

Д-76

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ,
МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Т. О. Сирягська

**ДРУГИЙ КОНЦЕРТ Л. БЕТХОВЕНА: ЗАКОНОМІРНОСТІ ЖАНРУ ТА
ВИКОНАВСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ**

Методичні рекомендації
для вищих навчальних закладів культури і мистецтв
III-IV рівнів акредитації
Спеціальність № 6.020204 «Музичне мистецтво»
Спеціалізація «Фортепіано, орган»

Харків-2012

УДК [786.2.082.4:785.11]:78.071.2

ББК Щ 310.71

С 40

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського (протокол № 9 від 26.04.2012 р.)

Рецензенти:

Шановалова Людмила Володимирівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського.

Коновалова Ірина Юрївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури.

Автор-укладач:

Сирятська Тетяна Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського.

Методичні рекомендації для вищих навчальних закладів культури та мистецтв III-IV рівнів акредитації зі спеціальності 6.020204 «Музичне мистецтво», спеціалізація «Фортепіано, орган» / Харк. нап. унів. мистецтв; Автор-уклад. Сирятська Т.О. – Х. : ХНУМ, 2012. – 24 с.

Методичні рекомендації за спеціалізацією «Фортепіано, орган» є фундаментальним та професійно-орієнтовним для бакалаврів (спеціальність «Музичне мистецтво»). Вони розраховані на всебічну технічну та художню підготовку концертних виконавців, солістів та викладачів, артистів камерного ансамблю та концертмейстерів.

Харківський національний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського

Актуальність теми. Всебічне цілісне вивчення музичного твору у всіх його аспектах – це шлях, який повинен пройти будь-який виконавець. Осягнення всієї глибини і багатства світовідчуття композитора та образного світу історичного стилю епохи – завдання виняткової складності та важливості для піаніста.

Відомо, що існують різні аспекти знань про музичний твір (музикознавчий, виконавський, соціологічний, ціннісний). На жаль, музикознавчий та виконавський аспекти часто існують паралельно один одному. Музикознавці вивчають загальні теоретичні аспекти музичних творів та композиторської творчості, а виконавці обмежуються розглядом виконавських проблем. Трансформація теоретичного знання в практичне – надзвичайно важливе завдання для виконавця. Один із шляхів вирішення цієї суперечливої ситуації полягає в тому, щоб досягти оволодіння системою наукових знань про музичний твір, принципами його цілісного аналізу при провідному значенні музично-виконавської практики.

Мета пропонованих методичних рекомендацій – виявлення особливостей виконавських концепцій Другого концерту Л.Бетховена в інтерпретації провідних майстрів фортепіанного мистецтва ХХ ст.

Поставлена мета тісно пов'язана з вирішенням конкретних завдань:

- визначити роль жанру фортепіанного концерту в творчості віденських класиків;
- виявити образний зміст, особливості музичного жанру і композиційної форми в Концерті № 2 Л.Бетховена;
- здійснити порівняльний аналіз інтерпретацій Другого концерту Л.Бетховена (Е.Гілельс, Г.Гульд, С.Ріхтер, А.Шнабель);
- вивчити та узагальнити виконавські рекомендації видатних піаністів до виконання концерту.



Об'єктом дослідження є загальні закономірності жанру інструментального концерту в XVIII столітті, а **предметом** – виконавські концепції музичного твору.

Матеріалом дослідження обрано Другий концерт Л.Бетховена соч.19. для фортепіано з оркестром. Променистий, повний енергійного руху Концерт В-dur приваблює поетичним переломленням народно-пісенних жанрів та інтонацій.

Другий фортепіанний концерт вперше досліджується з точки зору інтерпретації та методики роботи виконавця над музичним твором. Твір концерт Л.Бетховена розглядається з позицій виконавської проблематики, підпорядкованої практичним завданням реалізація композиторського задуму.

Практичне значення. Матеріали, викладені в роботі, можуть принести реальну користь виконавцям-інструменталістам різних спеціалізацій в їх концертній діяльності, а також педагогам-музикантам в процесі академічного навчання майбутніх професіоналів. Робота може виявитися корисною для педагогів, виконавців та студентів, які виконують і вивчають фортепіанні концерти віденських композиторів, використовуватися в навчальних курсах історії та теорії фортепіанного мистецтва та методики навчання гри на фортепіано.

Результати дослідження знаходять застосування в роботі над виконавською інтерпретацією в класі спеціального фортепіано; при відборі художньо-виправданих виконавських засобів і прийомів; подоланні технічних труднощів; в практиці викладання, в курсах – «Історія виконавського мистецтва», «Методика виконавського мистецтва».

Генеза і розвиток жанру концерту. Концерт (від лат. *concerto* змагатися).

Твори для багатьох виконавців, в яких менша частина інструментів або голосів беруть участь і протистоїть більшій їх частині або всьому ансамблю, виділяючись за рахунок тематичної рельєфності музичного матеріалу,

барвистості звучання, використання всіх можливостей інструментів, або голосів. З кінця XVIII ст. найбільш поширені концерти для одного соло інструменту з оркестром, рідше зустрічаються концерти для кількох інструментів з оркестром – „подвійний”, „потрійний”, „четверний”.

Важливими передумовами виникнення концерту були багатохорність і зіставлення хорів, солістів та інструментів, які вперше отримали широке застосування у представників венетіанської школи, виокремлення в вокально-інструментальних творах сольних партій голосів та інструментів.

Найбільш ранні концерти виникли в Італії на рубежі XVI – XVII ст. у вокальній поліфонічній церковній музиці (*Concerti ecclesiastici* для подвійного хору А.Банкєрі, 1595; Мотети для 1-4 голосного співу з цифровим басом „Cento concerti ecclesiastici” Л.Віадани, 1602-1611). У таких концертах застосовувалися різні склади – від великих, що включали численні вокальні та інструментальні партії, до тих, що налічували лише кілька вокальних партій і партію генерал-баса. Жанр концерту знайшов широке застосування в російській церковній музиці (з кінця XVII ст.), в багатоголосих творах для хору а *sappella*.

