

context. The psychological specifics of the four-handed duet are being considered and the role of this genre in the oeuvre of Ludwig van Beethoven.

Key words: Beethoven, Goethe, Bettina fon Arnim, Theresa fon Brunswick, Josefina fon Brunswick, “the immortal Beloved”, ensemble, duet.

УДК 78.071.1 (430) + 786.2

Маріанна Чернявська

ПІАНІСТИЧНІ ДУЕЛИ Л. БЕТХОВЕНА І ЙОГО СУЧАСНИКІВ-ВІРТУОЗІВ

Постановка проблеми. Дослідження фортепіанної культури бетховенської епохи і сьогодні є актуальним через недостатнє вивчення творчості багатьох відомих піаністів-сучасників Бетховена в контексті музичної епохи і постаті самого Бетховена. Фортепіанна культура як цілісна система зі своїми внутрішніми закономірностями розвитку в хронологічних межах від її виникнення до епохи романтизму практично не розглядається через могутню постать Бетховена, з композиторським даруванням якого не могли зрівнятися більшість талановитих піаністів – його сучасників. Бетховен протистояв своєму піаністичному оточенню новизною піанізму. Це протистояння було рушійною силою його творчості, бо за словами Р. Шумана, «постійна протидія інших талантів викликає до життя нові сили і подвоює їх» [12, с. 280].

Однією з форм творчого спілкування Бетховена з його видатними сучасниками-виконавцями були виконавські змагання, так звані піаністичні дуелі. Спроба дати об'єктивну оцінку творчому внеску відомих піаністів-виконавців – сучасників Бетховена в процес розвитку фортепіанного виконавського мистецтва поряд із творчістю Бетховена дозволить відтворити цілісну картину фортепіанного мистецтва того часу. Тому «для досконалого пізнання внутрішньої мови мистецтва, – на думку музичного теоретика і критика ХІХ століття В. Одоєвського, – необхідно вивчати всі без винятку твори художників, а не одних знаменитих; тому що <...> будь-який художник додає до цієї мови свої особливості, свій звук, своє слово...» [9, с. 148].

Ступінь вивчення теми. Тема «Бетховен і його музичне оточення, творчі та міжособистісні відносини» є малодослідженою сторінкою, зокрема в питаннях розвитку фортепіанної культури кінця XVIII – першої третини XIX століття. В бетховенську епоху провідниками концертно-віртуозного стилю фортепіанного виконавства були М. Клементі, І. Гуммель, Ф. Калькбреннер та ін. Однак у спеціальній літературі їх творчість не достатньо досліджена, оскільки концертно-віртуозний стиль виконавства того періоду розглядався як негативне явище в музичній культурі Європи.

В російськомовних працях другої половини XX ст. (О. Алексєєв [1], О. Ніколаєв [8] та ін.) піаністам-віртуозам бетховенської доби відведено незначне місце з наданням інформативного матеріалу. Вивчати творчість піаністів – сучасників Бетховена можливе, лише, встановлюючи факти їх діяльності, опубліковані в монографіях авторів XIX ст., де висвітлюється історія розвитку фортепіанного мистецтва цього періоду (А. Мармонтель “Les pianistes celebres...” [15] та “Histoire du piano et de ses origines...” [14]). Важливым джерелом є також праці теоретиків фортепіанного мистецтва XIX та XX ст.: (Р. Геніка [3], Г. Курковський [7], С. Фейнберг [10], С. Грохотов [4]).

Мета статті – виявити стан і взаємозв'язки фортепіанної виконавської творчості Бетховена з діяльністю його знаменитих сучасників-віртуозів під час піаністичних змагань.

Провідним інструментом у творчості Бетховена було фортепіано. Бетховен як піаніст опинився під впливом М. Клементі, який виступив реформатором старих уявлень про фортепіано, як інструмента з бідними звуковими і барвистими можливостями. Бетховен поділяв думку Клементі, що «прогрес фортепіано – це наслідування оркестру» [3, с. 151]. Саме ця ідея Клементі визначила ставлення Бетховена до фортепіано. С. Фейнберг у праці «Про фортепіанний стиль Бетховена» [10] характеризує симфонічне мислення Бетховена в його фортепіанних творах, підкреслює такі особливості: пошук неповторних своєрідних звучань у фактурі, ускладнення і конкретизація зіставлень, контрастів, варіювання. Автор порівнює фортепіанну фактуру Бетховена з фактурою фортепіанного концерту, коли «зв'язок мелодії і супроводу <...>, співвідношення голосів наближаються до групових оркестрових рішень» [19, с. 74].

