається з дрібних і великих контрастів. Вже в перших восьми тактах закладений це конфлікт, коли на вимогливі інтонації відповідає ніжно-боязкі терції. Та вся ця побудова виливається в ніжний, прохальний епізод чим і закінчує Головну партію.

Стрімка Зв'язуюча партія декілька разів намагається набрати обертів але все розсіюється, тільки гострі ритмічні акорди не дають їй розслабитись. Ці пориви приводять нас спочатку в сі-бемоль-мажор, який ніби хоче заплутати і поставити питання. Але швидко цей же смерч заганяється в сі-мінор і додає ритмічні восьмі в ліву руку, що ще більше накаляють ситуацію з кожною зміною гармонії. І на цьому пориві ми входимо в Побічну партію.

Альбертієві баси в досить широкому діапазоні в лівій руці створюють не спокій, ніби биття схвильованого серця в той час коли навпроти права намагається виразити всю суть своїх переживань але щось весь час перериває її мову. Не дійшовши вершини вона меркне і так декілька разів.

Заключна партія, як стомлений відголосок. Сурові баси лівої руки стикаються з зітханням правої, які слабнуть з кожною хвилиною. Репризи нема, не дивлячись на лаконічний виклад експозиції вона занадто емоційно наповнена, що пережити її ще раз.

Після напливу емоцій ніби в пустому залі самотньо звучить тон «сі», який до того був обрамлений в гармонію зараз ніби покинутий і загублений. На фоні восьмих ритмічних «сі» у верхньому регістрі з'являються мотиви Головної партії. Ніби спогад або спроба абстрагуватись від емоцій, пригадати і розібратись з емоціями. Але тема досить швидко знову набирає емоційності. Однак поступово наростання спадає почерговими ударами правої і лівої руки, залишаючи невизначеність і багато питань.

Друга фраза розробки теж не є спокійна. Тепер за основу взятий прохальний елемент головної партії. Він розвивається на фоні розсипних

арпеджіо у правій руці, показуючи що і такий ніжний елемент несе в собі сильні емоції.

Проте і цей підйом завершується розгубленістю, перебором правою і лівою рукою одного мотива з поступовим заповільненням. Ніби намагання продовжити пошуки відповіді але втрату сили.

Настає реприза, яка розставляє по місцях і нагадує про основні почуття, суперечки і образи. Нагадуючи з чого ж таки все почалось. У підсумку кода має більше питань ніж відповідей. Боротьба і конфлікт ні до чого не привів. Сумні мотиви заключної партії переходять в голову. Все затихає.

Перша частина насичена емоційно сильними образами. Вона майже не дає часу на відпочинок від напруження.

Друга частина, з ремаркою «не дуже швидко і дуже наспівно», уже написана в мажорі. Вона значно відрізняється від першої. Насамперед відсутністю конфліктів, спокоєм, умиротворенністю.

Не дивлячись на постійний рух фону шістнадцями, який де-не-де змінювався тріолями чи дуолями, ця частина є надзвичайно спокійна по темпу і динаміці.

Інтонації людської мови збереглись ще з першої частини, але фінал досить однотипний зі своїми незначними кульмінаціями.

Наприклад перша світла тема перетікає в більш хвилюючу, суперечливу думку. І так майже всю частини, при цьому ні одна тема не виходить за рамки пасторальності і спокою, не порушуючи загальної тиші.

Основна барва фіналу сонати-пасторальність. Але це не реальна життєва пастораль, це щось чарівне, ідеалізоване. Усвідомивши недоступність свого щастя, мелодія не грубіє і не злиться. Вона смиренно приймає долю, яка їй випала і з особливим трепетом береже те, що у неї є.

Висновки до розділу 2.

Отже, проаналізувавши особливості стилю Бетховена. Його нововведення у фортепіанну творчість, які ми детально розглянули на прикладі сонати 27, ор.90 можна зробити такі висновки:

-Бетховен збагатив звучання інструменту розширивши використовувані реєстри, частішим ніж його попередники використанням педалі, збагатив звичайні супроводжуючі побудови новими інтервальними співставленнями;

-надав нові сенси і емоційне наповнення роялю, набагато глибше і відкритіше розкривав людські емоції;

-спростив мелізматику в своїх творах і надав їй необхідність, а не просто прикрасив ноти. Враховуючи, як чітко виписана орнаментика в його творах в більшості своїй вона виконується опереджуючи, не порушуючи пульсацію музики;

-прагнув лаконічності форм, що показує розглянута нами соната яка складається всього з двох невеличких частин, але її емоційного наповнення вистачило б на більше;

-нерідко можна почути в його творах інтонації людського голову і мови, що ще раз нагадує важливість людини в ідеї композитора.