Йогану Себастьяну Баху належить частина створення перших клавірних концертів. У тридцятих роках XVIII ст. він написав сім концертів для одного клавіру й оркестру (найбільш відомий d-moll'ний), три – для двох клавірів, два – для трьох і один – для чотирьох клавірів і струнного оркестру. Принцип змагання в цих концертах, проте, ще слабо намічений. Чергування уривків, виконуваних по черзі то оркестром, то солістом, невпорядковані. Нарешті, партія соліста не наділена досить віртуозною і контрастною музикою. Це скоріше твори для оркестру з клавіром, ніж власне концерт в нашому розумінні даного жанру.

Подальше його вдосконалення пов'язане з іменами синів Баха – Філіппа Еммануїла, прозваного за місцем проживання „берлінським” або „гамбурзьким” Бахом, і молодшого сина Йоганна Себастьяна, якому було 15 років, коли помер його батько – Йоганна Христіана, на прізвисько

„міланського” або „лондонського” Баха. Перший головну увагу приділяв розробці симфонічного початку і загострення драматичної контрастності. У той же час Йоганн Християн – улюбленець англійського двору – більш удосконалював віртуозні елементи концертної музики, яка не виражала проте гострих душевних конфліктів, сильних пристрастей; вона розвивалася рівним і милозвучним потоком. «Співуче Allegro»– ось чим славився „лондонський” Бах. Історія музики зобов'язана йому розвитком мистецтва «співу на фортепіано» [2, с.63].

У другій половині XVIII ст. формувалася класичний тип сольного інструментального концерту, який чітко викристалізувався у віденських класиків.

У концерті затвердилася форма сонатно-симфонічного циклу, однак у своєрідному переломленні. Концертний цикл, як правило, налічував тільки три частини, в ньому була відсутня третя частина повного, чотирьохчастного циклу, тобто менует або (надалі) скерцо (пізніше скерцо іноді включається в концерт – замість повільної частини, як, наприклад, у першому концерті для скрипки з оркестром С.Прокоф'єва або в складі повного чотирьохчастного циклу, як, наприклад, в концертах для фортепіано з оркестром А.Літольфа, Й. Брамса, у першому концерті для скрипки з оркестром Д.Шостаковича). Встановилися і деякі особливості в побудові окремих частин концерту. У першій частині застосовувався принцип подвійної експозиції – спочатку теми головної і побічної партій звучали в оркестрі в основній тональності, і лише після цього, у другій експозиції, вони викладалися за чільної ролі соліста – головна тема в тій же основній тональності, а побічна – в іншій, що відповідає схемі сонатного allegro. Зіставлення, змагання соліста й оркестру проходило переважно в розробці.

Після Л.Бетховена у розвитку жанру намітилися два різновиди (два типи) концерту – «*віртуозний*» і «*симфонізований*».

Так, у віртуозному концерті інструментальна віртуозність і концертування складають основу розвитку музики; на перший план виступає

не тематична розробка, а принцип контрасту кантилени і моторики, різних типів фактури, тембрів і т.д. У багатьох віртуозних концертах тематична розробка взагалі відсутня (концерти Віотті для скрипки, концерти Ромберга для віолончелі) або займає підлегле становище (перша частина першого концерту Н. Паганіні для скрипки з оркестром). В симфонізованому концерті розвиток музики засновано на симфонічній драматургії, принципах тематичної розробки, на протиставленні образно-тематичних сфер. Впровадження симфонічної драматургії в концерт обумовлювалося його зближенням з симфонією в образно-художньому, ідейному змісті (концерти Й. Брамса).

Обидва типи концертів розрізняються за драматургічною функцією основних компонентів: для віртуозного концерту характерна повна гегемонія соліста і підпорядкована (акомпанююча) роль оркестру; для симфонізованого концерту – драматургічна активність оркестру (розвиток тематичного матеріалу здійснюється спільно солістом і оркестром), що призводить до відносної рівноправності партій соліста та оркестру. В симфонізованому концерті віртуозність стала засобом драматичного розвитку. Симфонізація охопила в ньому навіть такий специфічно віртуозний елемент жанру, як каденція. Якщо у віртуозному концерті каденція призначалася для показу технічної майстерності соліста, в симфонізованому вона включилася в загальний розвиток музики. Вже з часу Л.Бетховена каденції почали писати самі композитори.

Чітке розмежування віртуозного і симфонізованого концерту не завжди предстає можливим. Велике поширення одержав тип концерту, в якому концертність та симфонічність виступають у тісному єднанні (в концертах Ф.Ліста, П.Чайковського, О.Глазунова, С.Рахманінова симфонічна драматургія поєднується з блискучим віртуозним характером сольної партії).

Л.Бетховен і традиція віденського фортепіанного концерту

П'ять фортепіанних концертів Л.Бетховена слід розглядати як у контексті творчості композитора, так і в контексті еволюції жанру концерту для фортепіано з оркестром. Інструментальний концерт, що відділився від італійського *concerto grosso*, є одним з провідних жанрів епохи і відіграє важливу роль в становленні сольної виконавської діяльності, створює передумови для появи на концертній естраді фігури соліста-віртуоза, а клавірні концерти І. С. Баха володіють неминучою художньою цінністю.

Фортепіанний концерт в тому вигляді, в якому він закріпився в музичній практиці XIX ст. і був успадкований XX ст., сформувався саме у віденських класиків. Від бароко у них збереглися зовнішні обриси циклу – трьохчастність з повільною середньою частиною – і загальна ідея змагання соліста з оркестром. Зміст циклу і склад оркестру були повністю у відповідності з новими тенденціями, що з'явилися в європейській музиці після 1750 року.