Про концертну поїздку Л. Бетховена в Мергентхейм у 1791 році залишилися спогади пастора К. Юнкера у “Bosler’s Musikalische Correspondenz”: «Високу віртуозність цього тихого, скромного артиста можна оцінити по майже невичерпному багатству його ідей, по зовсім своєрідній манері вираження і по спритності його гри. <...> Його гра настільки відрізняється від звичайної фортепіанної гри, що здається, начебто він проклав свій шлях, по якому він дійшов до того рівня досконалості, на якому він зараз знаходиться» [3, с. 75]. Визнання пастором К. Юнкером нового шляху в розвитку піанізму, започаткованого Л. Бетховеном, відзначив Г. Курковський [7, с. 36].

Розквіт виконавської діяльності Л. Бетховена як піаніста припадає на 1793–1802 роки. У цей же час з великим успіхом виступають такі блискучі віртуози, як М. Клементі, І. Гуммель, І. Мошелес та ін. Л. Бетховен також виступає як віртуоз, але його гра відрізняється від віртуозності його сучасників-піаністів. Публікою високо цінуються імпровізації Л. Бетховена, які займали значне місце у його концертних програмах. П. Беккер відзначав, що імпровізації Л. Бетховена мали сильний вплив на його фортепіанні твори і вважав, що «довівши імпровізації до вищої досконалості шляхом додання їм художньої закономірності, він одночасно записує їх і створює в такий спосіб невичерпні різноманітні задачі для далекого особисто йому мистецтва відтворення, що по суті було невідомо доти і зобов’язане своїм походженням його творам. Л. Бетховен був завершувачем мистецтва імпровізації і руйнівником його – останнім віртуозом старого стилю й одночасно творцем нового» [2, с. 18].

Піанізм Л. Бетховена часто насторожував сучасників своєю новизною і незвичайністю. Віденський піаніст І. Плейель у 1805 році відзначав, що Л. Бетховен «переборює диявольські труднощі» [7, с. 40]. Відомо, що перші фортепіанні сонати Л. Бетховен опублікував тільки через кілька років після створення. С. Фейнберг припускає, що Л. Бетховен спочатку намагався своїм багаторазовим виконанням цих творів довести можливість їх виконання і волів підготувати аудиторію до розуміння нового стилю [10, с. 61]. Нові прийоми фортепіанної гри Л. Бетховена були результатом не тільки його прекрасного піаністичного апарата, яким композитора обдарувала природа, але і, «творчої

напруги, від бурхливого підйому, від зовсім нових вимог і до свого мистецтва, і до аудиторії» [10, с. 60–61].

Відомі факти про численні музичні змагання Л. Бетховена і Йосипа Вельфля¹ в будинках віденських аристократів. Блискучі піаністичні прийоми гри Вельфль перейняв у Леопольда Моцарта – батька В. А. Моцарта. За бездоганний піаністичний рівень і чудові імпровізації сучасники порівнювали його майстерність з моцартівською і оцінювали вище майстерності Л. Бетховена. Про техніку Й. Вельфля розповідали дивні речі. Р. Геніка наводить спогади І. Зейфрида² про Й. Вельфля: «Високий, худий, як кістяк, з довгими пальцями, тонкими і гнучкими як лапки сінного павука, він був простуватий і по-дитячому наївний. Маючи гігантську руку, він без найменшого зусилля брав однією рукою терцдециму, його техніка була настільки розвинута, що він, не пропускаючи ні однієї ноти, один грав важкі п'єси, написані для чотирьох рук» [3, с. 139].

