

МОШАК Є. Г. ГІТАРНА МУЗИКА ЯК ПРЕДМЕТ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА. Систематизовано різні аспекти вивчення європейського гітарного мистецтва, представлені окремими статтями, дисертаційними дослідженнями, монографічними нарисами, що складають спеціальну наукову сферу сучасного музикознавства.

Ключові слова: гітарна музика, виконавська майстерність, жанрова сфера, стильова специфіка.

MOSHAK Y. GUITAR MUSIC IN MODERN MUSICOLOGY. Systematized different aspects of study of the European guitar art, presented the separate articles, dissertation researches, monographic essays which make the special scientific sphere of modern musicology.

Keywords: guitar music, performance trade, genre sphere, stylish specific.

УДК 78.071.1 : 786.2

Галина Карелова

**«ГЕНИАЛЬНЫЕ ПЬЕСЫ» ОП. 126 Л. БЕТХОВЕНА
ПОД «СКРОМНЫМ» НАЗВАНИЕМ «БАГАТЕЛИ»**

Актуальность темы. Багатели Бетховена традиционно занимают весьма скромное место как в исполнительской практике, так и в научной мысли, посвященной осмыслению творчества композитора. Подобное невнимание исполнителей и ученых к данной жанровой единице в наследии венского классика обусловлено целым рядом причин. Среди них – утвердившееся в XIX веке отношение к этим пьесам в «мелкой форме» как образцам, выполняющим исключительно инструктивную функцию, концертное исполнение которых в эпоху тяготеющего к виртуозности романтического столетия утратило актуальность. Таковой, например, была концепция Г. фон Бюлова – одного из наиболее тонких и мыслящих музыкантов эпохи романтизма, явившемся к тому же редактором двух последних циклов бетховенских багателей оп. 119 и оп. 126. В частности, Г. фон Бюлов склонен рассматривать два поздних цикла багателей Бетховена исключительно в инструктивном отношении, не более как способ проникновения в специфику позднего стиля композитора, полно воплотившегося в крупных произведениях [5, с. 4].

Оценка бетховенских багателей, данная учеником и сподвижником великого Ф. Листа, нашла своё продолжение в суждениях выдаю-

щихся ученых XX ст. Среди них – В. Конен, согласно мнению которой, «по багателям нельзя составить представление о художественной индивидуальности композитора, *гениально проявившего в себя в области монументальной формы*» [4, с. 158]. Если Г. фон Бюлов прослеживал в багателях Бетховена ор. 119 и ор. 126 некоторые черты поздних произведений композитора (таковы, в частности, своеобразная статика, просветлённость колорита, отсутствие активности, взрывчатости, резких контрастов, «печаль мудрой созерцательности... тонкость необычайно благородных чувств, импульсивность смены настроений» [цит. по: 5, с. 4]), то В. Конен трактует последний бетховенский цикл как «уникальный в наследии композитора, не нашедший продолжения в его последующем творчестве» [4, с. 159].

Предпринятое В. Зенкиным исследование бетховенских багателей как преддверия романтической миниатюры [2] также не исчерпывает той проблемной ситуации, что сложилась вокруг этих уникальных циклов. Изучить багатели Бетховена ор. 126 в контексте творческих принципов композитора, установить специфику проявления в них черт позднего стиля – *актуальные* задачи современного музыковедения. **Цель** настоящей статьи – установить особенности проявления позднего стиля Л. ван Бетховена в багателях ор. 126.

Объект исследования – бетховенские багатели в контексте творческого наследия Бетховена, а **предмет** – специфика преломления творческих принципов Бетховена в жанре багатели.

В цикле «Шесть багателей» ор. 126 (опубликованы в 1825 г.) Бетховен не ставил задачу осуществление дальнейшего процесса расшифровки содержания жанрового имени, считая, по-видимому, его осуществленным в предыдущем цикле ор. 119, обозначенном как «Новые багатели в собрании простых и приятных пьес».