Перш за все, необхідно відзначити, що фортепіанний концерт у віденських класиків призначається для публічних виступів віртуоза не перед досвідченими цінителями в порівняно невеликих приміщеннях, а перед досить різноманітною публікою у великих залах і навіть на відкритому повітрі. Публічні концерти такого роду, що називалися «академіями», суттєво відрізнялися від сучасних концертів. «Академія» тривала не менше чотирьох годин (зазвичай з половини сьомого до півдинадцятого вечора), її програма була дуже обширна і включала в себе цілий ряд творів різних жанрів. Починався такий вечір великим оркестровим номером: першу віденську «академію» Л. Бетховена, яку він наважився організувати лише на тридцятому році життя, будучи вже досить відомим композитором і найбільш відомим у Відні піаністом-віртуозом, відкривала симфонія В.А.Моцарта. Потім, оскільки в «академіях» брали участь і інші солісти, слідував цілий ряд окремих концертних номерів, вокальних та інструментальних. Якщо «академію» давав піаніст, то її неодмінною

складовою була імпровізація, а якщо ж концертант був ще й композитором, – а майже всі піаністи того часу складали музику, – то велика частина програми складалася з його творів і неодмінно містила концерт для фортепіано з оркестром.

Та обставина, що фортепіанні концерти віденських класиків писалися «на випадок», у зв'язку з певними умовами виконання, це зумовило деякі особливості творів цього жанру. По-перше, віденський класичний концерт являв собою в стилістичному відношенні, за влучним визначенням В.А.Моцарта, щось середнє між «легкою» музикою (дивертисментів і блискучих концертних п'єс) і «серйозною» симфонічною музикою. Він має продемонструвати володіння композиторською та виконавською технікою, з одного боку, а, з іншого – не повинен відлякати слухачів надмірною «вченістю». Втім, після перших виконань зрілих фортепіанних концертів В.А.Моцарта і Л.Бетховена, критики незмінно, хоча й дуже обережно, скаржилися саме на деяку «вченість» і «незрозумілість» музики: геніальні автори не могли не випереджати свій час.

По-друге, фортепіанні концерти нерідко складалися і готувалися до виконання у великому поспіху. Відомо, що в цілому ряді фортепіанних концертів Моцарта композитором докладно були виписані лише оркестрові партії, а на пюпітрі фортепіано стояв лише чистий аркуш паперу, що іноді містив досить скупі позначки, а не закінчену партію соліста. При підготовці до першої «академії» Л.Бетховен був поставлений в ще більш складні умови. Ось як описує їх у своїй монографії А.Альшванг: «Л.Бетховен написав фінальне рондо свого концерту тільки за день до “академії”; чотири переписувача, сидячи в його передній і скриплячи гусячим пір'ям, квапливо переписували свіжі чорнові сторінки рондо. На репетиції Л.Бетховену довелося грати свою партію на півтону вище, бо рояль був налаштований на півтону нижче духових. Це найважче завдання композитор виконав з вражаючою легкістю» [1, с.114]. Детальна робота над фортепіанною партією передбачалася лише тоді, коли твір мав успіх у публіки і повинен був

друкуватись. У процесі підготовки до видання нерідко вносилися суттєві зміни в партію соліста – так сталося, наприклад, з Другим фортепіанним концертом Л.Бетховена.

Другі частини бетховенських концертів істотно відрізняються від усього написаного раніше в цьому жанрі. Бетховенські Adagio тут, як і в сонатах, демонструють глибину і силу почуттів небувало для попередників композитора. Та й виклад у партії соліста стає значно більш різноманітним, насичується такими видами техніки, які до Бетховена були можливі тільки у швидких частинах циклу – мова йде в першу чергу про велику кількість каденцій, подвійних нот і тремоло в перших трьох концертах. Абсолютно унікальна друга частина Четвертого концерту, що нагадує більше оперну сцену, ніж інструментальну повільну частину. Не випадково дослідники підкреслюють вплив сцени діалогу Орфея з фуріями з «Орфея і Еврідіки» Глюка.

У фінальних рондо Бетховен спирався скоріше на досягнення Й.Гайдна з його вражаючим умінням по-різному викладати і розробляти тематичний матеріал, кожен раз по-новому висвітлювати одну і ту ж головну тему. Зрозуміло, фінали концертів Л.Бетховена за масштабом перевершують все написане Й.Гайдном, але вплив останнього, взагалі дуже сильний в ранніх творах Л.Бетховена.

У своїх перших двох концертах Л.Бетховен ще спирається на досягнення В.А.Моцарта, Й.Гайдна, хоча багато в чому вже позначається зріла майстерність геніального художника. Але в наступних трьох концертах він різко пориває з умовними традиціями віденської школи, створюючи яскраво індивідуальний, самобутній стиль. Виходячи з нового ідейного змісту, втілюючи в своїй музиці героїчні образи, титанічні пориви, гостро конфліктні колізії, драматизм боротьби або глибини людських переживань, Л.Бетховен привносив небувало нові риси і в форму концерту, в якому принцип „змагання”, що лежить в її основі.

У своїй творчості Л.Бетховен неодноразово вдавався до підкреслених контрастів діалогічного мовлення. Вони були йому потрібні для передачі багатих конфліктним змістом музичних образів. Саме в прагненні наситити сольний концерт драматизмом, в бажанні підкреслити конфліктність розвитку Л.Бетховен домагався максимального протиставлення двох „сил”, що беруть участь в концертному „діалозі”. Однак протиставлення це робилося в умовах єдиного задуму, і тим самим партії оркестру і соліста виявлялися не менш міцно спаяні, ніж у В.А.Моцарта.

При порівнянні з концертами В.А.Моцарта легко виявити, що Л.Бетховен йде по лінії розвитку насичених повнозвучних видів викладу. У його фактурі значне місце відведено великій техніці. Подібно М.Клементі, він застосовує октави, терції і інші подвійні ноти у вигляді послідовностей, іноді досить протяжних. Важливим з точки зору подальшої еволюції концертного піанізму був розвиток техніки гри **martellato**. Такі побудови, як репризне проведення початкової каденції в П'ятому концерті, можна вважати безпосереднім витокм листовських прийомів розподілу пасажів і октав між двома руками.