Так, багато що Бетховен міг взяти у своїх попередників та вчителів Баха, Моцарта, Гайдна але взявши найкраще від своїх наставників виріс несхожий ні на кого композитор.

ВИСНОВКИ

Отже, дослідивши і проаналізувавши творчість Людвіга ван Бетховена ми ще раз підтвердили геніальність його.

Музичне мислення Бетховена-це складне поєднання традиційної багатовікової культури та зовсім нових сучасних навіювань. Тут синтезувалась творчість попередників Гайдна, Моцарта, Баха і сучані французькі настрої та навіювання, народні пісні, революційні наспіви.

Будучи сином своєї епохи він все життя намагався музикою донести важливість кожної людини. Освіченість і емоційний план кожного окремо і всіх загалом. Він вивів на перший план особисті переживання, душевні муки, надзвичайне щастя водночас не виходячи із загальної концепції. Кожен може знайти в його творах і себе і загальну думку.

Не дивлячись на часте використання народних мотивів Бетховен ніколи не цитував їх точно, це завжди були лише натяки і відголоски народної творчості.

Часто в творах стикаються і суперечать дві крайності мозок і серце, боротьба і покірність, Ця боротьба поглядів стала поштовхом для написання більшої частини спадщини композитора. Навколо цієї суперечки між боротьбою і покірністю Бетховен був на стороні боротьби і в рамках цього розкрив дуже багато ніжних, веселих, поривистих, сильних образів.

Наприклад героїзм і великі маси людей змальовані у Бетховена маршами і фанфарами, тим самим підкреслював тенденцію перемоги сміливості.

Інша важлива сторона образних фантазій композитора є опис природи. Це та річ, яка своїм поетизмом і лірикою могла як сперечатися з героїчними нотками так і доповнювати її.

Бетховен в своїй творчості повністю перекреслює думки про те, що музика може бути ужитковим мистецтвом. Робить її не приємним шумом на фоні важливих розмов і справ, а змушує повністю занурюватись в те, що звучить. В його розумінні-це політ геніальної думки композитора чи виконавця. У нього немає ніяких загальноприйнятих норм виконання чи написання, а тільки те як відчувається і до чого спонукає творчий порив.

Людвіг намагався зробити свої сонати якомога змістовнішими і компактнішими, від чого і почався розвиток в них програмності. Хоч він і ставився до цього обережно адже творив у час німецької ідеалістичної філософії. Та це не завадило донести до своєї публіки ідею не просто про людину, а людину поставлену в певну ситуацію.

В центрі творчості Бетховена завжди була особистість, соціум, людина в цьому соціумі і звичайно природа, яка оточує нас завжди хочемо ми того чи ні, але це все невід'ємні і важливі речі нашого життя.

Важливу роль в творчому доробку композитора займають сонати. Багато з них входять в перелік найкращих його творів. Одним з найважливіших цілей була образна цілісність. В його самих відомих сонатах «Місячні», «Апасіонати» та інших весь твір спостерігаються пошуки істини, розвиток образів і розв'язка стається лиш на останній сторінці. Це мудрий задум автора, який проноситься в кожній його сонаті. Він трепетно розвиває і несе ідею до самого кінця саме щоб добитись тієї цілісності не просто однієї частини, а усього твору. В цьому від перегнав свій час і вніс неоціненний внесок в майбутнє музичного мистецтва.

Дивлячись на тенденцію написання сонат можна помітити, що Бетховен уникає всіх можливих штампувань і схем в області форми, образів та іншого. Його пошуки настільки пластичні, різнобарвні і в той же час ясно розкривають всі образи задумані автором. Творець не ставить себе в звичні заковані рамки форм, він творить так як відчуває.

Навіть ліга і Бетховена особлива. Вона була для нього надзвичайно важливим елементом піанізму. Це і не дивно враховуючи всі сили ліризму і

зв'язаності його мелодій і побудов. Як і з лігато но новий рівень вийшла педаль, яка теж стала виразовим засобом, а не просто помічником «там де пальці не справляються».

