

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

КАФЕДРА СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО
КАФЕДРА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ ТА АНАЛІЗУ МУЗИКИ

**ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ Л. ВАН БЕТХОВЕНА
У ПРАКТИЦІ АВТЕНТИЧНОГО ВИКОНАВСТВА**

Магістерська робота
Сухленко Юрія Сергійовича
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
Лозенко Катерина Олександрівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ОСНОВНІ ЗАСАДИ ТРАКТОВКИ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ Л. ВАН БЕТХОВЕНА У ПРАКТИЦІ АВТЕНТИЧНОГО ВИКОНАВСТВА	7
1.1 Автентичне виконавство у науковому просторі.....	7
1.2 Композиторський текст Л. ван Бетховена в контексті музичної практики віденського класицизму	17
1.3. Органологія і звуковий образ інструментів Л. ван Бетховена, та їх вплив на композиторський задум.....	22
Висновки до розділу 1	29
РОЗДІЛ 2 ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ Л. ВАН БЕТХОВЕНА У ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ ПРЕДСТАВНИКІВ АВТЕНТИЧНОГО НАПРЯМУ	
2.1. Виконавський аналіз Сонати для фортепіано Op.2, No. 1 (1792) Л. ван Бетховена.....	32
2.2. Виконавський аналіз Сонати для фортепіано Op.27 № 2 (1801) Л. ван Бетховена.....	39
2.3. Виконавський аналіз Сонати для фортепіано Op.101 №28 (1816), Л. ван Бетховена.....	42
Висновки до розділу 2.....	46
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Автентичне виконавство є одним з найпопулярніших напрямків у сучасному виконавському мистецтві. Головним принципом такого підходу – є «вірність творові»¹ і прагнення наблизитись якомога ближче до авторського задуму. Тому метою виконавців є досягнення стильових засад системи музично–мовленнєвих ресурсів епохи, а також вивчення впливу концертних умов (інструментарій, приміщення тощо) для найточнішого відтворення індивідуального стилю композитора. Специфіка напрямку зумовлює труднощі, з якими зіштовхуються його представники: невелика кількість та висока вартість історичних інструментів; сталі традиції академічного виконавства, що нерозривно пов'язані з романтичною епохою й відповідним звуковим образом фортепіано; значення наукової обізнаності виконавця для адекватного втілення композиторського задуму.

У суспільній свідомості автентичне виконавство найчастіше пов'язується з мистецтвом Бароко, але насправді ця течія охоплює значно ширше коло музично–історичних стилів, зокрема і творчість віденських класиків. Так, представники автентичного виконавства сьогодні звертаються до фортепіанної творчості Людвіга ван Бетховена, яка, незважаючи на спорідненість сучасних та старовинних клавішно–струнних інструментів, все ж таки потребує звернення до останніх. І хоча досягнення автентичних виконавців значно змінили уявлення як про творчість Л. ван Бетховена в цілому, так і про еталон звучання окремих опусів, втім, ці процеси поки ще не дуже впливають на розвиток вітчизняного фортепіанного мистецтва. Таким чином актуальність теми дослідження полягає в:

- трансформації основних параметрів комунікативної системи

¹ Вірність творові (Werktreue - нім.) за Н. Харнонкуртом це вміння інтерпретувати нотний текст згідно з задумом композитора. Наприклад, “якщо композитор пише цілу ноту, а має на думці шістнадцятку, автентизм збереже той, хто заграє шістнадцятку, а не той, хто - цілу.” (Харнонкурт, 2002:40)

музичного мистецтва, що полягає в набутті значущості автентичного підходу в музичному виконавстві;

- розширення спектру пошуків дослідників та виконавців автентичного напрямку, що виходить за межі музики бароко, і звертається до творчості віденських класиків;
- недостатнім розвитком автентичного виконавства в Україні і необхідністю подальшої розробки даного підходу у виконавстві.

Об’єкт дослідження – фортепіанне мистецтво, **предмет** – виявлення базових засад трактовки фортепіанних сонат Л. ван Бетховена в практиці автентичного виконавства.

Мета роботи – виявити специфіку виконавської інтерпретації фортепіанної спадщини Л. ван Бетховена представниками автентичного напрямку.

Це передбачає рішення наступних **завдань**:

- узагальнити досвід осягнення творчості Л. ван Бетховена представниками автентичного напрямку у виконавстві;
- систематизувати наукові праці, присвячені осягненню феномену автентичного виконавства;
- узагальнити наукові дані щодо органології та звукових можливостей інструментів композитора;
- проаналізувати виконавські версії фортепіанних сонат Л. ван Бетховена представниками автентичного виконавства.

Матеріал дослідження – нотний текст сонати для фортепіано A-dur op. 2 №2 (1794—1795), сонати для фортепіано cis-moll op. 27, №2 (1801), сонати для фортепіано d-moll op. 31 №2 (1802), сонати для фортепіано E-dur op. 109 (1820), та записи П. Бадура-Шкоди, Р. Браутігама, О. Любімова.

Методи дослідження:

- *історичний*, що презентує фортепіанне мистецтво як частку загальних процесів розвитку людської культури;
- *феноменологічний*, розкриває унікальністю особистості та

творчого підходу митця;

- *інтерпретаційний*, сприяє виявлення суттєвих ознак автентичного виконання;

- *стильовий*, необхідний для аналізу системи музично-мовленнєвих ресурсів композиторів та виконавців.

Теоретичною базою роботи є наукові концепції, викладені в роботах:

- *з теорії музичного, в тому числі виконавського, стилю* (О. Катрич [3, 4], О. Коменда [6], І. Коханик [7, 8, 9, 10], В. Москаленко [13, 14, 15], С. Шип [33]);

- *з історичного і теоретичного музикознавства* (Н. Кашкадамова [5], Б. Купер [52], Л. Шаповалова [29, 30, 31, 32]);

- *представників історично інформованого напрямку* (Є. Бадура-Скода [36], М. Білсон [41, 42], Ю. Ваш [1], А. Долмеч [56], Н. Сікорська [24], Б. Хайнс [59], Н. Харнонкурт [27, 63], С. Шабалтіна [28]);

- *з органології фортепіано* (А. Боттічелі [46], А.Броунел[49], А.Долге[55], Д.Вейнрайт[82,83], М.Коул[52], І.Мастерс[71], Д. Роланд[77], Д.Хільдебрант[66], Чао-Хва Л.[51]);

- *аналізу музичних творів* (Н. Горюхіна [2], М. Тіц [26], С. Шип [33], Я. Якуб'як [34]);

- *з інтерпретології* (О. Катрич [3, 4], В. Москаленко [13, 14, 15], Ю. Ніколаєвська [17, 18, 19, 20], Н. Рябуха [23], І. Сухленко [25])

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що дане дослідження є першим, предметом якого є виявлення специфіки інтерпретації фортепіанних сонат Л. ван Бетховена представниками автентичного виконавства.

Практичне значення роботи полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані в педагогічній та виконавській практиці в класі спеціального фортепіано. Також можуть бути використані в лекційних курсах з Історії фортепіанного мистецтва, Історії фортепіанного виконавства і на практичних заняттях курсу Музичної інтерпретації.

Структура роботи складає: вступ, два розділи та шість підрозділів, висновки, список використаних джерел. Загальний об'єм 59 сторінок. Список використаних джерел складає 85 назв.

РОЗДІЛ 1

ОСНОВНІ ЗАСАДИ ТРАКТОВКИ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ Л. ВАН БЕТХОВЕНА У ПРАКТИЦІ АВТЕНТИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Автентичне виконавство у науковому просторі

Автентичне виконавство – одна з найпотужніших течій сучасного мистецтва, формування якої у надрах Романтизму було пов'язано з творчістю видатних музикантів, серед яких К. Черні, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст та інші. Сьогодні їх вклад у процес відродження та актуалізації доробку композиторів Бароко часто і обґрунтовано ставлять під сумнів, адже їх погляд на творчість композиторів попередніх епох був занадто суб'єктивним. На це, зокрема, вказує Н. Сікорська: «Століття Романтизму нерідко називають “епохою транскрипцій”, “епохою редакцій”, протиставляючи його сучасній “епосі уртекстів”». Як зазначає дослідниця, Романтики розглядали музику попередніх епох в аспекті переосмислення і трансформації, а інколи, навіть спотворювали її, у тому числі використовуючи новий інструментарій. [24,с. 42-43].

Втім, неможливо заперечувати той факт, що саме авторитет цих музикантів обумовив зростання інтересу до музики минулих епох і поступову руйнацію традиції, згідно якої на сцені звучала тільки сучасна музика. Найяскравіший приклад цього – знамениті «Історичні концерти» Ф. Мендельсона, на яких звучали твори від Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя до сучасників композитора. Ідея настільки сподобалася, що була повторена багатьма музикантами XIX – початку XX століття. Тут згадаємо про подібний цикл концертів А. Рубінштейна (1885-1886), що окреслював історію фортепіанної музики від французьких клавесиністів до творів самого композитора та його сучасників. Великий внесок у пробудження

інтересу до музики минулих епох внесли також концертна діяльність та транскрипції Ф. Ліста.

Тож, поступово сформувалася традиція виконання в концертних програмах творів композиторів Бароко, що поставило питання про основні принципи роботи з текстами цих нотних творів. Адже відомо, що композитори тієї епохи, фактично, не залишили вказівок щодо особливостей інтерпретації власних творів, залишаючи розшифровку таких важливих параметрів композиторського тексту як: штрихи, орнаментика, підбір доречної динаміки та артикуляції і, навіть, інструментарію на розсуд виконавця. Що зовсім протилежно романтичній і, особливо, сучасній традиції, де різноманітність виконавських інтерпретацій нотного тексту, забезпечує лише деяка абстрактність музичної нотації (наприклад, композитори ще не почали виписувати динаміку в децибелах і виконавці можуть обирати ступінь *piano* згідно зі своїм динамічним планом)

Іншим важливим питанням стала відсутність або незадовільний стан інструментарію і, найголовніше, те, що органологія багатьох музичних інструментів суттєво змінилася. Про це висловлювались представники автентичного напрямку, наприклад, Н. Харнонкурт: «Більшість майстрових скрипок, використовуваних нині, виготовлені в період бароко, і все ж вони не є суто “бароковими скрипками”. Коли близько 1800 року змінився звуковий ідеал, всі тодішні інструменти були перероблені з головною метою – посилення їх звуку» [27, с. 99]. Таким чином були створені сучасні скрипки з потужним звучанням, водночас немодернізовані барокові скрипки відрізняються меншою гучністю, гострим звуком і багатими високими обертонами. У фортепіанній літературі, хрестоматійним є приклад речитативів з першої частини сімнадцятої сонати Л. ван Бетховена, де на сучасних інструментах, з імітацією *una corda* та дуже довгим звуком на педалі, відтворення містичних та віддалених монологів, виписаних автором на одній педалі, стає майже неможливим.

Обговорення означених питань та особистісна зацікавленість окремих митців у відродженні традицій барокового музикування привели до появи нової течії виконавського мистецтва, одним з перших представників якої був А. Долмеч (1858 – 1940). На фабриці по виготовленню фортепіано, органів та фісгармоній «Maison Dolmetsch-Guillouard», що належала його батькам, він здобув навички виготовлення інструментів. Отриманий досвід майстер буде використовувати протягом життя, створюючи копії старовинних інструментів. Хоча під час його навчання у Королівському коледжі музики ставлення до старовинної музики можна було охарактеризувати словами музикознавця Дж. Мейтленда: «Професорські лекції, які часто визнавали існування мадригалів, верджинальної музики та подібних речей, майже завжди залишали відчуття, що в них не було такої краси, яка могла б сподобатися сучасникам, так що повага, з якою нас заохочували до них була заснована суто на їх старовині» [45].

Діяльність А. Долмеча сприяла збільшенню інтересу до музики давніх епох. Він брав участь у театральних постановках та концертах, граючи старовинну музику на виготовлених власноруч інструментах, працював директором на фабриці виготовлення старовинних інструментів, заснував фестиваль старовинної музики і написав працю «Виконання музики 17-18 століття, за матеріалами сучасників» (1915 рік).