Слід вказати на два принципи, що регулюють динаміку сольних партій бетховенських концертів: це вибуховість і зв'язність. Рівність звукового поля підривають несподівані акценти, *sF*, раптові підйоми, спади, загостреність *staccato* тощо, чому протистоїть протяжна зв'язність *legato*, яка, щоб ще тісніше зв'язати звуки, нерідко скріплюється за допомогою групетто або ланцюжком трелей. Подібна контрастність фактури при різноманітності штрихів, артикуляції, цезур, прийомів розділення і злитності музичної мови – істотна особливість стилю Л.Бетховена.

В області пальцевої техніки новим у порівнянні з фактурою ранніх класиків було введення насичених, масивних пасажів. Такі пасажі у виконанні автора викликали уявлення про лавину звучностей. Зазвичай ці послідовності мають позиційно-ступінчасту будову, основою якої служать звуки тризвуків.

Щільність, монументальність фактури поєднуються у Л.Бетховена з насиченням тканини „повітрям”, створенням „звукової атмосфери”. Наявність цих полярних тенденцій, переважання то однієї з них, то іншої, призводить до різких контрастів, типових для стилю композитора. Передача повітряного середовища особливо характерна для ліричних образів Л.Бетховена. Ідея цілого, гостро індивідуальні задуми Л.Бетховена встановлюють шляхи для подальшого розвитку романтичного концерту К.Вебера, Р.Шумана, Ф.Ліста, Й.Брамса.

Один з кращих інтерпретаторів Й.С.Баха, В.А.Моцарта, Л.Бетховена, Р.Шумана відомий швейцарський піаніст Е. Фішер писав: «Звукове втілення музичного твору складається з трьох елементів: *нотного тексту, інструменту та виконавця*» [14, с. 203]. Він звертав увагу, що *нотний текст* – це непорушна матеріальна основа для виконавця. Інтерпретація можлива тільки в результаті точної передачі того, що дано в тексті. Ці зауваження знаходяться в руслі загальних виконавських тенденцій ХХ ст.: «Не втративши дорогоцінного почуття свободи самовираження, піаністи стали набагато глибше осягати суть твору і стиль його творця» [14, с. 17].

Суть другого елементу згідно з класифікацією Е.Фішера, пов'язана з історично зумовленою *зміною музичних інструментів* (удосконалення їх конструкції, зміна одних інструментів іншими) і *розвитком техніки гри*. І, нарешті, третій елемент – *індивідуальність виконавця*. Неможливо вичерпно перелічити всі ті «складові», з яких складається артистична індивідуальність. Це – світогляд, ступінь розвитку інтелекту і досвід емоційного життя, приналежність до того чи іншого художнього типу, вольові якості і риси характеру, культурний рівень і художній смак, професійна обдарованість, ступінь володіння технікою, артистизм. Якщо додати до цього, що кожен виконавець – це продукт певного соціального середовища і епохи, різноманітність індивідуальностей виявляється воістину безмежною.

Виконавські концепції Другого концерту для фортепіано з оркестром Л.Бетховена (порівняльний аналіз)

Л. Бетховен був одним з найвеличніших представників Віденської школи XIX в., спадкоємцем геніального Моцарта. Композиторське обдарування Бетховена являє собою унікальне явище світової культури. Бетховенській музиці неодмінно притаманні ясність та раціональність мислення, монументальність та стрункість форми, чудова рівновага між частинами цілого, що є характерними ознаками класицизму. У центрі його творчості знаходиться образ сильної, вольової та духовно багатой людської особистості. Герой Бетховена приваблює тим, що могутня індивідуальність його самосвідомості ніколи не переходить в індивідуалістичність світогляду, це герой-демократ, який не протиставляє свої інтереси народу.

Велике значення у симфонічній творчості Бетховена займають його інструментальні концерти. Саме у прагненні наситити сольний концерт драматизмом, у бажанні підкреслити конфліктність розвитку Л.Бетховен досягав максимального протиставлення двох «сил», які беруть участь у концертному «діалозі». Однак протиставлення це робилося в умовах єдиного задуму, і через те партії оркестру та солістів виявлялись не менш міцно зв'язаними, ніж у В.А.Моцарта.

Зближення концерту з симфонією проявляється у Л. Бетховена, перш за все, у масштабі та глибині ідей, що лежать в основі кожного твору, в багатстві образів і тематичної розробки. Завдяки глибокому взаємопроникненню партій соліста і оркестру, підсиленню оркестрової звучності (зокрема, мідної групи), бетховенські концертні твори наближаються до симфонії з обов'язковою (облігатною) сольною віртуозною партією. Глибоке розуміння виразних можливостей жанру дозволило Бетховену не лише зберегти, але і розвинути та підкреслити традиційні риси концертної віртуозної музики, особливо її святково, енергійно піднесений тонус звучання. При цьому кожний бетховенський концерт відрізняється

неповторною своєрідністю, на кожному з них лежить ознака глибокого патхнення. За образним змістом та стилістикою Другий концерт поступається Першому. Л.Бетховен тут більше скутий традицією, його індивідуальний голос ще приглушений. Скромний оркестр: струнний квінтет, флейта та парний склад гобоїв, фаготів, валторн, тоді як до партитури Першого концерту уже введені кларнети, труби та литаври.

Традиційна – у дусі моцартівської школи – і партія соліста: у перших двох частинах у мелодиці часто використовується хроматика, затримання, фактура переважно прозора, з перевагою пальцевої техніки, зустрічаються навіть так звані альбертієві баси (акомпанемент в манері тремоло октав) – спосіб, який на той час вже давно вийшов з моди!