«Простота и приятность», афишированные композитором (в связи с ор. 119), следует рассматривать как установки жанра как такового, находящие преломление и в ор. 33, и в ор. 126. Например, в отзывах современников о пьесах ор. 126 отмечалось: «Под скромным названием “Багатели” Бетховен дарит ... *гениальные пьесы, всегда новые и оригинальные, как и все его произведения*» [5, с. 4]. Показательно, что отмечаемые качества новизны и оригинальности позволили автору отзыва не исключить их из контекста бетховенского наследия, а, напротив, соотнести с ним как с общими свойствами творчества композитора.

Первая багатель (№1 *Andante con moto. Cantabile e compiacevole, G-dur; dolce*) построена на основе диалогического принципа, характерного для творческого метода Бетховена в целом. В масштабах пьесы указаный принцип, сохраняя своё значение, трансформируется. Так, различия в проявлении диалогичности в первом и заключительном разделах пьесы связаны со сменой последовательности сопоставления фраз в верхнем и нижних голосах. В результате реприза являет собой «зеркало» первого раздела, «отражая» материал, представленный в экспозиции.

Отличительными чертами проявления принципа диалогизма в Первой багательи¹ ор.126, являются относительная протяженность подвергаемого диалогическому проведению темы (4-х тактовое построение) и вариантное изложение темы при её диалогическом проведению. И относительная протяженность тематического построения, и его вариантное положение при диалогическом проведении могут быть объяснены жанровым фактором (песенно-ариозный жанровый прообраз Первой багательи).

Средний раздел пьесы характеризуется импровизационно-виртуозным началом. От фразы к фразе происходит наращивание метроритмической интенсивности (четверти, восьмые, шестнадцатые, тридцатьвторые). В итоге после срединного каданса, сопровождаемого трелью и авторской ремаркой *ritardando*, следует нетактированный пассаж, придающий окончанию среднего раздела Багательи черты каденции, сообщая ей сходство с фантазийным стилем. О каденционных свойствах данного фрагмента свидетельствует и его расположение на грани формы. Так в пределы фортепианной миниатюры Бетховен внедряет «отблески» монументального концертно-фантазийного жанра. В результате происходит расширение смысла, сопрягаемого с миниатюрой, своего рода трансцендентализация жанра. В итоге Багатель обретает черты медленной части концерта, в которой, в данном случае, выписана лишь партия солиста.

В связи с анализом интонационной драматургии Первой багательи и всего цикла в целом следует обратить внимание на формирование

¹ Первый раздел – однотональный период повторного строения, квадратный, состоящий из двух восьмитактовых предложений; второе предложение варьированное (добавлены трели в мелодическом голосе; сопровождение переходит в подвижный бас). Характерна вокальная природа, песенность, гомофонно-гармоническая фактура. Элементы органного пункта в нижнем голосе на тоне d следует рассматривать как прообраз интоны судьбы.

сквозной интоны судьбы в её бетховенской интерпретации. Если поначалу её интонационный прообраз заложен в нижнем голосе аккордового пласта, то во втором разделе Первой багатели происходит её оформление в нижнем голосе, сопровождающем песенно-ариозную тему. Отличительной чертой интоны судьбы в Первой багатеи является её введение в контекст лирической концепции.

Вторая багатель ор. 126 наследует от Первой несколько интонационных идей при значительности роли контраста (темпового, тонального, жанрового, интонационного). Это, во-первых, принцип диалогизма, представленный на уровне лаконично изложенных в разных голосах мотивов; во-вторых, дальнейшее развитие интоны судьбы.

Первую тему Второй багатели (*Allegro*) отличает внутритематический контраст – принцип, присущий темам сонат и симфоний Бетховена. Два четырёхтактовых предложения соотносятся между собой по типу коренного контраста, подчеркнутого не только мелодически, но и ритмически, динамически и фактурно. Важным аспектом с точки зрения сквозной интонационной драматургии, свойственной ор. 126, является введение и развитие интоны судьбы во Втором номере цикла. Если в Первой багатеи данная интонация была помещена композитором в начало второго раздела, то во Второй «судьбоносная» интонация помещена в кадансовую зону двух первых предложений экспозиционного раздела формы. «Миграция» интоны, её перемещение из начала в конец построения – свидетельство вездесущности судьбы, рока, фатума, черта, свойственная и симфоническим произведениям Бетховена. Если Первая пьеса цикла обнаруживала связи с медленной частью концертно-фантазийной жанровой сферы, то Вторая обретает черты сходства с симфоническим скерцо.