У цій роботі він окреслив п'ять аспектів, на які важливо звертати увагу при виконанні старовинної музики:

1. Темп і темпові позначення;
2. Відношення між реальним ритмом і зафіксованим у нотному тексті;
3. Орнаментика та її роль в музичному творі;
4. Мистецтво роботи з генерал-басом.

Але, як підкреслював автор, неможливо працювати над старовинною музикою, дотримуючись думки, що для неї не властива виразність почуттів (expressions), що в задуму композиторів була лиш механічна точність (mechanical precision): «Слід відокремити себе від знавців 18 століття, які

оголосили готичну архітектуру варварською, або мистецтвознавців початку 19-го століття, які не бачили краси в мистецтві дорафаелітів» [56, с.6].

Подібне ставлення було однією з найбільших перешкод на шляху відродження старовинної музики. Про це висловлювалася В. Ландовська (1879 – 1959), яка стояла біля витоків мистецтва автентичного виконавства: «У наш час дуже часто повторюють, що музика є переважно сучасним мистецтвом»². Будучи всесвітньо відомою клавесиністкою, В. Ландовська створювала свої інтерпретації на базі ґрунтового вивчення наукових робіт, Й. Кванца, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Л. Моцарта, Дж. Фрескобальді, К. Ф. Е. Баха і багатьох інших. В її наукових працях ми знаходимо розшифровки і розбори таблиць орнаментики Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Й. С. Баха. Знаменита піаністка підкреслювала значення риторики для майстрів старовинної музики: «Розділяти мелодичну лінію цезурами, що диктуються логікою, імпульсом, фантазією, дозволяти повітрю циркулювати – це дуже нагадує диханням <...> Ось чому всі старовинні трактати порівнюють музичну інтерпретацію з риторикою»³.

Також В. Ландовська наголошувала важливість фразування і дихання, що його визначає, оскільки кожна пауза, цезура логічно розділяє мелодичну лінію, і вона повинна бути дослуханою, щоб надати твору контури, виразність для чіткого уявлення змісту п'єси⁴.

Зазначимо, що найбільш поширений тип дослідника автентичної течії – це виконавець, який систематизує засади своїх інтерпретацій. Одним з таких був Н. Харнонкорт – диригент, виконавець, автор наукових праць, в яких окреслено принципи трактовки текстів старовинної музики. Наприклад, виконання рівних за тривалостями залігованих нот з акцентом на першій й розв'язанням на наступних нотах, трактування першої та третьої долей такту як сильних, другої та четвертої – як слабких, виконання

² 15. Ландовская В. Старинная музыка. Перевод с английского З. Савеловой Москва., 1913. 133 с. с.3

³ 16. Ландовская, В. О музыке. Перевод с английского, А. Майкапар. Москва : «Радуга». 1991. 438 с. с.353

⁴ Так само, с.363

дисонансу завжди з атакою, а розв'язання – тихіше та м'якше і т. ін. Автор називав свій підхід «Werktreue» (вірність твору). Він відноситься до концепції того, що виконавці і інтерпретатори повинні залишатися вірними намірам та інструкціям композитора під час виконання музичного твору. Werktreue наголошує на важливості точного відтворення музичних ідей, стилю та виразності композитора в виконанні, прагнучи передати оригінальну художню візію як найвірніше. «Інформацією, яка виявляє наміри композитора, є виконавські вказівки, інструментування і численні, безліч разів змінювані манери виконавської практики, обізнаності з якими композитори природно очікували від своїх сучасників» – зазначав Н. Харнонкурт. Для виконавців це означає як широке поле для досліджень, так і можливість грубої помилки, якщо виконувати старовинну музику тільки згідно з набутими знаннями. Тим не менше, дослідник відзначає, що музикологічні знання не можуть бути самоціллю під час виконання старовинної музики, а повинні слугувати засобами для покращення виконання – «Існують “музикознавчі” виконання абсолютно бездоганні з історичної точки зору, але їм бракує життєвості. З двох зол меншим буде виконання історично фальшиве, але музично живе». Дійсно вірним творові Н. Харнонкурт вважав підхід, коли «твір може досягти свого найбільш ясного і гарного виразу. А це станеться якщо знання й почуття відповідальності поєднуються з глибокою музичною уявою» [27,с. 9].

Одним із найбільш надихаючих митців для Н. Харнонкурта був Пауль Хіндеміт, який, наприклад, у дискусії, під час відзначення року смерті Баха в 1950 році виступав за повну реставрацію інструментів і виконавських практик епохи Баха: «Ми можемо бути впевнені, що Бах був цілком задоволений наявними засобами вираження голосів та інструментів, і якщо ми хочемо виконувати його музику відповідно до його намірів, нам слід відновити умови виконання того часу»[67].

Але у той же час висловлювалися протилежні думки, від не мешн значущих діячів. Зокрема, Т. Адорно у 1951 році вважав, що тільки

«прогресивні» виконавські ресурси такі як аранжування Шенберга та Веберна можуть розкрити значущість музики Баха, та скептично відносився до самої ідеї використання аутентичних інструментів – «думка про те, що пронизливі та хрипкі барокові органи здатні вловити довгі хвилі гранітних, великих фуг, є чистим марновірством»[35,с. 145]. Науковець висловлював думку, що музика Й. С. Баха, через підхід автентичних виконавців, збіднюється та позбавляється її специфічного змісту, що є основою затребуваності творчості композитора. І після втрати сутності, музика Баха перетворюється на «нейтральний пам'ятник культури», актуальний лише для показу на органних фестивалях у добре збережених містах.[35,с. 136]

Це порівняння з пам'ятником, є дуже розповсюдженим у критиці автентичного напрямку. Наприклад, у своїй книзі «Естетика музики» (1997) британський філософ Роджер Скрутон, який спеціалізувався на естетиці та політичній філософії, писав, що ефект автентичного виконавства «часто полягав у тому, щоб заховати минуле в пачку фальшивої науки, піднести музикознавство над музикою та обмежити Баха та його сучасників. Відчуття втоми, яке викликає стільки «автентичних» виступів, можна порівняти з атмосферою сучасного музею...».[79,с. 448]. Він підкреслював, що процес виконавської інтерпретації, має бути нерозривно пов'язаним з існуючою традицією західної музики (у той час, як автентичний напрям завжди позиціонував себе як протипага існуючій академічній практиці – Сухленко Ю.С), бо інакше кожен виступ створює дистанцію між аудиторією та музикою – «виступ має бути частиною традиції: практики, яка постійно змінюється у світлі нових прикладів, які, у свою чергу, завдячують своїм життям тому, що було раніше».[79,с. 449]. Тож, автентичний виконавець, використовуючи історичні інструменти, рухомий з естетичними мотивами, невідомими тогочасній людині, наслідує давно зниклу традицію. І ми, авжеж, можемо насолоджуватися результатом, але не так, як «оригінальна аудиторія» насолоджувалася «оригінальним виступом». Цікавим тепер для нас буде лише фактор минулого.

Відповіддю на позицію Т. Адорно, Р. Скрутона та багатьох інших критиків напряму може слугувати позиція Лідії Гер професорки філософії Колумбійського університету, яка спеціалізується на філософії музики, естетиці, філософії історії та філософії 19-го та 20-го століть, яка обговорює цілі та помилки як прихильників, так і критиків автентичного напрямку у своїй книзі «The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music». Вона стверджує, що у другій половині 19-го століття, саме тенденції нав'язування музиці минулих часів технік сучасних технік породили у протигагу собі автентичний напрям. Саме він, за думкою Л. Гер : «тримає наші очі відкритими на можливість творити музику по-новому, керуючись новими ідеалами» [62,с. 284]. І найголовніший ефектом, що привніс автентичний напрям - це позбавлення представників академічної традиції переконання в абсолютній правоті сучасній практиці виконання.

Одним із найвпливовіших авторів у дискусії стосовно автентичного напрямку був Річард Тарускін – американський музикознавець та музичний критик. В його есе «The Pastness of the Present and the Presence of the Past», автор розвиває думку, що «історичне виконавство», це не є суттєво історичний феноменом, але певним чином є більше сучасним, аніж «сучасне виконавство». На підтвердження цієї думки, Р. Тарускін наводить три аргументи:

- По-перше, історичний перформанс є "сучасним", оскільки він є сучасним явищем та своєрідною «історичною фікцією», в якій додумані елементи, на жаль, неминуче переважають над тими, що справді взяті з минулого. Бо фрагментарність і суперечливість інформації, змушує виконавця доповнювати своє розуміння історичного запису чимось іншим: «інстинктом», «музикальністю» – тобто тим, що робить інтерпретацію переконливою.
- По-друге, аналізуючи «мейнстрімні» якості сучасного виконавства: фактурну прозорість, метричну жорсткість, швидкість і легкість, він

приходить до висновку, що і автентичний напрям також розвивається згідно з потребами сучасного слухача

- По-третє, різка риторика «оновлення» та антагонізмом до «традиції», притаманні напрямку ранньої музики, пов'язують автентичне виконавство естетичними позиціями модернізму ХХ століття. Історичний перформанс, таким чином, є "сучасним перформансом", оскільки він завдячує модернізму своїми естетичними настановами та ідеологічними засадами.

Неможливо пройти повз дослідження почесного професору музикознавства та філософії Рутгерського університету П. Ківі – "Автентичність – філософські роздуми про музичне виконання" (1995). У цій праці автор виводить три основних критерії вірності автентичного напрямку:

- Автентичність як наміри композитора щодо виконання;
- Автентичність як оригінальне звучання музики;
- Автентичність як оригінальна практика виконавців

Він також приводить аргумент, користь історичної досконалості – що, подібно до того, як реставратор намагається повернути нам фізичний об'єкт таким, яким він вперше вийшов з майстерні Рембрандта, «мета історично достовірного виконання полягає в тому, щоб дати нам "фізичний об'єкт" таким, яким він вийшов з "майстерні" Баха» [68, с. 191].

Зважаючи на тему цього дослідження, неможливо не підкреслити значущість актуальність дисертації на здобуття ступеню доктора мистецтва «"Creating Tone": The Relationship Between Beethoven's Piano Sonority and Evolving Instrument Designs» канадської піаністки та науковиці А. Ботічеллі, яка надає опис інструментів з якими працював композитор, вказуючи на характерні особливості, що впливали на авторський задум конкретного твору, та дослідження «The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas» англійського музикознавця Б. Купера, який не лише написав велику

кількість статей, присвячених творчості композитора, а й зробив власну редакцію його 35 сонат[1]⁵

Одним із останніх досліджень, підсумовуючих як досягнення автентичного виконавства, так і критику його опонентів, є «Playing with History» професора музики університету Глазго, відомого клавесиніста і органіста Дж. Батта. Він розвиває критичні погляди як прихильників, так і супротивників руху, водночас стверджуючи остаточно вона має більший інтелектуальний і мистецький потенціал, ніж можуть вважати її недоброзичливі противники – «автентичний напрям слугує для того, щоб заземлити нас у сьогоденні через відновлення взаємодії з минулим у спосіб, який ніколи раніше не був можливим чи необхідним. Це передбачає розхитування традиційних категорій і значень, а також доступність історії та історичної думки, яка в цьому сенсі не має аналогів у минулому. Незалежно від того, чи все це відображає "демократизацію історії", чи звільнення нашої думки від упереджених наративів про минуле, я вважаю, що чиста вигода від цього значно переважає недоліки...» [50,с. 217].

У вітчизняному мистецтвознавстві, серед науковців, які займаються питаннями автентичного виконавства назвемо вже згадувану вище Н. Сікорську, відому клавесиністку, педагога, дослідницю, лауреатку гран-прі конкурсу імені В. Ландовської в 2017 році. Н. Сікорська відповідає описаним в її дисертації музичним тенденціям — «У наші дні в Україні, як і в усьому світі в рамках ПВ [*історично інформованого виконавства – Ю.С.*] формується новий багатогранний тип музиканта — виконавця-дослідника-педагога, іноді й композитора в одній особі». Дослідниця відзначає, що таким чином, можна спостерігати часткове відродження комплексу універсального музиканта, характерного для до-романтичних епох. [24,с. 55]

⁵ Редакція включає в себе також сонати Л. ван Бетховена без опуса.