Нагадує стиль Моцарта також численність тематизму у першій частині і вільне, імпровізаційне його розміщення, і роздільність у побудові фраз, і деталізоване переплетення партій соліста і оркестру. Скрізь нашарування цих впливів, тим не менш проявляються риси, що визначають у подальшому зрілий стиль Л.Бетховена. Своєрідний сплав нового зі старим, індивідуального з традиційним у першій частині – *Allegro con brio*, 4/4, B-dur.

Характер музики другої частини *Adagio*, $\frac{3}{4}$, Es-dur – споріднений Й.Гайдну. У той же час, її образно-емоційний зміст типовий для Бетховена: це філософські роздуми, зосереджені і суворі, але зігріті теплом душі. Спочатку тема проходить в оркестрі, потім у варіаційному викладі соліста.

В побудові частини варіаційність сполучається з сонатністю. Кода на матеріалі головної теми заключає *Adagio*.

Самобутнє фінальне рондо *Molto allegro*, 6/8, B-dur. У цій частині міститься прообраз фіналу Першого концерту: і у нестримно веселому складі музики, і у застосуванні до форми рондо сонатних закономірностей. Бетховен наслідує Гайдна, ніж Моцарта.

Традиція виконання фортепіанних концертів сягає через його учнів - Риса, Мошелеса та Черні – до самого автора. Вже згадувалось «воскресіння» Четвертого концерту Мендельсоном, необхідно також сказати про визначне

виконання П'ятого концерту Лістом та особливу любов Рахманінова до Першого (всі концертні сезони Рахманінова у США відкривалися виконанням цього концерту). Багато визначних піаністів ХХ ст. виконували цикли з п'яти концертів Бетховена, запис п'яти концертів здійснив А.Шнабель (особливо широко відомі записи Третього та Четвертого; у останньому, як стверджують ті, хто слухав А. Шнабеля на концертах, особливо добре передана надзвичайна співучість звуку і свобода агогіки, характерна для шнабелевської інтерпретації музики Бетховена), Г.Гульд (достатньо незвичний і в цілому навряд чи переконливий запис Першого, «експериментальний» характер має запис П'ятого, змонтований з двох дублів), Е.Гілельс (його запис з Орманді можна вважати у певному розумінні сталомом за вірністю «класичній» традиції інтерпретації та досконалості втілення намірів, з дивовижною майстерністю вдалося Е.Гілельсу відобразити еволюцію бетховенського стилю, перш за все, завдяки зміні колориту звучання від більш прозорого в ранніх до більш щільного та насиченого в пізніх концертах), Аррау (ще один визначний зразок класичного типу інтерпретації музики Бетховена), А.Мікеланжелі (записи зроблені з концертів у Відні і вражають не тільки романтичною свободою інтерпретації, але і довершеністю, яка здається недосяжною при концертному виконанні – однак концерти транслювались одночасно по телебаченню, і відеозапис підтверджує, що ніякого студійного монтажу не проводилось).

Досліджуючи вплив артистичного темпераменту на специфіку виконавської інтерпретації Другого концерту Бетховена, проведемо порівняльний аналіз його інтерпретацій представникам і різних виконавських типів, а саме: віртуозного, емоційного, раціоналістичного та інтелектуального.

Віртуозний тип виконавців найбільш яскраво представлений особою Еміля Гілельса. Так, виконання Другого концерту Бетховена Емілем Гілельсом насичене віртуозністю. Цьому типу піаністів притаманні «грім та блискавка» у виконанні, стихійний розмах та нестримна техніка, здатна

приголомшити публіку і викликати неймовірне захоплення виконанням. Відомо, що віртуозність у Е.Гілельса виявилася ще у ранньому віці. Вже з 16 років Е.Гілельса супроводжує бурхливий успіх у глядачів на його концертах.

Сила емоційного впливу Е.Гілельса пояснюється, з одного боку, колосальною віртуозністю, яка не стільки «подобається», скільки приголомшує своєю стихійністю та розмахом, з іншого, постійним стримуванням чуттєвих поривів, що заряджає інтонування неймовірною напругою. Так, піаніст стриманий і зосереджений, але хвилі його підйомів мало не зривають слухачів з місця. Режисерська робота, інколи непомітна для слухачів, майже скрізь впадає в очі. Характерно у цьому зв'язку рішення проблеми цілого і деталей, що обирає виконавець. Е. Гілельс привертає увагу своїх слухачів лише до обмеженої кількості деталей.

Хто спостерігав за його грою, той не міг не помітити, що піаніст часом наче лютує, стає несамовитим. У ці миті сутність артиста без залишку поглинута твором, що виконується, вірніше, процесом віртуозного його створення. Звідси особливості виконання Другого концерту: палка інтенсивність, що проявляється не у раптових стихійних «вибухах», але в загальному тонусі гри (навіть в тихих і нешвидких епізодах), повнокровність музичного відчуття і, як поодинокі вирази цього, насиченість туше, більш переконливого у щільних масивних звучаннях, ніж у ніжній кантілені, владність ритму, скоріше карбованого і рішучого, ніж еластично-пружного, а в області форми – концентрація уваги на великих утвореннях, з граничним підпорядкуванням їх структурних деталей.

Це мистецтво великого плану, мужності та здорової енергії, мистецтво оратора-трибуна, звернуте «не до тісного кола рафінованих співбесідників, а до юрби, до маси» [13, с. 171]. Е. Гілельса не пригнічує ні натовп публіки, ні великі розміри приміщення. Його артистизм не блякне і не тьмяніє від того, а навпаки, стає більш яскравим, кольоровим та блискучим. Все головне у трактовці визначається ним задовго до виходу на сцену.

Раціоналістичне конструювання інтерпретації, звичайно, не його шлях. Е.Гілельс як митець розкривається до кінця лише тоді, коли все його єство нероздільно зливається з світом того, що виконується. Іноді творчій імпульс Гілельса вимагає більше, ніж може дати рояль. Тому він звертається до жанру фортепіанного концерту. В решті решт, цей жанр став для нього улюбленим.