На думку віденського теоретика і композитора, Й. Вельфль, вихований у моцартівській школі, завжди умів заволодіти аудиторією і прикувати її до себе [3, с. 140]. Віденський інструмент дозволив Й. Вельфлю, що мав унікальні природні дані, з легкістю застосувати найскладніші віртуозні прийоми, змінити уявлення про можливості виконавця і сприяти подальшому розвитку віртуозної техніки піаніста.

Ще одним відомим фортепіанним віртуозом був Даніель Штейбельт³. Він концертував у багатьох країнах Європи і зумів здобути значну популярність. Сучасники вважали Д. Штейбельта одним з серйозних супротивників Л. Бетховена. Сьогодні у музикознавчій літе-

¹ Вельфль Йосип (1772–1812) учень Л. Моцарта і М. Гайдна. Жив у Варшаві (1792–1794), у Відні (1794–1798), в Парижі та Лондоні. Видано для фортепіано: 7 концертів, 36 сонат, багато малих п'єс.

² Зейфрид Ігнац (1776–1871) композитор і теоретик, жив у Відні. Вчився у Л. Моцарта та Л. Кожелуха (фортепіано), І. Альбрехтсбергера та Вінтера (композиція). 1797–1828 – капельмейстер у театре Шиканедера. Написав більш як 60 творів. Був співробітником лейпцизької “Allgemeine musikalische Zeitung” та майнської “Sacilia”.

³ Штейбельт Даніель (1765–1823) – син фортепіанного майстра у Берліні, учень Кірнбергера. Концертував у Європі, з 1808 року оселився у Петербурзі, де був призначений капельмейстером казенної французької опери. Для фортепіано видані 7 концертів, багато п'єс.

ратурі фігура Д. Штейбельта згадується багатьма дослідниками лише у зв'язку з його змаганням з Л. Бетховеном у Відні, а його творчість або зовсім не подається, або згадується не на його користь. Об'єктивна оцінка творчості композитора можлива завдяки його музичним творам, що є історичним документом. Вони свідчать про те, що творчість Д. Штейбельта стала невід'ємною складовою частиною фортепіанної культури Європи і Росії. Д. Штейбельт був одним з перших піаністів, які почали широко застосовувати педаль. Великою популярністю користувалися його численні твори, особливо рондо, пасторальні сценки, картини природи, у яких використання педалі створювало особливий звуковий колорит.

Одним з найяскравіших представників віденської фортепіанної школи був австрійський піаніст, педагог і композитор Іоганн Непомук Гуммель⁴ – блискучий віртуоз своєї епохи. Видатний музикант був практично забутий у наступному столітті. Два роки (1787–1788) І. Гуммель був у найтіснішому творчому спілкуванні з В. А. Моцартом, який вважав, що хлопча незабаром затьмарить його як піаніст. Не дивно, що до свого вчителя І. Гуммель протягом усього життя відносився з щирим благоговінням. Два роки (1791–1792) І. Гуммель навчався в Лондоні у М. Клементі, який визначив подальший розвиток віртуозності І. Гуммеля, формування його таланту. Вже в п'ятнадцять років за рівнем виконавства І. Гуммель вважався одним із найкращих віртуозів Європи. Талант віртуоза й композитора прославив І. Гуммеля в Австрії, його балети й опери з успіхом ставилися у віденських театрах. Й. Гайдн дуже схвально відгукнувся про його першу месу. У Франції І. Гуммель став відомим у 1806 році, коли Л. Керубіні привіз із Відня до Парижа Фантазію І. Гуммеля Es-Dur op. 18 і затвердив її до виконання в консерваторському конкурсі.

І. Гуммель став популярним і знаменитим у Європі. Кращі піаністи цікавилися його творами і ретельно їх вивчали. Видатний піаніст не-

⁴ Іоганн Непомук Гуммель (1778–1837) навчався у В. А. Моцарта (1787–88) та у М. Клементі (1791–92). Вивчав теорію композиції в І. Альбрехтсбергера і А. Сальєрі. В 1788 року поїхав у перше артистичне турне по Європі. Перебував на службі в князя М. Естергазі (1803–11), жив у Відні (1811–16), даючи уроки музики. У 1816 році І. Гуммель став капельмейстером короля вюртембергського, а через чотири роки зайняв таку ж посаду у великого герцога саксенвеймарського.