Також згадаємо дисертацію Ю. Ваш, присвячену бароковим танцям. Авторка, на прикладі клавірних п'єс французьких композиторів, стверджує, що вільне володіння ритмоформулами танцювальної музики часів Бароко є необхідним фактором при створенні ритмічної драматургії, знаходженні потрібного характеру танцю й афекту, що не зазначені в нотному тексті [1].

Все більший інтерес учнів до факсимільних видань, бажання грати на старовинних інструментах, і в старовинних ключах як позитивні тенденції в українській музичній освіті відзначає професорка НМАУ імені Петра Чайковського С. Шабалтіна [28].

Харківська музикознавиця, доктор Ю. Ніколаєвська, у статті «Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації» розглядає аутентичне виконавство, як комунікативну стратегію: «організація модальної форми музичного твору, що базується на стійкій системі орієнтирів (закладених у тексті твору) та відтвореній в акустичній формі, що співвіднесена з традиціями епохи, в якій цей твір було створено (включаючи весь комплекс засобів музичної виразності)» [17,с. 194] та пропонує власну періодизацію розвитку:

1. Перша половина ХХ сторіччя, який був відзначений першими спробами копіювання старовинних інструментів і пошуками оригінальних зразків. В аспекті засобів виразності: робота над правильним підбором штрихів, різними типами артикуляції, співвідношенням темпів та принципів динаміки. Музиканти опановували вміння розшифровувати цифрований бас, корегувати склади ансамблів. Обов'язковим було вміння імпровізувати та вірно розшифровувати орнаментику;
2. Остання третина ХХ – початок ХХІ ст.: поява великої кількості хороших копій старовинних інструментів та реконструкцій. Щодо засобів виразності – відбувається уточнення більшості з них (узгодженість з індивідуальними стилями, течіями, напрямками та школами). У музикантів з'являється можливість виконання у залах,

що відповідали історичній епосі, виконавській ситуації.
[17,с. 187, 193-194].

Автентичне виконавство пройшло довгий шлях становлення як культурне явище. І, як ми побачили, процес починався саме з виконавців, які вже в якості доповнення до своєї широкої концертної діяльності намагались систематизувати принципи свого творчого підходу.

1.2 Композиторський текст Л. ван Бетховена в контексті музичної практики віденського класицизму

Фортепіанні сонати Л. ван Бетховена, які є предметом нашого дослідження, є наріжним каменем репертуару кожного піаніста, супроводжуючи його протягом всього музичного життя. Для композитора вони теж мали особливе значення у процесі формування творчого стилю. Саме в них Л. ван Бетховен експериментував із тематизмом, драматургією, образними сферами (наприклад, мотиви долі Апасіонати (1806) знайшли свій розвиток у п'ятій симфонії (1808), а пасторальна сфера сонати Wallstein (1804) змістовно поєднана з шостою симфонією (1808)).

Сучасний англійський дослідник Б. Купер, який вважає необхідним додати до повної збірки фортепіанних сонат Л. Бетховена ті, що були написані композитором у Боні, пропонує наступну періодизацію сонатної творчості митця:

- Перший етап (1783–1804), що характеризується великим значенням сонатного жанру для композитора — 23 сонати.
- Другий (1804–1816) – «розширення концепції», пошук нових і більших викликів, та подальшого спаду інтересу до цього жанру – 7 сонат.
- Третій (1816–1822) – характеризується підвищеною складністю і витонченістю – 5 сонат. [53,с. 4-5].

Відхід від сонатного жанру і зміну творчого напрямку Б. Купер пов'язує з емоційною та життєвою кризою, відображеною у Гайлігенштадтському заповіті.

Однією з головних ознак специфіки музичного мислення Л. ван Бетховена в нотному тексті сонат та інших творів композитора, став новий підхід до фіксації звукової концепції твору. Загальновідомо, що Л. Бетховен дуже прискіпливо ставився до позначок у музичному тексті через те, що тодішні виконавці вважали за необхідне внести зміни у авторський задум, тим самим іноді спотворюючи його.

Таким чином, розмірковуючи над історією взаємодії композиторів та виконавців, можна відзначити як змінювалися текстуальні стратегії у різних епохах. Так, для старовинної стратегії характерним був високий рівень виконавської компетенції. Тож, нотний текст твору композитора був скоріш «натяком», ніж «наказом». Класико-романтична текстуальна стратегія (яка поширюється й на сучасні твори, якщо вони написані у традиційній системі нотації) передбачає розширену зону композиторської компетенції, в рамках якої композитор фіксує висотні і метроритмічні параметри кожного звуку, дає динамічні і штрихові рекомендації, фіксує мелодику, гармонію, архітектоніку, фактуру, оркестровку твору і т. ін.

Іншими словами, з епохи віденських класиків нотний текст творів не передбачає виконавського доповнення, музичного різновиду «*Letzter Hand*» [47, с. 140] – дослівно «Остання Рука» або «Остаточна редакція», що вказує на остаточну версію або редакцію музичного твору, яка вважається офіційною. Тобто, фіксований текст, що забезпечує виконавця більшістю необхідної інформації. Чи ні?

Революція у ставленні до нотного тексту почалася з постаті Л. ван Бетховена – він випишував усі каденції в концертах, вдосконалював та розширював засоби фіксації своїх вимог в нотному тексті. Композитор різко протестував проти будь-яких змін в його творах: «Якщо над нотою стоїть крапка, то не можна перетворювати її на клин, і навпаки. Це не одне

й теж саме!...» [5,с. 271]. Саме він почав використовувати метрономічні записи швидкості на противагу італійським темповим визначенням та завжди точно випишував прикраси. Н. Кашкадамова в монографії «Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах» відзначає, що саме Л. ван Бетховен був тим композитором, якому вдалося значною мірою зняти зі своєї орнаментики будь-який наліт випадковості й надати їй сенсу необхідності: «Виростаючи з внутрішньої динаміки музичного організму, вона творить істотну частину цілого» [5,с. 280].

Л. ван Бетховен став першим композитором, що почав регулярно позначати педалізацію. Він використовував контрастну (регістрову) педаль, зв'язуючу (в рамках однієї гармонії), і «лунку педаль», що створювала неповторний звуковий ефект і майже неможливу на сучасних інструментах [5,с. 279].

Ставлення до нотного тексту у Й. Гайдна було зовсім інакше – Н. Кашкадамова вказує, що Й. Гайдн «Протягом цілого життя писав сонати, але не дуже дбав (особливо в молоді роки) про їхнє збереження та упорядкування» [5,с. 210]. А його вказівки щодо артикуляції, темпоритму і динаміки завжди є «схематичними і передбачають ініціативне доповнення з боку піаніста» [5,с. 214].

І якщо попередні два музиканти були в першу чергу композиторами, то творча постать В. А. Моцарта нерозривно пов'язана з кар'єрою віртуоза. І це робить його фортепіанні концерти справжнім викликом для інтерпретаторів. Бо ініціативного доповнення передбачає навіть фактура концертів. Оскільки в той час було прийнято грати власний репертуар, тож, в інтереси відомого композитора-віртуоза не входило детально випишувати текст сольної партії, бо ним могли скористатися недобросовісні «шанувальники». При тому, що партію оркестру В. А. Моцарт випишував дуже ретельно, а от сольну – не завжди, адже він і так знав, що йому грати. Таким чином, можна з впевненістю сказати, що ми ні про один концерт віденського класика ми не можемо бути впевненими, щодо автентичності

виконання. Про це зазначає й А. Ейнштейн – «партія соліста в тому вигляді, в якому вона є, у всіх випадках укладає в собі тільки начерк того, як її насправді слід виконати; партію цю обов'язково потрібно пожвавити» [59, 471].

Дискусійним питанням є необхідність грати генерал-бас в концертах. Відомий піаніст автентичного напрямку М. Білсон говорить, що: «Ідея полягає не в протиставленні фортепіано та оркестру, коли грає оркестр, потім грає фортепіано, а потім знову оркестр. Це те, що виходить в сучасних виконаннях і що не відповідає картині, яку б ми спостерігали в той час. Фортепіано має бути присутнім з самого початку, спливаючи з звучання оркестру в якості сольного інструмента в подальшій розробці. Це невід'ємна особливість виконання» [41]. Важливо підкреслити, що М. Білсон грає на автентичних інструментах, бо на сучасні оркестри вже не потребують підтримки піаніста, а роялі мають дуже густий та лункий звук, що буде значно виділяються із звучання оркестру. Це один із прикладів переваги автентичних інструментів при виконанні творів своєї епохи. І хоча принцип дії у інструментів схожий – від удару молоточка, струна починає вібрувати, поки звук не згасне сам, або буде закінчений демпфером, звучання кардинально змінюється від розміру струн, їх розташування, від того дерев'яний, чи металевий каркас у інструмента, і т. ін.

Схожі процеси ми можемо побачити у творчості Й. Гайдна. Вказівка на виданнях сонат Й. Гайдна з'являться ще у 1780 році, проте можливо, що це було рішенням видавців, що намагались залучити до покупки якнайширші кола музикантів. Але у фактурі в сонаті Es –dur Нов.ХҮІ:49, написаної для піаністки М. Генцігер, ми бачимо повнозвучну фактуру у весь діапазон клавіатури, імітацію оркестрових перекличок грою через руку, стрімкі короткі арпеджіо і головне – «Адресуючи цю сонату замовниці, Й. Гайдн висловив у листі жаль, що в неї немає “*фортепіано Шанца*”, яке дозволило б “*удвічі більше почерпнути*” музичного задоволення з адажіо» [5, с. 212].

Образ фортепіано В. Моцарта був пов'язаний з інструментом роботи А. Вальтера. І втілення його звукових параметрів ми бачимо у фортепіанному стилі композитора. Звук інструмента В. Моцарта, що зберігся і був реставрований у зальцбурзькому музеї і німецький музикознавець Р. Штенліх, що вивчав його пошуку звукового ідеалу В. Моцарта, характеризує його як «світлий і дзвінкий, з повним та щільним звуком. Він витончений, концентрований та швидко гасне»⁶. Тож і фортепіанна мелодика В. Моцарта відрізняється від плинної та нескінченної мелодики романтиків – вона говірлива та має артикуляційну природу смичкових інструментів: артикуляція не є лише формальною категорією звучання звука – вона завжди позначає і розшифровує художній зміст.

Тож можливо, саме безапеляційна позиція Л. ван Бетховена стала засадничою у розвитку академічної традиції згідно якої музичний твір необхідно «виконувати», спираючись виключно на авторський нотний текст. Дж. Боуен так про це розмірковує: «Модель музичного твору ХІХ століття, яку успадкувало музикознавство, ґрунтувалася на “готових” партитурах Бетховена та концепції “Letzter Hand” – ідеї, що митець створює остаточний фіксований і безсмертний текст» [47, с. 140]. Проте зрозуміло, що насправді відтворення одного й того ж тексту може бути різним через різницю акустики приміщень, індивідуальний стиль виконавця та його сприйняття звукового образу інструменту.

З цього приводу звернемося до дисертації Н. Кучми, дослідження якої є одним з останніх сучасних розробок, присвячених феномену звукового образу фортепіано, у якому це поняття розглядається комплексно, з позиції художніх настанов, що відбивають стильові характеристики конкретного митця чи епохи та конкретних засобів втілення музичного матеріалу, як способу взаємодії виконавця з композиторським текстом. Дослідниця зазначає, що звуковий образ фортепіано у музикознавстві прийнято

⁶ 1. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. Москва : Музыка, 1972. 377 с. с.288

спрямовувати, більшою мірою, на виконавську творчість, у якій однією з ключових засад формування думкою конкретного виконавця певного музичного твору буде слугувати саме його уявлення образу інструменту. З цього приводу вона вказує, що у той же час, очевидно, що не менш значущим елементом слугує авторське бачення звукових можливостей інструменту, завдяки якому і створюється той неповторний витвір мистецтва з особливою, притаманною тільки йому специфікою, без розуміння якої втрачається аутентика композиторського задуму: «Звичайно, авторський текст у цьому сенсі первинний, саме в ньому зафіксовано розуміння звукового образу інструмента, що втілює і стильові аспекти, і техніку, необхідну для досягнення бажаного ефекту» [12, 12].