Повною протилежністю є виконання Другого концерту Л.Бетховена Артуром Шнабелем, який належить до *емоційного типу* піаністів. Провідним для цього типу піаністів є почуття. Г.Нейгауз не випадково називав такого роду виконавців надіндивідуальними. Дійсно, у інтерпретаціях Шнабеля панує музика, домінує дух твору, найглибший інтелект, логіка художнього мислення.

Навіть такому майстру як Шнабель не вдалося уникнути перебільшеної патетичності, часом мапірності у «подаванні» Бетховенської фрази. Все це залишає характер сентиментально-піднесеного тону твору.

У виконанні Шнабеля Другого концерту Бетховена на перший план виходить драматичне начало. Звідси і більш швидкий темп фіналу, де головна тема більш рельєфно окреслена. Піаніст за допомогою різких акцентів у правій руці, що не співпадають з рівномірним рухом баса у лівій, створює образ романтичного героя з запальним відтінком. Бічна партія в рондо (3 частина) звучить більш м'яко, використовуючи зміщення ритму, які підривають регулярність метру. Музичний твір Бетховена у виконанні Шнабеля, пройшовши через сувору ритмічну структуру, продуманий та обгрунтований композиційний план, через складний комплекс поетичних та філософських ідей, звучить як живе слово, яке то ніжно пестить, то енергійно збуджує, то гнівить, то радіє і жартує. Найніжніші відтінки почуття та піднесено-величний стан, примхливі зміни настрою і зосереджено-тривалі споглядання – все, в чому виявляє себе людське психічне життя, заломлюється крізь сферу співучих звучань (особливо у другій частині концерту Largo), фіксується у чітких і пружних ритмах, у конкретних формах

і сприймається слухачем в акті спілкування, що виникає безпосередньо через музику, що збагачує душевний світ.

Мистецтво А.Шнабеля не має зовнішнього блиску, бравурності, намагання створити ефект. Піаніст грає з підкресленою серйозністю, м'яким та соковитим звуком, ретельно оздоблюючи деталі, вживаючись у кожну фразу.

Дещо відрізняється виконання концерту Л.Бетховена Святославом Ріхтером, який належить до *раціонального типу* піаністів. С.Ріхтер не стільки створює, скільки відтворює, репродукує те, що створене ним раніше. Він задалегідь вибудовує форму твору, що надає його виконанню стрункість, яка зачаровує.

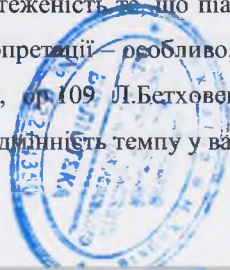
Багато строк написано про те, що кожного разу особливі ріхтеровські творчі стани завжди схилились до двох діаметрально протилежних центрів: музикуванню і динамізму. «Стан музикування» не тільки накладав вирішальний відбиток на рихтерівську експресію, її тонус, він відповідно налаштовував всю його психіку, змінював його виконавську інтонацію. Поглинаючи артиста цілком, музикування чітко проявлялося в характері фразування, в туше, навіть в зовнішній манері поведінки С.Ріхтера на концертній естраді. Він сидів відкинувшись. Голова трохи схилена вбік. Обличчя задумливе і зосереджене. Жести м'які та зосереджені. Кисті рук дуже часто високо підняті. Склалося враження, ніби пальці піаніста ледь торкаючись клавіш, магнетичними пасами викликають до реальності те, що вже звучить в його душі.

Такі хвилини, ймовірно, мав на увазі Г.Коган, який писав: «Коли С.Ріхтер грає, то здається, що він знаходиться в порожній залі, наодинці з музикою, що з'являється йому "як геній чистої краси". Ніхто третій не існує для піаніста у цю "чудову мить". Він не прагне догодити публіці, або оволодіти нею, або в чомусь її переконати, він ніби забуває про її присутність. Аудиторія ніби відчуває це. У німоті, затамувавши подих, вона

сприймає те, що Р.Шуман позначив словами: «Der Dichter spricht» (“Поет говорить”) [6, с. 337].

У виконанні Глена Гульда, що належить до *інтелектуального типу* піаністів, концерт Л.Беховена набуває нового забарвлення. Деяка загальмованість виконання, особливо в 3 частині Rondo Другого концерту Л. Бетховена, наближує його інтерпретацію з виконанням концертів В. А. Моцарта, а саме, панування класичного начала над романтичним в інтерпретації. На перший план у виконавця виходять роздуми і співпереживання, відкритість почуттів, особливо у другій частині концерту Largo. Секрет враження, що надходить від виконання Г.Гульда не обмежується філігранністю пасажів у 1 і 2 частинах концерту. Впадає в око прагнення піаніста пізнати *сене* твору, що виконується, не привносячи суб'єктивізму у саме виконання концерту Л.Бетховена.

«Подібно до багатьох інтровертних артистів, які часом можуть віддати перевагу уявним продуктам перед результатами творчих зусиль, Г.Гульд насолоджувався своїм внутрішнім слуханням більше, ніж зовнішнім виконанням. Він вважав, що внутрішній слух є набагато більш сильним стимулом, ніж будь-який об'єм внутрішнього спостереження. Щоб мобілізувати своє внутрішнє чуття, піаніст часто розміщував який-небудь сторонній шум якомога ближче до інструмента (неважливо, що це за шум – ТВ-вестерни, записи Бітлз, або щось інше). Прагнучи досконалості, він намагався якомога більше наблизити своє виконання до внутрішньої моделі ідеального звучання. Він користувався своєю інтуїцією та уявою, щоб виліпити з музики модель свого внутрішнього Я, змусити її виражати найбільш приховані почуття та емоції. Хоч блискучий стиль виконання, потужність та дерзновенна оригінальність викликають бажання слухати захоплюючі гульдовські записи, викликає збентеженість те, що піаніст дуже часто не виконує авторські вказівки щодо інтерпретації – особливо, відносно зміни темпу. Наприклад, в Сонаті мі-мажор, ор. 109 Л.Бетховена, Гульд суцільно ігнорує письмові вимоги автора про відмінність темпу у варіаціях. В



сонаті до-мінор, оп.111, він грає *Allegro con brio ed appassionato* у першій частині у такому вразливо швидкому темпі, що це звучить майже так, ніби грає не людина, а піаноло, заведена на максимальну швидкість. Гульд взагалі ніколи не VIIIмав своєю метою дати аутентичне виконання. Для нього запис був абсолютно особистою мандрівкою, радісним подорожуванням з пригодами у невідоме. Він рідко наперед уявляв собі, яким дійсно виявиться записане.