дноразово брав тривалі відпустки й концертував у Німеччині, Франції, Голландії, Бельгії, Росії. Усюди він одержував найблискучий успіх. На початку 1822 року відбулися авторські концерти І. Гуммеля в Москві та Петербурзі, де він виконував спеціально написану для цих виступів фантазію на російські пісні для оркестру, хору й фортепіано «Полімелос». Його твори, висока віртуозність, майстерність гри, вільні імпровізації всюди викликали ентузіазм.

Суперництво з Л. Бетховеном і порівняння з цим гігантом були, звичайно, не на користь І. Гуммеля, хоча як піаніст Л. Бетховен мав сильного суперника, який з'явився у Відні в 1795 році. К. Черні, що виріс під впливом Л. Бетховена, дає цікаву характеристику І. Гуммелю і порівнює його з Бетховеном-піаністом: «Що за великого артиста почув я! Незважаючи на те, що я так часто чув і Гелінека, і Ліпавського, і Вельфля, і навіть Бетховена, – гра цієї настільки непоказної людини здалася мені новим світом. Я ще ніколи не чув таких блискучих технічних новин, такої чистоти, добірності й ніжності виконання і з таким смаком складеної фантазії. Тоді я довідався, що це Гуммель, який був учнем Моцарта, що тільки повернувся з Лондона, де він довгий час учився у Клементі. Гуммель вже тоді майже досяг тієї високої досконалості, якою він згодом так прославився» [3, с. 140–141].

На думку К. Черні, гра Л. Бетховена відрізнялася надзвичайною силою, характеристичністю, нечуваним бравуром і рухливістю. Гра ж І. Гуммеля була зразком вищої чистоти й виразності, чарівної елегантності та ніжності, труднощі були завжди розраховані на вищий, збуджуючий подив ефект. І. Гуммелю вдалося поєднати манеру В. А. Моцарта зі школою М. Клементі, яка розкривала можливості віденського фортепіано.

Незабаром публіка розділилася на два табори. Прихильники І. Гуммеля дорікали Л. Бетховену в «насилстві» фортепіано, у відсутності чистоти і ясності, зловживанні педаллю, у тім, що він робить гул, а його твори роблені, неприродні, немелодійні й неправильні. Бетховеністи ж відмовляли І. Гуммелю в музичній фантазії, дорікали у монотонній, як шарманка, грі, критикували постановку рук у формі павука-хрестовика та його твори – переробки моцартівських та гайднівських мотивів [3, с. 140–141].

Французький піаніст і педагог А. Мармонтель описує зовнішність І. Гуммеля так: «У нього були енергійні та різко позначені риси; його прямий, дуже відкритий погляд виражав сильну волю. Його привітна посмішка свідчила про веселу вдачу; але, при погляді на його міцну статуру, приходилося дивуватися, що така шорсткувата оболонка могла так щасливо поєднуватися з талантом великого віртуоза, повним поезії та зачарування. Цей кругляк Рейну блищав як діамант, і хоча його промені не були досить сильні, щоб боротися із сьйвом Бетховена, але все ж у них було достатньо блиску, щоб ім'я Гуммеля було одним із найясніших, найсвітліших, що прославили німецьку школу» [14, с. 229].

Як імпровізатор І. Гуммель не мав собі рівних. А. Мармонтель, який чув І. Гуммеля в Парижі, писав, що в його імпровізаціях нахнення й наука сполучалися так вдало, що їх можна було прийняти за результат обміркованої роботи [14, с. 215]. Імпровізація не була для музиканта спонтанною, вона ретельно обмірковувалася. За словами самого І. Гуммеля, перед публічними виступами з імпровізаціями він кілька років готувався до цього роду виконавства, а також «поглиблено вивчав гармонію, модуляцію, твори старих і нових композиторів» [4, с. 15]. Гуммелівські імпровізації становили розгорнуті композиції, які містили інтродукцію, варіації, рондо або фугу. Ці імпровізації буяли дотепними деталями й комбінаціями, були сплетені й урівноважені з незрівнянним мистецтвом.