Вторая часть миниатюры многообразна по своим структурно-композиционным и образно-смысловым функциям. Открывает её раздел *Cantabile* (g-G), имеющий черты контрастной середины по отношению к первой части, основанный на тематизме песенного типа. Второй раздел второй части пьесы лишен однозначности с точки зрения оформления структуры и темообразования. Его «интонационное происхождение» очевидно: прообразом второго раздела второй части является первый тематический комплекс первой части. Однако Бетховен трансформирует тип изложения материала: экспозиционность заменяется разработочностью. Исчезновение тональной определённости,

введение пауз между излагаемыми имитационно тематическими группами и их проведение в разных регистрах придаёт прежде «слитному» музыкальному материалу напряжённую прерывистость воспроизведения, «осколочность»: происходит фрагментаризация времени-пространства Багатели. Этот драматический раздел выполняет функцию трансформированной «quasi-репризы» относительно начального Allegro. Показательно, что напряжённость интонационной работы не ведёт к преобразованию конструктивной жесткости, свойственной логике Багатели в целом: разработочный раздел оформлен в виде периода из двух восьмитактовых предложений. Так фантазийная свобода в изложении материала взаимодействует с жесткой конструктивной логикой, в результате чего возникает единство свободы и необходимости – то качество, что присуще диалектическим процессам, характеризующим бетховенский симфонизм.

Следующий раздел Багатели представляет собой новый этап развития начальной (имитационной) тематической идеи. Перемещенная из рельефа в фон, она становится фактурной основой для появления интонымы, которую по аналогии со связующей партией 3 симфонии Бетховена следует обозначить как «тему сабельных ударов» (Р. Роллан [7]). Контрапунктическое развитие двух тематических идей приводит к появлению интонымы вздоха, проводимой на «бурлящем» фоне, ведущем свое происхождение от имитационной темы первого раздела. Как и в монументальных концепциях Бетховена, героико-драматическому интонационному комплексу «отвечает» интонома ламентозного типа. Однако наличие фактуры одного типа в сопровождении служит объединяющим фактором.

Таким образом, центральный раздел второй части Багатели обнаруживает черты, позволяющие усматривать в нем специфическое преломление бетховенского симфонизма героико-драматического типа. И вновь бурное развитие тематических идей, вступающих между собой в образно-смысловую контрапункт, «уложено» композитором в четкую конструктивную схему (8+8). Взаимодействие конструктивной четкости и интонационной свободы – черта мышления Бетховена-классициста. Вместе с тем, конструктивная регламентация возможной интонационной свободы обусловлена здесь жанровыми границами миниатюры. В результате симфонизировано-фантазийный «ток» развития ограничен строгими рамками «формы-кристалла» как одним из определяющих свойств миниатюры (К. Зенкин) [2].

Заключительный раздел Багатели осуществляет функцию замыкания столь бурного развития второго раздела. Происходит возвращение широко понимаемой идеи *Cantabile*, объединяющей второй тематический комплекс первой части и первый раздел второй части Багатели. При этом в качестве фоновой фактуры в первом восьмитакте проводится тематическая идея первого (имитационного) интонационного комплекса первой части пьесы. Однако вместо шестнадцатых в заключительном разделе этот материал проводится восьмью длительностями: «бурный поток» останавливается, благодаря воцарению хорально-песенной идеи. Её торжество, казалось бы, могло быть незыблемым в заключительном восьмитакте. Однако Бетховен и здесь далёк от однозначности: в качестве второй интонации финального восьмитакта композитор вводит интонацию судьбы, троекратно проведенную в завершении пьесы. Благодаря её связи миниатюры с героико-конфликтным симфонизмом Бетховена становится непреложной, а смыслообраз судьбы и в ор. 126 вновь обретает сквозное развитие.