Те, що ми чуємо на аудіо дисках Гульда, особливо деякі сонати Моцарта і Бетховена, та навіть деякі його записи Баха, може звучати штучно і нещиро для тих, хто не знає з якою повною віддачею і переконаністю Глен відносився до того, як інтерпретувати твір чи пасаж. Справжню велич його виконання найкраще можна оцінити за відеострічками, або лазерними дисками, де видно його нестямну захопленість музикою. Тут ніби присутній деякий магічний зв'язок між піаністом, композитором і клавіатурою, завдяки чому музика, яку виконує Глен, створює неземну атмосферу майже релігійного шанування або містики» [15].

Е.Гілельс, Г.Гульд, С.Ріхтер, А.Шнабель, – художники майже в усьому різні. Відповідно, кожний з артистів в силу специфіки творчої індивідуальності має свій круг композиторів, які найкраще «удаються». Однак, усі четверо, звернувшись до Другого концерту Бетховена, створили шедеври виконавського мистецтва. Композиторський задум концерту привернув до себе увагу цих піаністів гранями, близькими до їх художнього *credo*. Ці грані - імпульсивність, стислість, спрямованість – і були відтворені майстрами, Е.Гілельсом: розміреність, і разом з тим стримана об'єктивність – Г.Гульдом, «продуманість», впорядкованість – С.Ріхтером примхливість, гнучкість, мінливість – А.Шнабелем.

Значимо, що при такій глибокій різниці, кожна з версій настільки значна сама по собі, що у слухача кожного разу виникає враження всебічного

розкриття суті геніального твору Л.Бетховена, випяtkового за багатогранністю змісту.

Завдання виконавця в процесі вивчення Другого концерту Л.Бетховена. Твори Л.Бетховена висувають перед інтерпретатором надзвичайно різноманітні завдання. Чи не найскладніша з них – втілення емоційного багатства музики композитора у властивих їй логічно струнких формах вираження, поєднання гарячого напруження, ліричної безпосередності почуття з майстерністю і волею художника-архітектора.

Величезне значення при виконанні бетховенської музики (а саме у Другому концерті) має метроритм. Його організуючу роль необхідно усвідомити в творах не тільки мужнього, вольового характеру, але і в ліричних, скерцозних. Вже ранні класики нерідко використовували ритмічну пульсацію для підвищення „життєвого тону” своїх творів. У музиці Л.Бетховена ритмічний пульс стає більш напруженим. Його пристрасне биття посилює емоційне напруження творів схвильованого, драматичного характеру. Воно надає їхній музиці особливу дієвість і пружність. Навіть паузи завдяки цій пульсації стають більш напруженими і багатозначними. Л.Бетховен посилює роль ритмічного пульсу і в ліричній музиці, підвищуючи тим самим її внутрішню напругу.

Виявленню організуючої ролі метроритма у Другому концерті Л.Бетховена сприяє відчуття виконавцем **ритмічної пульсації**. Важливо уявити її собі не тільки як заповнення певної тимчасової одиниці тою чи іншою кількістю „биття”, а й „почути” їх характер – це буде сприяти більш виразному виконанню. Необхідно пам'ятати про те, що ритмічний пульс повинен бути „живим” (тому і використовується поняття – пульс!), а не механічно-метрономним. В залежності від характеру музики пульс може і повинен дещо змінюватися.

Динаміка бетховенської музики загострюється і рельєфніше виявляється авторськими відтінками виконання. Ними підкреслені контрасти, „пориви” вольового начала. Поступові наростання звучності Л.Бетховен

нерідко заміняв акцентами. В його творах зустрічаються численні і дуже різні за характером акценти: *>*, *sf*, *sfp*, *fp*, *ffp*.

Поряд із ступінчастою динамікою композитор застосовував у Другому концерті поступові посилення й ослаблення звучності. У нього можна знайти побудови, де одним лише тривалим і сильним **crescendo** створюється велике емоційне нагнітання.

Л.Бетховен **динамізував** фортепіанну фактуру. Альбертієвим басам надано характер «вируючої фігурації» (у В.А.Моцарта вони служили м'яким, спокійним фоном для ліричних мелодій)[2, с. 130]. Створенню внутрішньої напруги музики сприяє і енергійне перекидання фігурацій із середнього регістру в низький. Поступово Л.Бетховен розширював діапазон звуків, які охоплюються альбертієвими басами, не тільки шляхом переміщення фігурації вгору і вниз по клавіатурі, а й збільшення позиції руки в межах розкладеного акорду. На відміну від В.А.Моцарта Л.Бетховен нерідко надавав альбертієвим фігураціям масивність, розкладаючи акорди не повністю, а частково.

Істотна задача виконавця у Другому концерті – виявлення багатой барвистості твору. Л.Бетховен – один з перших композиторів, що оцінив найбагатші виразні можливості правої педалі. Він застосовував її, подібно Фільду, для створення ліричних образів, насичених „повітрям” і заснованих на охопленні майже всього діапазону інструмента. У Другому концерті Л.Бетховена зустрічаються і випадки надзвичайно сміливого для свого часу використання „змішувачої” педалі.

Барвистість досягається не тільки педальними ефектами, а й використанням оркестрових прийомів письма. Нерідко зустрічається переміщення мотивів і фраз з одного регістра в інший, що викликає уявлення про поперемінне використання різних груп інструментів. Частіше, ніж його попередники, Л.Бетховен відтворював різні оркестрові тембри, особливо духових інструментів: валторни, фагота та ін.