Отже, стає зрозумілим, що бачення композитором шляху втілення художніх образів залежить від конкретних обставин, а саме специфіки інструменту, його можливостей у продукуванні та відтворенні звучання: «Визначено, що образ інструмента, як складова фортепіанного образу світу є параметром, який впливає на формування концепції композиторського твору та визначає механізми його виконавської реалізації» [12, с. 5]. Тут звернемося до звернутися до дисертації Ю. Ніколаєвської, яка пише, що: «“Звуковий образ інструмента” – це система взаємодії звукоакустичних параметрів інструмента (фізичний когнітивний рівень) та топоном, пов’язаних з просторовим компонентом сприйняття, що впливають на характер й темпоральні характеристики звучного твору (художній когнітивний рівень)» [18, с. 184]. Таким чином, для досягнення звукового образу фортепіано у сонатах Л. ван Бетховена, необхідно зрозуміти механіку інструменту його часів та спосіб видобування звуку.

1.3. Органологія та звуковий образ інструментів Л. ван Бетховена

Протягом 17-го, 18-го і першої половини 19-го сторіччя, одночасно існувало більше 80 назв фортепіано [71, с. 87]. Тож той факт, що протягом

життя Л. ван Бетховен мав або позичав чотирнадцять різних фортепіано, виглядає досить закономірним. Одинадцять із них були виготовленні у рамках віденської школи. Однак, незважаючи ні на близьку дружбу та тісну роботу над фортепіанною механікою (Streicher), однозначну визнаність віденськими покупцями (Walter, Graf) чи значущість подарунків від закордонних виробників (Broadwood, Erard) Л. ван Бетховен так і не знайшов «ідеального» інструмента. [51,с. 130]. Проте, представники автентичного напрямку, вивчаючи фортепіанний спадок композитора, виділяють п'ять інструментів, що найбільше відповідають композиційній еволюції Бетховена: Вальтер, Штрайхер, Ерард, Бродвуд і Граф.

Розглянемо особливості інструментів часів Л. ван Бетховена. Почнемо з інструментів англійської школи. Великим поштовхом для зайняття домінуючого положення на ринку власної школи створення фортепіано стала семирічна війна (1756-1783). Під час бойових дій у Європі була порушена логістика зв'язку, цілі міста були зруйновані, як і майстерні музичних інструментів у них. Меценати, майстри виготовлення інструментів втікали з європейського материка у більш стабільні країни. В першу чергу в Англію, з дуже виграшним у цієї ситуації географічним положенням [51,с. 49-50]. Серед таких майстрів були Йоганнес Зумпе та Дж. Бродвуд.

На початку становлення фортепіано та знаходження місця на ринку, реалізація інструментів була дуже ускладнена великою складністю виробництва та необхідністю рекламувати новий інструмент. І перший з виробників фортепіано, хто знайшов вихід на масового покупця став Й. Зумпе. Майстер німецького походження створював «квадратне фортепіано» (the square piano) що, завдяки невеликим розмірам, підходило для обмеженого домашнього простору, та мало значно меншу ціну ніж тогочасні інструменти – «Цей тип доступного маленького фортепіано мав такий великий успіх, що до 1750-х років майже в кожному домі в Англії було фортепіано Zumpe» [58,с. 63].

Незважаючи на те, що ці квадратні фортепіано дещо відрізнялися від фортепіано, вони мали схожу тонову естетику в тому, що вони були розроблені для створення різних тембрів і дозволяли гравці для контролю нюансів.

Інструменти Й. Зумпе використовували колінні педалі використовувалися широко, але ножні педалі вже були представлені Дж. Бродвудом у 1783 році [83,с. 33].

Джон Бродвуд також був родом з Німеччини. Він став першим виробником піаніно, який вирівняв натяг струн і науково виміряв точку удару, що звільнило більше внутрішнього простору, щоб виробники могли розширити тональний діапазон інструменту. [82, 676]

Як вказує І. Мастерс, у його роялях точка удару (місце контакту головки молоточка зі струною) знаходиться дуже близько до кінця струни. Це підсилює високі обертони, роблячи звук одночасно комплексним і потужним. Демпфера в англійських роялях початку вісімнадцятого століття зазвичай керувалися ногою педаллю та мали однаковий розмір незалежно від регістру. Завдяки цьому, рояль мав відносно тривале послаблення звуку та особливий шлейф з обертоном. І. Мастерс, на основі органологічних ознак інструменту, визначає звуковий образ фортепіано як: «резонансний, повний, округлий звук, рівну силу в усіх регістрах і плавний тембр протягом усієї клавіатури. Ці звукові якості відрізняють роялі Бродвуда від роялів його сучасників» [71,с. 49].

Перевага розташування в Лондоні, одному з тогочасних центрів комерції, дозволила Дж. Бродвуду отримати доступ до багатьох різних матеріалів, які використовуються у виробництві піаніно, і розширити ринок аж до Відню. У 1817 році Томас Бродвуд (син та спадкоємець Дж. Бродвуда) сконструював рояль як подарунок Бетховену з написом у верхній частині клавіатури: «Hoc Instrument est Thomae Broadwood (Londini) donum, propter Ingenium illustrissimi Beethoven» [66,с. 27], що одразу вплинуло на творчість композитора – після 1818 року Л. ван Бетховен використовує повні шість

октав від *С* до *с*4 у той час як більшість віденських фортепіано мали діапазон від *FF* до *f*3

Фортепіано Бетховена фірми Бродвуд пізніше було придбано Ференцем Лістом і зараз виставлено в Національному музеї в Будапешті, Угорщина. [61, с. 696]

Після революційна Франція привертала до себе митців і поступово стала одним із центрів тогочасної культури. Багато виробників фортепіано з Франції, такі як Себастьян Ерар і Ігнас Жозеф Плейель навчалися виготовленню фортепіано у Лондоні і засновані ними бренди, звісно, мали великий вплив англійської школи. Через це, більшість дослідників розглядають англійські та французькі фортепіано як частину однієї традиції, незважаючи на певні відчутні відмінності в конструкції та звучанні між роялями. Наприклад, французькі інструменти зазвичай мали чотири педалі: *una corda*, демпферна, челеста, та *jeu de luth* (арфовий тембр) [77, с. 53]

С. Ерард, чиїм найвагомим досягненням став винахід у 1821 році подвійної репетиції, надіслав у 1803 році фортепіано Л. Бетховену [38, с. 115.]. А. Ботічеллі приводить характеристику цього інструменту: «Молоточки обтягнуті шкірою. Також є чотири педалі: зліва направо – лютня, демпфер, челеста або модератор, а також *уна-корда*. Інструмент має діапазон 5,5 октави (*FF-s*4) і є триструнним, без намотаних струн. Інструмент оснащений англійським типом дугоподібних залізних проміжків-розтяжок між кілковим блоком і підгрифом. Від *FF-g#* струни латунні, від *a-s*4 — залізні» [46, с. 43]. Бетховен використовував це фортепіано Ерарда виключно до 1810 року [51, с. 141].

Перш ніж перейти до віденської майстрів, ми маємо можливість знайти фігуру, що стояла у основанні як і англійської школи, так і віденської. Готфрід Зільберман (1683-1753), органобудівник з Фрайберга, Саксонія, у 1730-х роках побудував кілька фортепіано на основі моделі Б. Кристофорі і назвав інструмент "*Piano et Forte*" in *Curiosa Saxonica* [74, с. 120]. У 1736 винахідник показав свій інструмент Йоганну Себастьяну Баху (1685-1750)

під час його візиту до Дрездена. Й.С. Бах розкритикував фортепіано Зільбермана за його важкий дотик і слабе звучання високих тонів під час їхньої першої зустрічі. Прислухавшись до порад композитора, переробивши своє фортепіано, Зільберман, у 1747 року, коли Й.С. Бах відвідав свого сина, Карла Філіпа Емануеля (1747-1791), успішно виконав композиторський стандарт – тепер його інструменти мали молоточки, спрямовані до виконавця, оберталися на важелі, а демпфер ініціював рухи зверху струни. Звук був жвавішим, а тембр - яскравішим, ніж у його попередніх моделях.[83, 26]

Г. Зільберман помер у 1753 році. Його учні, вищезгаданий Й. Зумпе та Америкус Бакерс (бл. 1763-1778), разом з іншими майстрами виїхали до Лондона під час Семирічної війни. Ці виробники розробили модифіковану конструкцію механіки, яка і стала стандартом англійської школи. Інший учень майстерні Г. Зільбермана, Йоганн Андреас Штайн (1728-1792) з Аугсбурга, залишився в Німеччині і вдосконалив свій власний дизайн, який став відомим як віденська механіка.[55,с. 47-48]. Тож, хоча винахідником фортепіано вважається Б. Крістофорі, але саме діяльність Г. Зільберманна пробудила інтерес до виробництва фортепіано як у Німеччині, так і в Англії. [51,с. 21]

Й.Штейну приписують розробку віденського механізму, який був прийнятий більшістю німецьких виробників фортепіано. Хоча конструкція його інструментів і була створена на основі інструментів Г. Зільбермана, вона відрізнялася від неї у кількох аспектах. По-перше, він змінив проміжний рівень хвостовика молоточка. По-друге, він прикріпив молоточок з тильного боку клавіші, що дало змогу зробити більший розмах. По-третє, він встановив спусковий механізм, який полегшив рух молоточка. Молоток був досить легким, тому не потребував зворотного ходу, щоб запобігти відскоку. Результатом став новий дизайн механізму, який став репрезентативним для віденської традиції. [51,с. 22]

Як представника віденської школи інструментів, розглянемо особливості органології роялів фірми Walter та їх вплив на звуковий образ інструменту. У результаті складної конструкції механізму звуковидобування, можна було взаємодіяти зі швидкістю молоточка практично протягом усього шляху ходу до струни. Це давало можливість виконавцю створювати надзвичайно тонкі градації динаміки. Демпфера у віденських фортепіано початку вісімнадцятого століття керувалися колінним важелем, що розташовувався по центру інструмента, під клавіатурою, та мав різну конструкцію залежно від регістру. Завдяки цьому рояль мав чистий, яскравий тембр, широкий діапазон динаміки та відносно швидке затихання звуку [71,с. 49]. Звукові характеристики роялів Walter, як зазначає І. Мастерс, «створюють сильний басовий регістр зі слабшим високим, і все це з загальним чистим, яскравим і сфокусованим звучанням» [71,с. 71].

Дуже цікавим є питання педалізації. Англійські інструменти початку вісімнадцятого століття мали лише *una corda* та демпферну педаль. На противагу англійській традиції, віденські фортепіано, як правило, мали чотири або п'ять педалей: *una corda*, демпферну педаль, модератора (для приглушення звуку) і фагота [77,с. 53]

Важливий вплив на творчість Л. ван Бетховена і особливе місце у його музичній діяльності мали інструменти фірми Streicher, що об'єднували у собі гнучкість та легкість віденського дотику, з тоном і довговічністю англійських і французьких інструментів [46,с. 96]

Особливим випадком був представник віденської школи, імператорського придворного фортепіанного майстра Конрада Графа, що виготовив для Л. ван Бетховена спеціальне фортепіано з урахуванням особливостей його слуху, котрий композитор придбав у 1826 році. Цей інструмент мав три педалі: *una corda*, демпферну та педаль *sostenuto*. Діапазон тановив шість з половиною октав, від c_1 до f_4 . Він був триструнним у низькому регістрі (від C_1 до $C\#_1$) і чотиріструнним від середнього до високого

регістру (від ре до f4). Також, Graf збільшив розмір демпферних блоків від басу до високих частот, а демпфери нижнього регістру на нижньому регістрі важчі, ніж на верхньому. Результатом стало надзвичайно тихе і ефективне демпфування. Динамічні контрасти в пізніх фортепіанних сонатах Бетховена були посилені фортепіано Graf. [51,с. 159-163]

Існує багато суперечок про різні типи фортепіано, які були доступні Л. ван Бетховену і те, наскільки широко він їх використовував. Наприклад, Б. Купер зауважує, що: «Зокрема, робилися спроби пов'язати стилістичні зміни з придбанням ним фортепіано Erard у 1803 році та рояля Broadwood у 1818 році, але такі спроби мали обмежений успіх. Навіть регістрові можливості не зовсім збігаються у цих фортепіано: у Erard діапазон був до с4 (на три октави вище середнього до), але перша соната Бетховена після його придбання – «Waldstein», ніколи не виходить за межі а3. І навпаки, він використав низьку мі (ЕЕ) в ор. 101 у 1816 році, задовго до того, як придбав Broadwood, який мав цю ноту» [53, с. 11]. Дійсно, слід пам'ятати, що Л. ван Бетховен писав сонати не для приватного домашнього музикування, а широкого кола музикантів, тому вони мали виконуватися на найрізноманітніших інструментах. Тодішні фортепіано були у стадії безперервного розвитку і, навіть, інструменти однієї й тієї ж фірми могли сильно відрізнятися, хоча дати їх випуску відрізнялися на десяток років. Тож, Л. ван Бетховен, добре знайомий із різноманіттям тогочасних інструментів, повинен був створювати сонати, беручи до уваги цей важливий фактор.