Драматургия Третьей багатели² (*Andante*) основывается на взаимодействии нескольких интонационных комплексов. Это, прежде всего, сплетение тем песенного характера, отражающих сущность авторской ремарки *Cantabile e grazioso*, накладывающихся на октавно продублированный выдержанный звук. С точки зрения развития интонационной драматургии Багатели показательно третье предложение первого раздела, в котором изложение песенного материала в верхних голосах сопрягается с октавной пульсацией на звуке *в* во второй октаве, в которой постепенно оформляется в ритмокомплекс интонация судьбы. Так устанавливается интонационная связь между тремя пьесами первого внутреннего цикла ор. 126.

Как и в двух первых пьесах, интонация судьбы и в Третьей багатели звучит по преимуществу в контрапункте с темами песенного характера. Наличие этого интонационно-образного единства, с одной стороны, вуалирует звучание интонации судьбы, с другой – придает ей ту смысловую нагрузку, благодаря которой возникает эффект всеприсутствия

² Третья багатель представлена простой двухчастной репризной формой. Первый раздел состоит из трёх предложений, из которых два – восьмитактовых, а третье включает в себя развернутое дополнение с виртуозной каденцией. Структура второго раздела подобна первому. Второй раздел также состоит из трёх предложений, из которых два первых – восьмитактовые, а третье включает в себя более развернутую зону кадансирования.

рокового начала, неотступности фатума, сопровождающего бетховенского героя и в самые просветленные мгновения жизни.

Четвертая багатель (*Presto*) являет собой контраст предшествующему внутреннему циклу, переводя развитие образной драматургии в сферу блестящего скерцо. В нем, согласно бетховенской интерпретации жанра, ощутимы черты героизированной трактовки. Об этом, в частности, свидетельствует наличие ходов на восходящую кварту, движение по звукам трезвучия и его обращений, стремительно преодолеваемый большой диапазон (три октавы) в мелодии. О принадлежности Четвертой багатели к числу бетховенских героических скерцо свидетельствует и небольшое *fugato* в разработочном разделе, в котором героический тематический комплекс обретает свое удвоение. Трансформированный героический мотивный комплекс (на сцеплении двух восходящих кварт в октавном удвоении, одна из которых представлена в виде увеличенного, вторая – уменьшенного интервала) вторгается и в идиллическое *trio*, способствуя распространению героической интонаемы и на лирический раздел пьесы.

Второй раздел багатели – скерцо – представляет собой типичное бетховенское *trio*. Об этом свидетельствует и тип фактуры (выдержанный бас, на фоне которого звучит неприхотливая мелодия), и характер тематизма.

Важнейшей приметой, свидетельствующей о преломлении героической идеи в Четвертой багатели, является введение в нее интонаемы судьбы. Наиболее ярко этот «судьбоносный» комплекс дает о себе знать в кадансовой зоне первого восьмитакта, где звучит в октавном удвоении в нижнем регистре. Не менее выпукло и ярко проводится интонаема судьбы и в Четвертом номере в репризном построении (пьеса написана в двойной двухчастной форме).

Помещение интонаемы судьбы в область кадансовых построений свидетельствует о сообщении ей в данной Багатели некоей итоговой, результирующей, замыкающей функции (в отличие от её роли *initio* в 1 ч. Пятой симфонии). Так, в начальную пьесу второго внутреннего цикла Багательей проникает в качестве сквозной интонаема судьбы, объединяя столь различные по характеру, контрастные и в образном, и в интонационном отношениях пьесы. Это означает, что каждая из них являет собой не только некий уникальный художественный мир, но и определенный этап развития интонационной драматургии, сквозной интонаемой которой является ритмокомплекс судьбы.

Многомерность проявления черт героической трактовки Скерцо в Четвертой багатеги позволяет соотнести эту пьесу с соответствующими частями бетховенских симфоний, что вновь позволяет утвердить мысль о глубинных взаимодействиях, объединяющих монументальные жанры в творчестве композитора и миниатюры.