А. Мармонтель чув гру І. Гуммеля в його концертах на Rue du Mail і в свого вчителя П. Циммермана. Віртуоз справив величезне враження на А. Мармонтеля надзвичайно чарівним звуком, який він «витягав з фортепіано, не удаючись ніколи до грубої сили. При бурхливих пасажах не доводилося побоюватися, що розіб'ються молотки чи лопнуть струни під впливом погано розрахованої сили або занадто грубого удару. Натискання пальців, глибоке вдавлення клавіші, зв'язна і рівна гра в пасажах, деяка вага, що додається руці у витриманих акордах; живий, твердий, аж ніяк не жорсткий удар, нарешті, розумне й помірне вживання педалі, – були головними якостями закінченого виконання, секретом красивої звучності Гуммеля» [14, с. 197].

Для характеристики виконавської майстерності І. Гуммеля також дуже показове висловлення Фрідріха Віка (1785–1873), батька Клауди Шуман: «Гуммель ніколи не брав педаль. Він дотримувався край-

ньої точки зору і, граючи граціозно, чітко, елегантно, чисто, нехай і недостатньо велично, відмовлявся від красивих ефектів, їх можна було дуже часто домогтися придатним і обережним уживанням педалі, особливо на тодішніх роялях Штейна, Бродмана, Конрада Графа та інших, молоточки яких були вкриті тонкою шкірою і які відрізнялися тому слабким, різкуватим тоном» [(цит. по: [5, с. 226]).

Найбільш яскраво композиторські нововведення І. Гуммеля проявилися в сфері розвитку концертно-віртуозних можливостей інструмента, насамперед, у крупних формах (концерт, соната, фантазія). І. Гуммель був одним з перших піаністів європейського рівня, для якого виконавство було основною професією. Піаніст стояв у джерел концертно-віртуозного стилю епохи романтизму в сфері фортепіанного мистецтва.

У 1827 році, довідавшись про смертельну хворобу Л. Бетховена, І. Гуммель поспішив у Відень – примиритися зі знаменитим композитором. Артистичне суперництво сприяло непорозумінню і холодним відносинам між Л. Бетховеном й І. Гуммелем⁵. Важко хворий Л. Бетховен дуже зрадів, довідавшись про приїзд І. Гуммеля.

А. Шиндлер змалював зворушливу сцену відвідування І. Гуммелем Л. Бетховена, під час якої «двоє, котрі ніколи не були особливими друзями, забули всі життєві сварки і почали щиру розмову» [там само]. До 13 березня хвороба Л. Бетховена значно погіршилася. Він просив І. Гуммеля допомогти А. Шиндлеру, який, зрозуміло, погодився. Цей концерт відбувся через 10 днів після смерті Бетховена. І. Гуммель із наснагою імпровізував на Allegretto з А-Dur'ної симфонії [16, с. 199].

Ф. Фетіс⁶ дуже справедливо зазначив: «Вельми вагомі твори поставили Гуммеля в ряд найвидатніших композиторів ХІХ століття;

⁵ Один з біографів Бетховена, А. Шиндлер, приписує неприязні стосунки Л. Бетховена та І. Гуммеля почуттям ревності і говорить, що Л. Бетховен був закоханий у дівчицю Рьокль, що вийшла згодом заміж за І. Гуммеля (дружина Гуммеля – Єлізавета, уроджена Рьокль (1793–1883), була в молодості оперною співачкою). Тут мали вплив хвороблива дратівливість та підозрілість Л. Бетховена. Проте, суперники завжди були справедливі один до одного.

⁶ Фетіс Франсуа Жозеф (1784–1871) – бельгійський музикознавець, музичний письменник і критик, композитор, педагог, музично-суспільний діяч. З 1833 року – директор Брюссельської консерваторії. Одночасно був керівником Королівської

не можна навіть сумніватися, що його слава мала б ще більше блиску, якби він не був сучасником Бетховена. Красива композиція Гуммеля залишає в розумі ідею досконалості, але насолода, яку вона дає, не доходить ніколи до екстазу. Навпаки, Бетховен, із своїми неточностями, помилковостями впливає на слухача своєю могутньою фантазією, хвилює, торкає серце, залишає незабутні спогади. З двох подібних митців, поставлених поруч, останній неминуче повинен був перемогти першого і поставити його в другий ряд, що і сталося: з'явився Бетховен на двадцять п'ять років пізніше, він залишив би Гуммелю незаперечну славу першого інструментального композитора своєї епохи» [13, с. 164].