Але, хоча принцип дії інструментів тих часів був схожий – від удару молоточка, струна починає вібрувати, поки звук не згасне сам, або буде закінчений демпфером, звучання кардинально змінюється від розміру струн, їх розташування, каркасу інструмента (дерев'яного, або металевого) і т. ін. М. Білсон, який виконував сонати Л. ван Бетховена на автентичних

інструментах⁷, пише що як В. А. Моцарт і Дж. Верді адаптували свої арії під можливості виконавців, так і звуковий образ фортепіано Л. ван Бетховена значно змінювався під впливом його інструментів. І як фугато в сонаті F dur op. 10 № 2 значно втрачає чіткість (crispness), якщо грати його на інструменті Graf, що був у композитора в останні роки, так і сонати третього періоду втрачають ореол «романтичної імлі», при виконанні на інструменті Walter ранніх опусів: «Справді, важко уявити, щоб Бетховен написав би щось подібне, якби він мав лише Вальтера» [41, с. 2 – 3]. Тож, як ми побачили, фактор звукового образу інструменту є дуже впливовим як для композиторської, так і для виконавської творчості.

Висновки до першого розділу

Автентичний напрям виконавства – одна з найпотужніших течій сучасного музичного мистецтва, що значно впливає як на концертну практику, так і на систему музичної освіти. На даний момент можна спостерігати деяке відставання українського музичного мистецтва у цьому напрямку, в той час як в Європі вже склалося певне коло традицій, фестивалів, виконавців, колективів, та виконавських шкіл. Серед основних проблем, що гальмують розвиток автентичного виконавства можна назвати:

1. Проблема інструментарію. Історичні інструменти або їх репліки, які відповідають періоду, в якому були написані твори, високо коштують і не виробляються в Україні;
2. Високе значення наукової обізнаності виконавця для адекватного втілення композиторського задуму;
3. Обмежені освітні ресурси. Автентичне виконавство вимагає спеціалізованої освіти, досліджень та фахівців, які володіють знаннями про історичні практики виконання. Вузьке коло вітчизняних фахівців та складність отримання досвіду від

⁷ п'ятиоктавний Walter 1795 р. для сонат до опусу 31, шестиоктавний Nannette Streicher 1815 р. для опусів 53-90 і діапазоном в шість с половиною октав Graf 1825 р. для опусів 101-11

європейських колег (як то майстер-класи, лекції, фестивалі) ускладнює розвиток автентичного виконавства в Україні;

4. Традиції академічного виконавства, що незмінно пов'язані з романтичною епохою та характерним звучанням фортепіано, а також націленість на інтерпретацію, ніж на прагнення до більш точного відтворення оригінальних стилів і практик.

В цілому можна відзначити, що це загальні тенденції, які в Україні ускладнюються в силу геоекономічних причин.

Систематизація та осягнення наукових досліджень, присвячених текстуальній стратегії Л. ван Бетховена та методів її розшифровки дозволили зробити висновок що, він став першим композитором, хто став настільки точно виписувати свій задум, проте взаємодія з текстом Л. ван Бетховена все ще потребує глибокої обізнаності з виконавськими традиціями епохи, й значною мірою залежить від акустики приміщень, індивідуального стилю виконавця та його сприйняття звукового образу інструменту.

Так, серед основних завдань, що постають перед інтерпретатором, який починає працювати у цьому напрямку можна окреслити наступні:

- необхідність розуміння особливостей органології старовинних інструментів й, відповідних прийомів гри на них;
- специфіку фіксації та розкодування авторських нотних текстів;
- базові параметри естетичних настанов певного історичного періоду, що визначали як зміст художніх творів, так і систему музично-мовленнєвих ресурсів виконавця.

Систематизація та осягнення наукових досліджень, присвячених текстуальній стратегії Л. ван Бетховена та методів її розшифровки дозволили зробити висновок що, незважаючи на велику точність, з якою композитор намагався фіксувати свій задум, взаємодія з текстом композитора потребує глибокої обізнаності з виконавськими традиціями епохи. А знання органології та звукового образу інструментів часів

композитора навіть при виконанні на сучасному роялі дозволить ближче наблизитись до авторського задуму.

РОЗДІЛ 2 ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ Л. ВАН БЕТХОВЕНА У ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ ПРЕДСТАВНИКІВ АВТЕНТИЧНОГО НАПРЯМУ

2.1. Виконавський аналіз Сонати для фортепіано Op.2, No. 1 (1792)

Л. ван Бетховена

Безумовно, головним об'єктом інтерпретації піаністів творчого спадку Л. ван Бетховена є його фортепіанні сонати. Вони мали особливу роль у творчості композитора. Як вказують музикознавці, він ніколи не виконував їх публічно, але писав протягом всього життя і саме в цьому жанрі знаходив нові шляхи, що зумовлювали подальші творчі пошуки композитора.

Для аналізу почнемо з фортепіанної сонати Op. 2 № 1, що відноситься до раннього етапу творчості Л. ван Бетховена. Більшість з них були створенні на замовлення меценатів, які купували права на ексклюзивне використання творів на протязі шести місяців або більше. Існує декілька повідомлень, що Бетховен сам виконував цю сонату на музичних зустрічах – «У 1790-х роках музичні виступи відбувалися щоп'ятниці вранці у князя Ліхновського, і на одній з таких зустрічей Бетховен вперше зіграв для Гайдна три сонати (op. 2), які він присвятив йому. [53,с. 9-10].

Особливу увагу відразу привертає введення до сонатного циклу третю частину – менует, що було не типовим рішенням (така структура не була використана в жодній з клавірних сонат Й. Гайдна чи В. Моцарта) і можливо, свідчить про те, що Л. Бетховен мав намір підняти жанр клавірної сонати до рівня більш складних, та провідних у той час симфонії та струнного квартету.

Для порівняння виконавських версій застосовувалися записи Д. Баренбойма (1983-1984років) та М. Білсона (1997 року). Виконання останнім першої частини сонати (Allegro, f-moll) триває 3 хвилини 19 секунд. У Д. Баренбойма – 3 хвилини 36 секунд. Різниця у часі невелика, але все одно вона демонструє різницю виконавських концепцій. Перше, що

відразу привертає увагу та відрізняється у двох піаністів – це інтерпретація першої затактованої ноти. Можливо, це обумовлено використанням різних редакцій. Перший нотний приклад, це редакція з оригінального автографу, другий – не менш популярна редакторська версія Брейткопфа та Хартеля:

L. van Beethoven, Op. 2 № 1

Allegro

1

op. 2 №.1

Sonate Nr.1

Allegro (♩ = 112)

Як видно з авторського тексту, перша нота виписана без штриху staccato и той самий штриховий принцип є на початку розробки (такт 48). М. Білсона виконує усі висхідні ноти однаковим штрихом, що створює ефект повної однорідності. На відміну від нього Д. Баренбойм грає за першим варіантом та свідомо підкреслює цю штрихову зміну. Наступний музичний елемент, який обидва виконавці грають по-різному – це фермата наприкінці першого періоду:

М. Білсон виконує її так, як записано у нотах, тобто фермата виписана вже на паузі, тиша якої створює ефект дихання між фразами. Д. Баренбойм інтерпретує фермату по іншому, в нього вона стоїть на другій чверті і ми чуємо як затухає її звучання. Варто відзначити, що обидва виконавці роблять ritenuto у кадансі, хоча композитором воно не виписано.

творчості Л. Бетховена. Але виконання М. Білсона не можна назвати неправильним, через те, що за часів класицизму ще не було настільки важливим дотримання композиторських вказівок, виконавці були вільні у тому, як їм виконувати авторський текст, вони навіть мали змогу змінювати його, приписувати цілі каденції чи прикрашати орнаментикою. Це саме Л. Бетховен був тим новатором, який розпочав становлення композиторського тексту безсумнівним імперативом для виконавця.

У розробці М. Білсон знову відходить від авторського тексту, у тактах 73–79, змінюючи акцентування:



Замість того, щоб робити акценти почергово у двох руках, що певно було створено композитором для втілення ефекту перегукування, М. Білсон усі акценти переносить до лівої руки. На відміну від нього, Д. Баренбойм залишається вірний авторським ремаркам.

Отже, на прикладі цієї частини вельми показовим виступає той факт, що можливості інструмента великою мірою обумовлюють можливості виконавця. Бачення музичного матеріалу композитором виходило за рамки потенції тогочасних інструментів і, не випадково, Л. ван Бетховен завжди був у пошуку нового інструменту з кращим звучанням та вдосконаленою механікою.

У другій частині сонати (Adagio, F-dur) виконавці мають схожі інтерпретаторські наміри у створенні характеру, але є велика різниця у часі виконання. Темп у Д. Баренбойма значно повільніший, тому тривалість частини складає 5 хвилин 32 секунди. Завдяки механічним можливостям сучасного фортепіано, звук нажатої клавіші триває довше, ніж це було можливо на інструментах доби композитора. Тому виконання М. Білсона,

хоча і значно схоже в ідейному плані, зовсім інше у темповому – він укладається в 4 хвилини 34 секунди, бо інструмент, на якому він грає, не має тих звукових можливостей, порівняно з сучасним фортепіано, як у динамічному діапазоні, так і у тривалості звучання. Особливо у пасажній фактурі звучання автентичного інструменту нагадує арфу (швидкий, наче щипковий звук). Можливо, саме тому М. Білсон в останніх тактах грає акорди арпеджіато, хоча композитором так не виписано:



Інша розбіжність у прочитанні авторського тексту відбувається на початку частини, у третьому такті. З першого погляду на фактуру може здатися, що виписана ритмічна фігура, яка повторюється через паузу, може інтерпретуватися як, так звана, фігура зітхання. Це дійсно так, але тільки у верхньому голосі, бо другий голос у правій руці представлений четвертними тривалостями, що видозмінює ідею звучання цієї фігури:



Повертаючись до інтерпретаторських версій, можна зазначити, що обидва виконавці грають цей такт по-своєму, не так як це виписано композитором. Д. Баренбойм використовує педаль і, таким чином, ця шістнадцята пауза, яка створює ефект «дихання» – відсутня. Зі свого боку М. Білсон виконує шістнадцяту паузу у верхньому голосі, але він робить те саме й у інших голосах фактури, що, безсумнівно, створює відповідний

ефект «дихання», але підсилюючі це завдяки іншим голосам, що не відповідає композиторському баченню цього фрагмента.

Третя частина (Menuetto, Allegretto, f-moll) найбільш показова, з точки зору різниці в інтерпретації авторського тексту, особливо у М. Білсона, та почнемо з того, що є спільного. У обох виконавців добре чути жанрове сприйняття цієї частини. Композитором зазначена назва – «Менует», що наводить нас на думку про те, що музика має танцювальний характер. Різниця між виконаннями полягає у тому, що інтерпретація Д. Баренбойма має тонкий, ліричний характер, звук наче оповитий серпанком, у той час як М. Білсон виконує цю частину більш об'єктивно, розуміючи її як функцію танцювального епізоду, що передуює драматичному фіналові. У 8-9 тактах М. Білсон змінює штрих і замість того, щоб грати легато, він робить цю фразу на стакато:

Menuetto
Allegretto

Піаніст у цій частині презентує образ барокового музиканта, який мав не тільки дозвіл, але й обов'язок доповнювати та прикрашати нотний текст. Окрім того, що у репризі «Менуету» та «Тріо» М. Білсон доповнює текст багатою орнаментикою, він змінює сам текст, не граючи останній каданс у розділі «Менуету», а виконуючи фінальні два такти тільки у репризі.