Пятая багатель op. 126 (Quasi allegretto) основана на действии принципа взаимодействия и взаимопереходов идиллического и героического, свойственном симфонизму Бетховена, нашедшего воплощение, в частности, в Третьей и Шестой симфониях. Свидетельством тому является введение в завершающее первый 16-тактовый раздел пьесы построение (начиная с т. 14), Бетховен дважды вводит в качестве пласта, сопровождающего пасторальную линию и вступающего с ней в диалог интонемому судьбы, предваряемую ходом на восходящую кварту. В кадансовой зоне интонема судьбы звучит мощно, будучи представленной в аккордовом изложении.

Второй раздел Багатеги представлен едва ли не исключительно идиллически-пасторальной сферой. Тем не менее, и в завершающем построении наблюдаются «сокрытые» прорывы «судьбоносной» интонемы. Ее введения сопряжены с кульминационной зоной раздела, о чем, в частности, свидетельствует сопровождающий её на сильной доле такта оттенок *sf*.

10-тактовая кода сопряжена с закреплением определяющей Пятую багатель (Багатель-идиллию) интонационной концепцией перехода идиллического в героическое: развертывание пасторальной сферы лишь в заключительном такте – зоне каданса – прерывается интонемой судьбы, поданной в аккордовом изложении. Музыкальная драматургия Пятой Багатеги-идиллии основана на следующей закономерности: доминирующая интонационная сфера, связанная с пасторальной семантикой, в заключительных построениях разделов вступает в диалогические отношения с интонемой судьбы. Развитие пасторальной сферы в Пятом номере приводит к введению судьбоносного интонемного комплекса, завершающего каждый из этапов смыслообразования Багатеги-идиллии.

Логика развития как Багатеги-скерцо (№ 4), так и Багатеги-идиллии (№ 5) обладает чертами сходства: интонема судьбы сопряжена с завершающими разделами построений, являя собой своего рода итог как скерцозной, так и пасторальной интонационных концепций. Так реализуется общая тенденция «вытеснения» интонемы

судьбы в кадансовую зону, наблюдаемая со второй пьесы цикла.

Если пять багателей цикла связаны с раскрытием концепции всеприсутствия судьбы, то финальная – Шестая багатель (*Presto – Andante amabile e con moto*) посвящена воплощению концепции преодоления судьбы. Об этом свидетельствует интонационная драматургия пьесы, основанная не только на реализации «перехода и перевода» смыслообраза судьбы из «рельефа в фон», но и нивелировки его выразительного значения, осуществляемой, прежде всего, благодаря «выпрямлению» (сглаживанию) неотделимой от неё «упругой» ритмоформулы.

В обрамляющих Багатель-Finale бурных *Preludia* и *Postludia* в темпе *Presto* о сквозной интоне напминает лишь рокочущий аккомпанимент с опорным тоном *es* в большой октаве. В центральном разделе финальной Багатели (*Andante amabile*) наблюдается «сокрытие» интономы судьбы благодаря её превращению в остинатные комплексы, представленные либо в виде педали, либо в виде рокочущего фона (тт. 1–6, 27–38, 57–61, *Andante amabile*). Вместе с тем, бетховенская концепция преодоления судьбы отнюдь не означает исчезновения её воздействия в области интонационно-образной драматургии. Семантизация фактуры, её насыщенность рокочущими *ostinato* или выдержанными тонами способствуют воплощению идеи всеприсутствия интономы судьбы, ставшей неотъемлемой составляющей интонационной драматургии. Кроме того, превращение интономы судьбы в педально-остинатный фон являет собой длительный процесс, формирование которого ощутимо задолго до начала Багатели-Finale (№ 6). Впервые в масштабах данного цикла его проявление наблюдается во *Втором* и закрепляется в *Третьей* Багатели, выполняющей роль *Erste Finale* (в контексте первого внутреннего цикла-триптиха).