Як і проставлення різних образів так і протисталення різних штрихів дуже начисене у творах Бетховен. Лігато чергується з стакато, віривчасті нотки з максимально зв'язними мотивами. Це додало зовсім нових, свіжих відкриттів в піанізм того часу.

Не можна проти повз симфонізм Бетховена на роялі. Оскільки Бетховен геніальним симфоністом, і оркестр ніколи не покидав його уяви він переніс це на рояль. Людвіг зробив з фортепіано маленький оркестрик де чітко можна почути окремі інструменти чи то скрипка, чи то флейта, чи то альт, чи то віолончель. Помилитись майже неможливо. Саме звідси і пішла багатоплановість і розширеність фортепіанної фактури, гра між регістрами як між окремими інструментами, відкривши нові можливості роялю.

Якщо порівняти фортепіанні твори і загалом погляд на інструмент попередників Бетховена і його наступників без особливої складності можна побачити як багато він вніс і змінив. Як збагатив піанізм. Він ніби познайомив нас з зовсім іншим інструментом, який має стільки граней і можливостей!

Бетховен жив в переломну епоху, в час револбцій і повстань. Це не могло не відбитись на його творчості. Ідеї свободи, рівноправ'я, людських збурених мас червоною ниткою проходять через всі його твори. Оскільки Бетховен був гуманіст він не хотів і не міг відмовитись від ідей нової людини, хоч і бачив що буржуазний переворот не веде до них. Тому Бетховен відстоював ідею свободололюбивих, чесних, добрих людей і ніс це у своїй музиці в широкі маси маючи надію на те, що хоч одне серце і хоч один мислячий розум прийме їх і поширить.

Творчий шлях Бетховена був складний і різноманітний.

В ранніх творах формується коло творчих ідей. Встановлюється орієнтир основних конфліктів. Окреслюються інтонації героїзму, природи, боротьби і драматизму.

На початку ще помітні впливу класицизму, що не дивно бо він виріс в ньому. Але і тут можна помітити початок тієї емоційної глиби і розкутості, яку ми побачимо у всій своїй красі пізніше.

В цих же творах відбувається розчарування його юних захоплень, буржуазною революцією, Наполеоном і іншими ідеалами юності. Та ці зразкові ідеї ніколи не покинуть голови творця.

В середній період творчості Бетховен дійсно стоїть на межі епохи розуму і епохи серця, що виливається в «Апасіонату». Незвичайна емоційна насиченість і в той же час логічність побудов-ось що не дає нам віднести його ні до класиків ні до романтиків. Він унікальний у своїй боротьби висловлення почуттів і вихованості їх.

Класична побудова творів і їх гармоній вже порушена надзвичайною емоційністю автора, але воно ще не переходить в кіпіння і відкритість романтиків.

Творчість пізнього періоду несе зовсім інші настрої. Події громадянської війни мали б сколихнути ідеали Бетховена але він навпаки в них вкоріняється і чітко підкреслює це у своїй Дев'ятій симфонії. Звичайно, композитор не міг не піддатись подіям свого часу. В якийсь період свого життя він таки віддав данину сильним світу цього і вітаючи їх з перемогами.

Однак життєві обставини, його глухота не дають йому здатись і відректись своїх ідеалів. Це не означає, що великий композитор здався, що хвороба зламала його. Як би не було йому важко саме в музиці, в своїх ідеях він знаходив заспокоєння. Втрачаючи з'язок зі звуками цього світу у нього відкривались зовсім інші відчуття і образи.

Творчість пізнього періоду показує мужність вже не такого сильного борця, який не зрадив своїх ідеалів і далі несе їх з гордо піднятою головою.

Набравшись життєвого досвіду і мудрості перед нами постає ветеран ідей за свободу вираження і почуття людини.

Не дивлячись на таке горе для музиканта трагізм його творі світлий і оптимістичний. Ілюструючий, що зовнішні фактори не можуть вбити головного музиканта свого століття. Вони не можуть розірвати його зв'язок з найдорогоціннішим багатством життя-музикою.

Цей подвиг Бетховена признаний світом не даремно і слугує прикладом стійкості духу.

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'янному мистецтві ХХ сторіччя. Львів: КІНПАТРІ ЛТД, 2014. 344 с.

11.Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Тернопіль : СМП «АСТОН», 1998. 300с.

12. Кочнєв В.Г. Фортепіанний 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 фортепіанного 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. Фортепіанно-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 фортепіанній сонаті Л. ван Бетовена №5 c-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. Сильова 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.