Відрізняється також прочитання музикантами епізоду, який розпочинається з позначення «*Men D. C.*», який Д. Баренбойм виконує за

загально прийнятою схемою з відсутністю реприз при повторі, а М. Білсон грає репризи, щоб мати змогу варіювати текст за допомогою орнаментики.

Отже, виконання цієї частини М. Білсоном відрізняється активним змінюванням композиторського тексту. Оскільки це рання соната композитора, то піаніст вважає за доречне вільне ставлення до музичного матеріалу, що було обумовлено історично сформованими виконавськими принципами. Але відомо, що Л. ван Бетховен завзято впроваджував ідею «точної» реалізації, тому й випишував кожний музичний елемент свідомо, спонукаючи, тим самим, до максимально тотожної інтерпретації композиторського задуму, без виконавського свавілля.

Четверту частину (*Prestissimo*, *f-moll*) обидва виконавці інтерпретують зі збіжними змістовними установками, але є різниця у темповій складовій. М. Білсон виконує частину за 4 хвилини 14 секунд, а Д. Баренбойм – за 4 хвилини 94 секунди. Можна з впевненістю сказати, що М. Білсон грає зі швидкістю *Prestissimo*, як і зазначено композитором, а виконання Д. Баренбойма більше схиляється до темпу *Allegro*. За емоційним наповненням- це найдраматичніша частина, яка характеризується стрімкістю та енергійністю, і обидва виконавці демонструють ці якості, але Д. Баренбойм робить більшу кількість *rubato*, що слугує для підсилення образних контрастів, але трохи вилучає цілеспрямованість та єдність музичного потоку. Наприклад, виконавець зменшує темп при виконанні головної, побічної партії та початку розробки, що підкреслює їх ліричний характер, порівняно з темою вступу та заключною партією. У той час як М. Білсон виконує фінал в одному темпі, що створює єдність усіх художніх образів, закладених в цій частині.

Отже, можна сказати, що вплив інструменту на художнє втілення має певне значення, але не вирішальне. Піаністи, завдяки комплексу музично-мовленнєвих ресурсів, притаманних кожному окремому виконавцю, самі створюють те художнє бачення, яке вважають за доцільне. І як написав дослідник Б. Купер, стосовно виконання сонат Л. ван Бетховена на

конкретному фортепіано, для якого писав сам композитор: «Слід пам'ятати, що його сонати були написані не для його приватного домашнього вжитку, а для його спонсора і для широкої публіки, і їх можна було грати на найрізноманітніших інструментах» [25,с. 11].

2.2. Виконавський аналіз Сонати для фортепіано Op.27 № 2 (1801)

Л. ван Бетховена.

Цей твір відноситься до центрального етапу творчості Л. ван Бетховена і його початок можна охарактеризувати як бажання довести, що соната, це перш за все концепція. Тому соната № 12 оп. 26 замість сонатного Allegro має варіації, а замість повільної частини суворий «Траурний марш на смерть героя». А в сонаті оп. 27, окрім жанрової характеристики Sonata quasi una fantasia, чи повністю відсутня перша частина у вигляді сонатного Allegro, чи вона є дуже переосмисленою у жанровому плані.

Соната не мала програмної назви – «Місячною» вона стала, завдяки асоціюванням публіки барвистого опису Л. Рельштаба зануреного в ніч озера, де під місячним світлом, під таємничі звуки арфи пропливають лебеді з першою частиною сонати, що стала відомою вже під час життя композитора. Але присвята сонати графині Джульєтті Гвічарді та дата створення – 1801 рік (час закоханості композитора у графиню) може направити інтерпретатора до відтворення до пошуку музичного задуму композитора в романтичній сфері – трактування першої частини як біль, як ретельно стримуване і пригнічуване страждання митця, що поступово втрачає слух і не зможе втілити в життя свої мрії про сімейне щастя. Другу частину як простий та вишуканий менует, портрет лагідної та трохи грайливої героїні. А фінал – з відчайдушним виплеском почуттів, так старанно стримуваних у першій частині. Барокова кругова строчна форма – модуляційне «коло», що охоплює основні ступені ладу і завершується більш-менш розгорнутим кадансом протиставляється суворій с суворію

сонатній форми з традиційним повторенням експозиції. Низхідний хід баса, гармонічні фігурації, підкреслення квінтового звуку в мелодії у фіналі зазнають змістовної трансформації – замість зосередженого усередині почуття, що обволікається рівномірними та помірними тріолями – відверті, повні відчаю декламації на фоні бурі пасажів. Побічна частина, за Л. Кириліною, заснована на типових інтонаціях арії *lamento*. Її співставлення з головною партією в коді фіналу може сприйматися як діалог, можливо навіть суперечка, яку знищують бурхливі арпеджіо і пасажі через всю клавіатуру.

«Місячна соната» це один з найпопулярніших творів Л. ван Бетховена. Її драматизм, та образна близькість до романтизму дозволяє сонаті зайняти місце в репертуарі митців, які майже не використовують класичну спадщину в своєму репертуарі, наприклад, В. Горовиця. Ми пропонуємо ознайомитися з інтерпретаціями цього твору одного з найвідоміших представників автентичного напрямку – П. Бадюра-Скоди, який був одним з перших музикантів, що зробив записи усіх сонат Л. ван Бетховена як на автентичних інструментах, так і на сучасних. Тож, ми маємо можливість порівняти зміни трактовки твору у залежності від звукового потенціалу сучасного інструмента та хаммерклавіра Walter.

Насамперед, що привертає увагу у першій частині (*Adagio sostenuto, cis-moll*) — звукова неоднорідність у різних регістрах. Звучання сучасного інструменту практично рівне і піаніст підкреслює різницю між голосами артикуляційно і динамічно, а при виконанні на старовинному інструменті тембральна різниця дуже помітна, особливо у тактах 28–31. Кажучи про різницю у звучанні, не можна не помітити, що тривалість звучання на автентичному інструменті значно менша. У той час, як на сучасному інструменті, завдяки педалі ми чуємо довгі ноти в мелодії протягом усього такту, на старовинному інструменті вони звучать трохи більше чверті. Звук ніби приглушений, та чутно торкання демпфера до струни, що дає таке характерне тембральне звучання – вібрацію металу, яке присутнє у

попередника хаммерклавіра – клавесина. Ця різниця в механіці інструмента дуже помітна, відчувається, що сучасний інструмент дозволяє набагато глибше і плавніше занурення в клавіатуру – при виконанні створюється враження, що піаніст грає не відриваючи пальців від інструменту. Результатом цього стає округлий, м'який і тембрально–єдиний звук, тому при майже відсутній різниці у тривалості звучання записів (6.01 і 6.04), здається, що запис на сучасному роялі звучить набагато менше. Також можна помітити, що сучасний інструмент має набагато більший потенціал динамічних градацій, особливо в напрямку ріано – у своїй блискучій інтерпретації П. Бадура–Скода досягає ледь чутного, але надзвичайно проникливого звучання, яке є можливим через використання лівої педалі. Перша частина у записі піаніста на сучасному інструменті дійсно викликає асоціації з місячною ніччю, яка окутує своїм мороком слухача повністю. А на автентичному інструменті музика постає сумним монологом самотньої людини, через особливе, досить помітне звучання вібрації струн, що створює дуже щемливу атмосферу туги та самотності.

Друга частина (*Allegretto, Des-dur*) здається зовсім різними творами, або одним твором, інтерпретованим різними людьми. Особливо ця різниця помітна у тембровій складовій інструментів. На відміну від першої частини, у другій звучання хаммерклавіру вельми схоже на клавесинне. У записі на інструменті Walter домінує танцювальне начало. Піаніст виконує «акустичне» легато, поєднуючи звуки єдністю артикуляції. Внаслідок цього прийому, акордової фактури та тембру інструменту створюється відчуття, що музикант грає на клавесині. Але на відміну від звучання останнього, ми чуємо різноманітну динаміку та можливість застосовувати *crescendo* та *diminuendo*, що було б неможливо на ньому – на початку частини у першому періоді піаніст робить кульмінацію у кадансі, яка потім плавно зникає, щоб дати початок наступній темі. При записі на сучасному інструменті домінує пісенний початок, який обумовлюється можливостями інструменту. М'який, округлий і дуже ніжний звук, з гладким легато і невеликою

різницею в контрастах — замість яскравого виділення акцентів кидком руки в запису на Walter, лише невелике посилення звучності. Піаніст майстерно створює відчуття неквапливого висловлювання, інтимність якому надає м'яке і акуратно-зібране звучання. Через більші можливості фортепіано звучати legato, піаніст виконує другу частину на ньому повільніше, ніж на хаммерклавирі (2.29 і 2.13).

У фіналі (*Presto agitato, cis-moll*) різниця образу інструментів стає особливо помітна – вирівняний, округлий звук сучасного інструменту звучить більш «академічно» і рівномірно. Внаслідок цього підкреслюються навички виконавця, що є засадами його майстерності — наскрізний розвиток, контрастність динаміки, довгі фрази. Але металевий звук автентичного інструменту вже сам по собі привертає увагу — бурхливі пасажі створюють враження іскристого заліза, монолог побічної партії створює враження мови оратора — мови живої, людської. У тактах 13–14 на автентичному інструменті чутно, що піаніст використовує прийом гри кидка від зап'ястя, що створює ефект гучної та дуже артикульованої гри, без якої, на нашу думку, кульмінація була б змазаною та не такою яскравою. На відміну від хаммерклавіра, на роялі, для цієї кульмінації використовується зовсім інший прийомом (підібрана рука, розташована дуже близько до клавіатури, яка дає можливість грати сконцентрованим, цілеспрямованим звуком). Це ще раз підтверджує, що обидва інструменти, не дивлячись на схожу механіку, через свої конкретні особливості потребують різних прийомів гри для втілення музичного образу.

2.3. Виконавський аналіз Сонати для фортепіано Op.101 №28 (1816), Л. ван Бетховена

«Присвята була баронесі Доротеї Ертманн, яка була доброю подругою Бетховена з 1803 року, а також видатною піаністкою і великою шанувальницею його музики; але вона, очевидно, не замовляла сонату, оскільки з листування Бетховена стає зрозуміло, що рішення присвятити

твір їй було прийнято в останню хвилину, вже після того, як він віддав твір видавцям, і він був готовий присвятити їй інший твір, якби титульний аркуш вже не був надрукований і міг бути змінений» [53, с. 159].

Хоча Л. ван Бетховен використовував переважно італійські позначки темпу в партитурі цієї сонати, його любов до німецької мови спонукала його спробувати знайти німецьке слово для фортепіано (окрім «Klavier», яке могло б вказувати на клавесин). Він проконсультувався з фахівцем з мови Вільгельмом Гебенштрайтом і розглянув Tastenflügel, Hammerflügel, Tasten- und Hammerflügel, Hämmerklavier і Hammerklavier, перш ніж прийняти рішення про останній із них (хоча він написав це «Hammerklawier», щоб відобразити його вимову).⁴⁸ У друкованому виданні використовуються обидва. Piano-Forte і HammerKlavier. Хоча цей термін став асоціюватися з наступною сонатою, ор. 106, Бетховен також використав його для обох ор. 101 та Ор. 109 [53, с. 164].