Висновки. Протистояння Л. Бетховена сучасникам-піаністам було прогресивним явищем музично-художнього життя в Європі й позитивно позначилося на еволюції фортепіанно-виконавської культури кінця XVIII – початку XIX століття. Зіставлення творчості видатних композиторів і творчості їх сучасників надає можливість простежити формування фортепіанного мистецтва не тільки у сфері композиції, але і з позицій суто виконавської діяльності, а також відтворити цілісну картину формування й еволюції фортепіанної культури бетховенської епохи.

Безперечно, Бетховен відкрив нову епоху в музиці, створивши піанізм нового типу. Однак, такі музиканти з піаністичного оточення Бетховена, як Й. Вельфль, Д. Штейбельт, І. Н. Гуммель та ін., були також видатними виконавцями і формували інший напрям розвитку піанізму. Крім того, критерій музиканта-універсала поступово втрачає актуальність. Починається епоха розмежування композиторської, виконавської та педагогічної діяльності. І якщо не всі з піаністичного оточення Бетховена за композиторським даруванням могли зрівнятися з великим майстром, то вони виявили себе як видатні виконавці та педагоги.

Таким чином, можна стверджувати, фортепіанне мистецтво кінця XVIII – початку XIX ст. формувалося зусиллями цілої плеяди тала-

капели в Брюсселі. Голова бельгійської й французької музикознавчої школи середини XIX століття. Його праці зіграли видатну роль у систематизації музично-історичних і теоретичних знань того часу.

новитих і визначних музикантів тієї епохи, які поряд з Л. Бетховеном закладали підґрунтя для подальшого розвитку піанізму. Дослідження творчих змагань Бетховена з його видатними сучасниками-віртуозами дозволяють більш досконало усвідомити особливості фортепіанного виконавства того часу, відтворити цілісну картину його формування й еволюції, дати об'єктивну оцінку творчому внеску відомих піаністів-виконавців, а також краще осмислити спадщину величезного титана музики – Л. Бетховена.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Алексеев А. Д. *История фортепианного искусства* : Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. — второе изд., доп. — М. : Музыка, 1988. — 415 с., нот.
2. Беккер П. *Бетховен* / В 3-х кн. Авториз. пер. с нем. Г. А. Ангерт. Под ред. Д. С. Шор / Кн. 3. *Фортепианные произведения*. — М., Бетховенская студия, 1913. — 106 с., ил.
3. Геника Р. *Бетховен. Значение его творчества в области фортепианной композиции* // РМГ, 1899. — №№ 1–10.
4. Грохотов С. В. *И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века* : Автореф. канд. диссер. / ЛОУГК им. Н. А. Римского-Корсакова. — Л., 1990. — 25 с.
5. Грундман Г., Мис П. *Как Бетховен пользовался педалью?* / В кн. : *Музыкальное исполнительство, шестой сборник статей*. — М. : Музыка, 1970, — С. 217–242.
6. Дюбюк А. *Из воспоминаний о музыкальной жизни старой Москвы* // РМГ, 1916. — №№ 34, 35, 38–40.
7. Курковський Г. В. *Бетховен – піаніст*. — Київ., б. г., С. 33–46 / Знаходиться у фондах НМАУ.
8. Николаев А. А. *Очерки по истории фортепианной педагогики и истории пианизма* : Учеб. пособие . — М. : Музыка, 1980. — 112 с., нот.
9. Одоевский В. Ф. *Собрание сочинений в 2-х томах. Т. I*. — М., Художественная литература, 1981. — 365 с.
10. Фейнберг С. Е. *Мастерство пианиста* / Сост. и общ. ред. Л. Фейнберга и В. Натансона. — М. : Музыка, 1978. — 207 с., нот., 1 л. портр.
11. Чернявська М. С. *Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII – початку XIX ст. (проблема формування фортепіанної фактури)* / Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознав-

ства. Спеціальність музичне мистецтво – 17.00.03 / На правах рукопису. — Харків, 2001. — 208 с.

12. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2-х т. Т. I / Сост., ред., вст. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского ; Пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. — М. : Музыка, 1975. — 407 с., ил., нот.

13. Fetis F. J. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique*. — 2. ed., entierement ref. et augm. de plus de moitie. — T. 4 : G–K. — Paris : Firmin – Didot, 1878. — 491 p.

14. Marmontel A. *Histoire du piano et de ses origines: Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuses*. — Paris : Heugel et Fils, 1885. — 464 p.

15. Marmontel A. *Les pianistes celebres: Silhouettes et Medaillons*. — Paris : Sandos et Fischbacher, 1878. — 312 p.

16. Shindler A. *Biographie von Ludwig van Beethoven. II Teil*. Munfiter, 1871. — 374 S.

Чернявська М. С. Піаністичні дуелі Л. Бетховена і його сучасників-віртуозів. В статті досліджується взаємозв'язки фортепіанної творчості Бетховена з діяльністю його знаменитих піаністів-сучасників. Дається об'єктивна оцінка внеску відомих піаністів-виконавців – сучасників Бетховена в процес формування фортепіанного мистецтва поряд із творчістю Бетховена. Це дозволить більш досконало відтворити цілісну картину формування та еволюції фортепіанного виконавства Бетховенської епохи з її особливостями і закономірностями, рушійною силою, та найкраще осмислити музику самого Л. Бетховена.

Ключові слова: Л. Бетховен, Й. Вельфль, Д. Штейбельт, І. Н. Гуммель, фортепіано, техніка, віртуозність, виконавство, піаністичні змагання.

Чернявская М. С. Пианистические дуэли Л. Бетховена и его современников-виртуозов. В статье исследуется проблема взаимосвязи фортепианного творчества Бетховена с деятельностью его знаменитых пианистов-современников. Дается объективная оценка вклада известных пианистов-исполнителей – современников Бетховена в процесс формирования фортепианного искусства наряду с творчеством Бетховена. Это позволит более совершенно отобразить целостную картину формирования и эволюции фортепианного исполнительства бетховенской эпохи с ее особенностями

и закономерностями, движущей силой, и лучше осмыслить музыку самого Л. Бетховена.

Ключевые слова: Л. Бетховен, Й. Вельфль, Д. Штейбельт, Й. Н. Гуммель, фортепиано, техника, виртуозность, исполнительство, пианистические состязания.

Chernyavska M. S. Dueling piano by Beethoven and his contemporaries virtuosos. The article analyzes investigates the problem of the relationship of piano works of Beethoven with the activities of his famous pianists contemporaries. The article provides an objective assessment of the contribution of known performers pianists, who was a contemporary of Beethoven and participated in the formation of piano art, along with works by Beethoven. This will display a completely coherent picture of formation and evolution of piano performance of Beethoven's era with its features and patterns, the driving force, and better understand the music of Beethoven. Keywords: Beethoven, Y. Velfl, D. Shteybelt, Y. N. Gummel, Fort piano, technique, virtuosity, performance, piano competitions.

Key words: Beethoven, Y. Velfl, D. Shteybelt, Y. N. Gummel, Fortpiano, technique, virtuosity, performance, piano competitions.

УДК 7.071.1 : 785.11 (430)

Олександра Козак

СИМФОНІЗМ БЕТХОВЕНА: СЕНСИ КОНФЛІКТУ

Розгляд семантики конфлікту в симфонізмі Бетховена є актуальним і понині, тому що його твори розкривають поліфонічне багатоголосся смислів в актах сьогоденного їх сприйняття і виконання. В становленні симфонічної драматургії в європейській музиці значення симфоній композитора неперевершено. Відмінності тлумачення конфлікту в сучасних теоретичних і виконавських аспектах припускають різні версії інтерпретації – залежно від певного соціокультурного контексту.

Мета дослідження – визначити семантичні конфігурації конфлікту в симфонізмі Л. Бетховена в співвідношенні зі сферою конфліктності, що є характерною ознакою колективних та індивідуальних форм свідомості, психіки, світовідчуття, втілених у творчості композитора.