Важливо, однак, пам'ятати, що при всій барвистості бетховенських творів темброва сторона не може служити в них вихідним моментом для визначення характеру виконання тієї чи іншої побудови (як в деяких творах пізніших стилів).

Звернення найвидатніших піаністів минулих століть до виконання концертів Л.Бетховена, а саме Другого концерту, свідчить про те, яким невичерпним джерелом натхнення служив і служить цей твір для багатьох поколінь піаністів всіх шкіл і напрямів. Час, що минув з моменту його написання, анітрохи не послабило ні блиск віртуозної техніки, ні глибину і оригінальність композиторських рішень, і тому Другий концерт Л.Бетховена донині є найціннішою частиною педагогічного репертуару і справжньою прикрасою концертних програм.

Висновки. Історико-жанровий розгляд і порівняльний аналіз виконання Другого концерту видатними митцями фортепіанного мистецтва (Е.Гігельсом, Г.Гульдом, С.Ріхтером, А.Шнабелем) призвели до наступних висновків.

1) Незважаючи на всі відмінності у трактуванні цього твору, вищезазначені піаністи дуже тонко і глибоко відчувають і втілюють стиль музики Л.Бетховена. Адже кожен виконавський прийом, будь-який виразний засіб знаходить своє обґрунтування в самій музиці, у внутрішніх закономірностях даного твору. На це і був направлений аналіз виконань. Тому зіставлення інтерпретацій дає широке і об'ємне уявлення про фортепіанний стиль Л.Бетховена.

2) Твори Л.Бетховена висувають перед інтерпретатором надзвичайно різноманітні завдання. Найскладніша з них – втілення емоційного багатства музики композитора у властивих їй логічно-струнких формах вираження, поєднання гарячого напруження та ліричної безпосередності почуття з майстерністю і волею художника-архітектора.

3) Виконання Е.Гігельса, Г.Гульда, С.Ріхтера і А.Шнабеля виявляють загальну тенденцію до посилення психологічного підтексту в трактуванні

стилю Л.Бетховена. Різні психологічні акценти у відчутті основної музичної ідеї твору зумовлюють значні відмінності у всіх аспектах інтерпретацій: образної, драматургічної, виконавських засобів, прийомів тощо.

Величезний психологічний «потенціал» музики Бетховена, взаємодіючи з внутрішнім світом виконавця – строем його емоцій та мислення, сприйняттям та уявою, – сприяє виникненню безлічі варіантів індивідуальних трактувань цього твору.

Бетховенські твори дали потужні імпульси для симфонізації жанрів фортепіанної музики, сприяли утвердженню прийомів динамічного розвитку, заснованих на боротьбі конфліктних початків, і формуванню принципу монотематизма. Піанізм Л.Бетховена намітив нові шляхи оркестрального трактування інструменту та відтворення за допомогою педалі специфічно фортепіанних ефектів звучання.

У Другому концерті Л.Бетховена яскраво виявлена індивідуальність композитора, його музична мова і стиль. Зміст концерту заснований на розвитку конфліктів великої драматичної сили, що охоплюють різноманітне коло образів, діапазон самих різних емоційних станів.

Відомості з історії створення та виконавського життя концерту, аналіз музичної форми, питання ансамблю з оркестром, оркестровими групами та окремими інструментами, ритмічні труднощі та шляхи їх подолання, побудова виконавської форми циклу і його частин, технологічні проблеми звучання, віртуозності – всі ці та багато інші питання, що виникають у концерті можуть дати виконавцю цінні орієнтири для професійної роботи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Альшиванг А. Людвиг ван Бетховен / А.Альшиванг. – М.: Музыка, 1966. – 629 с.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч II. / А.Алексеев. – М.: Музыка, 1967. – 285 с.
3. Аронов А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена / А.Аронов // Как исполнять Бетховена: сб. ст. – М.: Классика-XXI, 2003. – С.140-162.
4. Григорьев Л.Г. Современные пианисты: сб. кратких биографий / Л.Г.Григорьев, Я.М.Платек. – 2-е изд. испр. и доп. – М.: Сов. композитор, 1990. – 463 с.
5. Друскин М. Фортепианные концерты Бетховена / М.Друскин. – М.: Сов. композитор, 1959. – 63 с.
6. Коган Г.М. Вопросы пианизма / Г.М.Коган. – М.: Сов. композитор, 1968. – 463 с.
7. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена / Ю.Кремлев. – М.: Музыка, 1970. – 333 с.
8. Корыхалова Н. Интерпретация музыки / Н.Корыхалова. – Л.: Музыка, 1979. – 208с.
9. Музыкальная энциклопедия / ред. Г.Келдыш. – М.: Изд. «Сов. энциклопедия», 1974. – 959 с.
10. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г.Г.Нейгауз. – 5-изд. – М.: Музыка, 1988. – 238 с.
11. Николаев А. Г.Г.Нейгауз и С.Е.Фейнберг о фортепианном искусстве / А.Николаев // Вопросы музыкально-исполнительского искусства: сб.ст. – М.: Музыка, 1969. – Вып. 5. – С. 134-164.
12. Рабинович Д. Исполнитель и стиль / Д. Рабинович. – М.: Сов. композитор, 1979. – 320 с.
13. Рабинович Д. Портреты пианистов / Д.Рабинович. – изд. 2-е. – М.: Сов.композитор, 1970.– 280 с.
14. Фишер Э. Музыкальные наблюдения / Э.Фишер // Исполнительское искусство зарубежных стран: сб. ст. – М., 1977. – Вып. 8. – С. 199-228.
15. Ostwald, Peter F. Glenn Gould: the ecstasy and tragedy of genius. – Toronto, 1997.
16. Pincherle M. Le monde des virtuosos. – Paris, 1961.