Для порівняння були взяті виконання М. Аргеріх, запис з «живого» концерту 1969 року, та М. Білсона (1997 року). Оскільки ця соната вже тяжіє більше до романтичної традиції, ніж до класичної, то відмінність у виконавських концепціях може досягати великого розмаху і все ж, буде залишатися у рамках композиторського тексту. Сам матеріал викладений таким чином, що його можна інтерпретувати досить вільно, особливо це стосується темпу. Як відомо, М. Аргеріх відноситься до романтичної течії у виконавському мистецтві і твори композиторів-класиків у її творчому доробку представлені невеликою кількістю, але роботи Л. ван Бетховена займають значну частку її класичного репертуару. Глибоке занурення у почуття людини, психологізм, філософські інтенції і, при цьому, драматизм та вибування почуттів – все це апелює до виконавців романтичного типу, даючи їм можливість повноцінного вираження свого бачення картини світу, на прикладі творчості композитора. Але, окрім романтичної складової, у цій сонаті яскраво виражене захоплення композитором поліфонією. З цього приводу Б. Купер пише: «Хоча його перша частина дещо перегукується з

м'якістю та ліризмом попередньої, друга частина і особливо фінал знаменують собою різке збільшення кількості контрапункту - пасажі канону в другій частині та розгорнуте фугато у фіналі» [53, с. 158].

Перша частина (Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung (*Allegretto, ma non troppo, con intimissimo sentimento*)), A dur. М. Більсон виконує за 3 хвилини 35 секунд, а М. Аргеріх за 5 хвилин. Тобто різниця у темпі дуже помітна, і це складає суттєву різницю між виконавськими концепціями, що впливає на сприйняття цієї частини. Що стосується М. Більсона, то його інтерпретація має емоційно піднятий характер, наче прогулянка у ясний теплий день, коли втішно пригадати приємні спогади і це породжує певні почуття у душі. Недарма деякі музиканти вважали, що ця соната має певне програмне наповнення, а головну тему першої частини пов'язували з народнопісенною творчістю. Відносно виконання М. Аргеріх, можна скласти схоже враження у плані превалювання ліричних, поетичних почуттів, але з відтінком суму та певною важкістю, що не дає можливості рухатися швидше та обирати відповідний темп *Allegretto*, як було зазначено композитором, виконавиця радше грає у темпі *Moderato* чи навіть *Andante*, що підкреслюється активним використанням прийому *rubato* та фермат. Варто зазначити те, що інструменти часів написання цієї сонати, а це 1815 – 1816 роки, тобто, за думкою багатьох дослідників, інструменти фірми Бродвуд (Broadwood), вже мали широкі можливості для імплементації усіх творчих задумів композитора і були дуже близькі за механічним устроєм з сучасними роялями.

Друга частина (Lebhaft. Marschmäßig (*Vivace, alla Marcia*)), F dur, у обох виконавців має схожий художній задум і навіть невелику різницю у часі виконання – М. Білсон грає за 5 хвилин 54 секунди, а М. Аргеріх – за 5 хвилин 97 секунд. Кожен з них чудово демонструє маршову, енергійну основу частини, пунктирний ритм та поліфонічність фактури чудово прослідковуються у кожного виконавця. Складна фактура другої частини звучить однаково якісно, як на автентичному інструменті, так і на

сучасному. Ось що зазначає дослідник Б. Купер про Л. ван Бетховена, коли той роздумував над назвою для цієї сонати: «Бетховен запропонував, дещо жартома, назвати її “Соната ля мажор, яку важко грати”, запозичивши фразу з нещодавньої рецензії на виконання його Сьомої симфонії, де йшлося про “важку для виконання симфонію ля мажор Бетховена” [Купер, с. 164]. Отже, композитор чудово розумів, що ця соната технічно набагато складніша за попередні, але він вважав, що складність – це добре в музиці, якщо вона створена з мистецьких міркувань.

Третя частина, або вступ до фіналу (*Langsam und sehnsuchtsvoll (Adagio, ma non troppo, con affetto)*), а moll, представляє собою коротку інтермедію, якою композитор заміняє повноцінну частину. Характер музичного матеріалу представляє собою роздуми людини, оповитої тяжкими думками, музика сповнена болісними переживаннями та інтонаціями «питань». Композиторська ремарка *una corda* підсилює відчуття відчуження та самотності несміливих питань, які зароджуються з глибин людської душі. Поетична похмурість цього вступу ще більше підкреслює контраст з наступною частиною, фіналом. Але образна зміна буде відбуватися поступово, бо третя частина немовби перетікає у фінал, створюючи плавний перехід плину думок зі сфери інтимності та самотності до яскравого, навіть «народного» фіналу. Наче спогад, наприкінці цього вступу звучить головна тема з першої частини, що знову нас повертає до основної тональності *As dur*. Скорочуючись до одного мотиву, вона трансформується у передчуття фіналу. Повертаючись до обраних виконань, варто зазначити, що, знову ж таки, головною відмінністю є обрання темпових рамок. Третю частину М. Білсон виконує за 2 хвилини 30 секунд, а М. Аргеріх – за 3 хвилини 12 секунд. Те, що виконавиця обирає більш повільні темпи свідчить і про її багату виконавську майстерність, у вмінні навіть у дуже повільних темпах вибудовувати структурну архітектоніку твору, але це також відбувається завдяки можливостям сучасних фортепіано, для яких є притаманним довге звучання звуку, у той час як на

інструментах доби Л. ван Бетховена ще не було таких можливостей і звук затухав швидше.

Фінал (*Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit (Allegro, ma non troppo, e con fermezza)*), *A dur*. Найяскравіша частина сонатного циклу, яка поєднує в собі і риси пісенності, фольклору або «простої» музики, з поліфонією, контрапунктом, або так званою «серйозною» музикою. Образи народного гуляння та музичні інтонації, які нагадують звуки шарманки (такти 37 – 47), поєднується з фугою у розробці. Музика фіналу сповнена гумору та нестримного руху. Загалом, ця соната, це: «Складний контрапункт і алюзії на стиль Баха, поєднання інтимності та величі, структурні інновації, високі амбіції та інноваційна естетика, що робить її складною для сприйняття після першого прослуховування» [25, с. 165].

Виконання цієї частини М. Більсоном триває 8 хвилин 5 секунд, а М. Аргеріх – за 7 хвилин 8 секунд. Отже, вперше, саме фінал виконавиця інтерпретує значно жвавіше, ніж М. Більсон. Але, як зазначено композитором у нотному тексті, має бути *Allegro, ma non troppo*, але виконавиця грає саме *Allegro*, у той час, як М. Більсон дотримується композиторської ремарки повністю. Це складає різницю в інтерпретаційних версіях, бо в М. Аргеріх фінал виходить стрімким та цілеспрямованим, відчувається віртуозність академічного, професійного плану, у той час як М. Більсон більше спирається на характерність образів, деяку незграбність, притаманну «народним» музикантам, вуличним віртуозним гравцям на музичних інструментах, у тому числі на шарманках, образи якої у кодї і завершують твір.

Висновки до другого розділу

Творчість Людвіга ван Бетховена для фортепіано мала великий вплив на розвиток фортепіано, яким ми знаємо його сьогодні. У часи Бетховена фортепіано, швидко розвивалося. Воно замінило клавесин як улюблений

клавішний інструмент завдяки здатності видавати різні рівні динаміки та виразності.

Бетховен був відомий своєю вибагливістю до інструментів та їх характеристик. Маючи можливість грати та володіти фортепіано різних виробників, він познайомився з виразними характеристиками та відтінками кожного інструменту.

Різниця в органології цих фортепіано вплинула на композиційні задуми Бетховена. Наприклад, чутливість механіки фортепіано, звучання, динамічний діапазон та темброва рівновага в різних реєстрах сформували його підхід до написання музики для цього інструменту.

Відомо, що Бетховен вимагав потужного та виразного звуку з фортепіано і часто висував вимоги, що вважалися технічно та музично складними для цього інструменту. Характеристики фортепіано, на яких він грав, вплинули на його дослідження можливостей цього інструменту, включаючи діапазон, тембр та динамічні можливості.

Варто відзначити, що пізніші композиції Бетховена, особливо твори середнього та пізнього періодів, вимагали більше від фортепіано і часто вважалися революційними для свого часу. Вони розширили можливості фортепіано, доступного в епоху Бетховена, і сприяли подальшим досягненням у дизайні та конструкції фортепіано.

Сонати Бетховена для фортепіано демонструють дослідження композитора діапазону та динаміки інструменту. Він скористався розширеною клавіатурою фортепіано, яка мала більший діапазон, ніж попередні клавішні інструменти. Це дозволило йому дослідити повний спектр звукових можливостей фортепіано, від густих басів нижнього реєстру до блискучої і яскравої палітри високого реєстру. Він розширив динамічний діапазон, використовуючи ніжне піаніссімо та потужне фортіссімо, щоб створити драматичні контрасти у своїх сонатах. Інноваційне використання динаміки та артикуляційних позначень у

нотному тексті композитора дають виконавцям детальні інструкції щодо виконання та інтерпретації музики.

Творчість Л. ван Бетховена – важлива складова мистецтва автентичних виконавців, завдяки яким ми можемо почути клавірні опуси композитора так, як їх чули сучасники композитора. Проаналізовано сонату Op.2 №1 (У версіях М.Білсона і Д. Баренбойма), сонату Op. 27 № 2 (У версіях П. Бадура-Скоди) та сонату Op.101 №. 28 (У версіях М. Білсона і М.Аргеріх).

Аналіз показав, що зміна інструменту не завжди змінює концепцію інтерпретатора. Варто зазначити, що Бетховен писав свої сонати для свого спонсора та широкої аудиторії, тому вони можуть бути виконані на різноманітних інструментах, залежно від виконавця та контексту. Кожен піаніст, завдяки своїм індивідуальним музично-виразним здібностям, формує власне художнє бачення творів. Але все ж таки, можна сміливо стверджувати, що досвід виконання на старовинних інструментах визначає зміни слухового уявлення піаніста про можливості фортепіано і, таким чином, більш або менш, впливає на його виконавський стиль.

ВИСНОВКИ

Вивчення творчості Л. ван Бетховена з точки зору автентичного виконавства має велике значення, оскільки такий підхід дає цінну інформацію про задум композитора і дозволяє глибше зрозуміти його музику у таких аспектах:

Контекстуальне розуміння (дослідження історичних та культурних чинників, які вплинули на твори Л. ван Бетховена), що допомагає подолати прірву між епохою композитора та нашою сучасною інтерпретацією;

Автентична інтерпретація – відтворення виконавських практик, технік та стилістичних елементів, які були поширені за часів Бетховена, що дозволяє більш правдиво відобразити задум композитора;

Органологічні особливості – Бетховен створював свою музику для конкретних інструментів, які мали унікальні характеристики в той час. Вивчення особливостей органології інструментів Бетховена допомагає зрозуміти, як виконавець може відтворити звуковий світ, який задумував Бетховен;

Автентичне виконавство провокує пошуки нових інтерпретаційних версій – заглиблюючись в історичні джерела, та знайомлячись зі звучанням історичних інструментів, виконавці мають можливість відкрити нові грані музики Бетховена. Такий підхід сприяє динамічному підходу до виконання творів композитора.

У ході нашого дослідження, було виявлено, що у творчості представників автентичного виконавства широко представлений клавірний доробок Л. ван Бетховена. Підставою для цього є той факт, що як і у випадку з композиторами Бароко, тут має місце суттєва зміна як суто практичної (зміна органології інструменту та умов концертного виконання), так і естетичної складових процесу музикування. Саме тому, сьогодні актуальними і корисними для розуміння базових параметрів творчого стилю Л. Бетховена є праці, подібні до використаної у роботі монографії Б. Купера

«The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas», де надано інформацію щодо художнього контексту, котрий впливав як на формування композиторського стилю Л. Бетховена, так і на його еволюцію.

Щодо проблематики розуміння нотного тексту у автентичному виконавстві доцільно звернутися до праці А. Долмеча «Виконання музики 17-18 століття, за матеріалами сучасників» (1915 рік), де він наводить 5 аспектів, на які важливо звертати увагу при виконанні старовинної музики:

1. Темп і темпові позначення;
2. Відношення між реальним ритмом і зафіксованим у нотному тексті;
3. Орнаментака та її роль в музичному творі;
4. Мистецтво роботи з генерал-басом.

Музична експресія

Систематизація наукового доробку представників автентичної течії музичного мистецтва ХХ –ХХІ століть дозволила дійти висновку, що вона накопичила значний корпус праць, в котрих висвітлено питання органології старовинних інструментів та можливості відтворення їх звучання у сучасних умовах; особливостей роботи виконавців з авторським нотним текстом; специфіки трактовки всіх складових музичної фактури старовинних творів: динаміки, агогіки, мелізматики, орнаментаки тощо.

Зазначено, що в Україні автентичне виконавство поки ще є певною екзотикою й представлено буквально кількома музикантами, які, тим не менш, вже багато зробили як для популяризації старовинної музики, так і для її наукового осягнення. Зокрема, наведено відомості про науковий доробок Н. Сікорської, С. Шебалтіної та Ю. Ваш.

Аналіз інтерпретацій фортепіанних сонат Л. Бетховена на сучасному інструменті та хаммерклавирі Walter показав, що трактовка твору на різних інструментах багато в чому залежить від звукового потенціалу інструменту. Та все ж, на нашу думку, дослідження та систематизація знань з органології є цікавою не лише для музикантів автентичного напрямку у процесі пошуку історично вірної інтерпретаційної версії, але й ширше — для усіх піаністів,

які після тисяч блискучих виконань сонат Л. Бетховена шукають свою неповторну інтерпретацію цих шедеврів. Осягнення звучання історичних інструментів відкривають нові горизонти для формування звукового образу фортепіано в уяві піаніста, й нові шляхи для інтерпретацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Ваш Ю. В. Французька танцювальна музика епохи Бароко для клавіра: специфіка виконання. автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2012. 16 с.
2. Горюхіна Н. О. Вчення про музичну форму: Підручник для музичних вищих навчальних закладів. Київ, 1990. 362 с.
3. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти). автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03. Київ, 2000. 15 с.
4. Катрич О. Т. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 29. С. 111–118.
5. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст. Тернопіль: Астон, 1998. 300 с.
6. Коменда О. І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24-Komenda.pdf> (дата звернення 13.09.2022).
7. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.
8. Коханик І. М. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / ред.-упор. О. С. Тимошенко. Київ, 2003. Вип. 29. С. 181–189.
9. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. Київське музикознавство, 2017. Вип. 55. С. 70–81.

- 10.Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / ред.-упор. О. Тимошенко, В. Москаленко. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
- 11.Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зав'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
- 12.Кучма Н. А. Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів ХІХ – ХХ століть. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 201 с.
- 13.Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : зб. ст. / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. Київ : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
- 14.Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : учб. посібник. Київ : «Клякса», 2013. 272 с.
- 15.Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4 – 14.
- 16.Моцарт в оригіналі. Бесіда Ніколаса Кеніона з Малкольмом Білсоном та Джоном Еліотом. URL: http://www.cdguide.nm.ru/mozart_concertos.html (дата звернення: 11.06.2021).
- 17.Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 10. С.180-198.
- 18.Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (На прикладі творчості ХХ-початку ХХІ ст.) : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. 517 с.
- 19.Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 38 с.

20. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
21. Павлюченко С. О. Питання мелодики: методична розробка. Київ : Музична Україна, 1974. 43 с.
22. Полусмяк И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации. автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1989. 25 с.
23. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід автореф. дис. ... доктор. мистецтвознав. : 26.00.01. Харків, 2017. 39 с.
24. Сікорська Н. В. Клавірна музика бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства дис. ... кандидат мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2016. 287 с.
25. Сухленко И. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица. *Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании*: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харьков, 2010. Вип. 1. С. 228–232.
26. Тиц М. Д. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів : учб. посіб. Київ : Держ. видав. образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 261 с.
27. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми: «Собор», 2002. 184 с.
28. Шабалтина С. М. Влияние исторического исполнительства на современных пианистов. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2014. Вип. 109. С. 174 – 188.
29. Шаповалова Л. В. Проблеми жанрової типології. Київ : Музика, 1984. Вип. 3. С. 4–5.
30. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец.

- 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 31 с.
31. Шаповалова Л. В. Інтерпретологія як інтегративна наука. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського [відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова]. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип.46. С. 289–300.
32. Шаповалова, Л. В. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 90: Проблеми організації художнього часу в музичному творі. С. 3–12.
33. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
34. Якуб'як Я. В. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль : СМТ «Астон», 1999. Ч. 1 207 с.
35. Adorno T, *Bach Defended against his Devotees* (1951), *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber. Cambridge, Mass., 1981. 136 p.
36. Argerich M. – Beethoven: Piano Sonata No. 28, Op. 101, in A Major (Live – 1969). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yej-5f67Z7Y> (дата звернення 15.04.2023).
37. Badura-Skoda, E. *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and its Patrons: From Scarlatti to Beethoven*. Bloomington: Indiana University Press, 2017 510 p.
38. Barenboim D.: Beethoven – Sonata No. 1 in F minor, Op. 2 No. 1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bJcNfbXkOwo> (дата звернення 14.03.2023).
39. Beghin T. “Playing Mozart’s Piano: An Exercise in Reverse-Engineering.” *Keyboard Perspectives*. *Keyboard Perspectives vol. 1: Yearbook of the Westfield Center for Historical Keyboard Studies*, ed. Annette Richards (2007-2008): 1-35.

40. Beghin T. “Three Builders, Two Pianos, One Pianist: The Told and Untold Story of Ignaz Moscheles's Concert on 15 December 1823.” *19th Century Music* 24, 2000. P. 115–148.
41. Bilson M. Of pianos and fortepianos. веб-сайт. URL: http://malcolmbilson.com/pdf/bilson_of_pianos_and_fortepianos.pdf (дата звернення: 11.06.2021).
42. Bilson M. Sonata No. 1 in F Minor, Op. 2 No. 1. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8rUU6xsnzszs&list=OLAK5uy_nnTXgb9vtqcZGvi1038KnDo427o3p94Ec (дата звернення 14.03.2023).
43. Bilson M. Sonata No. 28 in A Major, Op. 101. URL: https://www.youtube.com/watch?v=MProjY_CJJQ&list=OLAK5uy_nnTXgb9vtqcZGvi1038KnDo427o3p94Ec&index=88 (дата звернення 15.04.2023).
44. Bilson M. The Viennese Fortepiano of the Late 18th Century [Electronic resource] / Malcolm Bilson. URL: <http://www.jstor.org/stable/3126773>. — [Title from the screen](#) (дата звернення 16.04.2023).
45. Blood B. The Dolmetsch Story. веб-сайт. URL: <https://www.dolmetsch.com/Dolworks.htm> (дата звернення: 11.06.2021).
46. Botticelli A. “Creating Tone”: The Relationship Between Beethoven’s Piano Sonority and Evolving Instrument Designs, 1800-1810. A thesis ... Doctor of musical arts. University of Toronto, 2014. 161
47. Bowen J. A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. *The Journal of Musicology*. V. 2, 1993. P. 139–173.
48. Brown C. *Classical and Romantic Performing Practice, 1750—1900* / Clive Brown. Oxford : Univ. Press, 1999. 662 p.
49. Brownell A. *The English Piano in the Classical Period: Its Music, Performers, and Influences*. DMA diss., City University, London, 2010. 165 p.
50. Butt J. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance* / John Butt. — Cambridge ; New York : Cambridge Univ. Press, 2004. 265 p.

51. Chao-Hwa L. *The Impact of the Development of the Fortepiano on the Repertoire Composed For It from 1760–1860*. DMA diss., University of North Texas, 2012. 232 p.
52. Cole M. *The Pianoforte in the Classical Era*. Oxford: Clarendon, 1998. 398 p.
53. Cooper B. *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*. New York: Routledge, 2017. 240 p.
54. Deborah W. *The Pianos of Conrad Graf*. *Early Music* 12, no. 4, *The Early Piano I* (November 1984). 316 p.
55. Dolge A. *Pianos and Their Makers: A Comprehensive History of the Development of the Piano from the Monochord to the Concert Grand Player Piano*. New York: Dover Publications, 1972. 478 p.
56. Dolmetsch A. *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Seattle and London : «University of Washington Press», 1974. 493 p.
57. Dreyfus L. *Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century //Musical Quarterly.*, 1983. Vol. 69, No. 3. P. 297—322.
58. Edwin M. *Good, Giraffes, Black Dragon, and Other Pianos*. Stanford, California: Stanford University Press, 2001. 369 p.
59. Einstein A. *Mozart, sein Charakter, Sein Werk*. Frankfurt, 1953. 555 p.
60. Ellis K. *Interpreting the Musical Past / K. Ellis*. Oxford : Oxford University Press, 2005. 298 p.
61. Forbes E. *Thayer's Life of Beethoven*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1967. 696 p.
62. Goehr L. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press, 1992. 314 p.
63. Harnoncourt N. *Baroque Music Today: Music As Speech. Ways to a New Understanding of Music*. Translated by Mary O'Neill. Portland, OR: Amadeus Press, 1988. 210 p.

64. Haynes B. *The End of Early Music A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford University Press, 2007. 284 p.
65. Head M. "Music with "No Past?" Archaeologies of Joseph Haydn and "The Creation." *19th Century Music* 23, no. 3, 2000. P. 191–217.
66. Hildebrandt D. *Pianoforte: A social History of the Piano*, trans. Harriet Goodman. New York: George Braziller, Inc., 1985. 224 p.
67. Hindemith P. *Johann Sebastian Bach – a speech delivered on 12 September 1950 at the Bach commemoration of the city of Hamburg, Germany* : New Haven, 1952, pp. 16–19.
68. Kivy P. *Authenticities – Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca and London, 1995. 33 p.
69. Laurence A. *The Evolution of the Broadwood Grand Piano 1785-1998*. PhD diss., University of York, 1998. 305 p.
70. Lawson C. *The Historical Performance of Music: an introduction* / Colin Lawson and Robin Stowell. New York : Cambridge Univ. Press, 1999. 234 p.
71. Masters I. *Design, sound and compositional aesthetic: The grand piano in late eighteenth-century London and Vienna*. (Bachelor Thesis). Western Australian Academy of Performing Arts. Edith Cowan University, 2021. 91 p.
72. Oort B. *Beethoven's dynamics in keyboard works* <https://www.musicandpractice.org/volume-8/beethovens-dynamics-in-keyboard-works/> (дата звернення 14.05.2023).
73. Palmieri R. *Encyclopedia of Keyboard Instruments*. London: Taylor & Francis Ltd, 2014. Страницы.
74. Pollens S.. *Gottfried Silbermann's Pianos*. *Organ Yearbook* 17, 1986. 198 p.
75. Rice J. *Music in the eighteenth century*. *Western music in context*. W. W. Norton & Company; Illustrated edition (November 16, 2012), 365 p.
76. Rita S. *Early Viennese Fortepiano Production: Anton Walter and New Inventions by Johann Georg Volkert in 1777-1783*. *Studien zur Musikwissenschaft* 55, 2009 P. 269–302.

77. Rowland D. *Early Keyboard Instruments: a Practical Guide* / David Rowland. Cambridge : Cambridge Univ. Pres, 2001. 154 p.
78. Russo M. and Robles-Linares J. A brief history of Piano Mechanics. January 2020 *Advances in Historical Studies*, P. 312-329
79. Scurton R. *The Aesthetics of Music* Oxford University Press, 1997. 448 p.
80. Skowronek T. A Brit in Vienna: Beethoven's Broadwood Piano. *Keyboard Perspectives* Vol. V/2012, P. 41–82
81. Skowronek T. Beethoven's Érard Piano: Its Influence on His Compositions and on Viennese Fortepiano Building. *Early Music* 30, 2002. no. 4. 529 p.
82. Wainwright D. John Broadwood, the Harpsichord and the Piano. *The Musical Times* 123, no. 1676 (October 1982). P. 675-678.
83. Wainwright D. *The Piano Makers*. London: Hutchinson & CO LTD, 1975. 192 p.
84. YouTube music (1990). Beethoven: The Complete Piano Sonatas Played on Period Instruments: Paul Badura–Skoda. https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_l0kuH_GPkz0ZdEapmIuqBovB3xV7nd4Rs (дата звернення 13.05.2022).
85. YouTube music (2015). Piano sonata № 14 in C–Sharp Minor, Op. 27 № 2 «Moonlight Sonata» (Mono Version): Paul Badura–Skoda. https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_k8P1I81oNjRDOGNje_G_WO_dp0giipFP4 (дата звернення 13.05.2022).