Концепция преодоления судьбы формируется в данном опусе постепенно и поэтапно. Утверждение концепции преодоления судьбы Бетховен наиболее последовательно сопрягает с теми пьесами цикла, что выполняют функцию *Finale*. Развитие «темы судьбы» в ор. 126 охватывает оба триадно организованных внутренних цикла (первый из которых сопряжен с №№ 1, 2, 3; второй – с № 4, 5, 6). Первый номер ор. 126 связан с сопряжением интономы судьбы с фазой *initio*. Вторым знаменует вытеснение сквозной интономы в зону *finalis*. Во втором внутреннем цикле местоположение интономы судьбы локализуется в кадансовых зонах, открывающих его *Четвертом* и *Пятом* номерах.

Неоднозначна роль *Третьей* багатели как *Erste Finale* цикла, что на-

блюдается в связи с развитием интонационной концепции преодоления судьбы. Наряду с превращением данной интонаемы «из рельефа» в «фон», в этой пьесе наличествует и её инвариантное проведение, сфокусированное в кадансовой зоне. Появление «судьбоносного инварианта» предваряет его «педальный вариант». Третья багатель обладает «рубежной» функцией с точки зрения оформления концепции преодоления судьбы. О «рубежности» этой Багатели свидетельствует наличие в ней двух взаимодействующих процессов: превращение интонаемы судьбы из рельефа в фон не исключает и «обратного действия» – её восстановления в качестве рельефа, извлечения из «недр» фона (см. тт. 17–23, тт. 27–28).

Воплощение бетховенской интонаемы судьбы и её преодоление охватывает в цикле миниатюр образные сферы лирики и героики, объединяя их в единый интонационно-драматургический процесс, подобно тому, как это происходит и в Пятой симфонии Л. ван Бетховена. Анализ темповой концепции оп. 126 свидетельствует о синтетической функции, проявляющейся в модифицированном объединении черт темповой организации предшествующих концепций (оп. 33 и оп. 11) в связи с реализацией метода игры. Отразим темповую концепцию бетховенских Багателей оп. 126 в виде таблицы.

№1	№2	№3	№ 4	№5	№6
Andante con moto Cantabile e compiacevole	Allegro	Andante Cantabile e grazioso	Presto	Quasi allegretto	Presto Andante amabile e con moto

Для циклов Багателей Бетховена характерно многообразие темповых вариантов Andante. В каждом из циклов «багательное» Andante представлено в нескольких измерениях (например, Andante ma non troppo, Andante con moto, Andante cantabile); тенденция многообразия толкования Andante проявилась уже в оп. 33 (№ 1 – Andante grazioso, quasi allegretto, № 4 – Andante, № 6 – Allegretto quasi andante), получив развитие в оп. 119 и 126 данная тенденция утверждается в большем числе разновидностей темпового обозначения Andante (оп. 119: № 2 – Andante con moto, № 4 – Andante

cantabile, № 6 – Andante, № 11 – Andante ma non troppo; op. 126: № 1 – Andante con moto, Cantabile e comiacevole, № 3 – Andante, Cantabile e grazioso, № 6 – Presto, Andante amabile e con moto).

Таким образом, трём циклам Багателей свойственно взаимодействие функций Andante – обрамляющей и сквозной. Обрамляющая функция Andante проявляется не только в масштабах цикла в целом, будучи свойственным начальной и финальной пьесам, но и на уровне внутренних циклов. Многомерная трактовка Andante, свойственная op. 126, позволяет соотнести его с полиаспектной интерпретацией данного темпа в op. 119. Показательно, что завершающий «багательные циклы» op. 126 синтезирует поданные отдельно друг от друга в op. 119 сопутствующие темпу Andante дополняющие характеристики. Так, если темп Второй багатели op. 119 определен как Andante con moto, а Четвертой как Andante cantabile, то Первая багатель op. 126 синтезирует обе характеристики Andante, представленные в op. 119 в двух разных номерах (Andante con moto. Cantabile e comiacevole). Подобное объединение темпово-эмоциональных характеристик наблюдается и в Третьей багатели op. 126 (Andante. Cantabile e grazioso).

Важную роль в оформлении темповой драматургии Багателей op. 33 и op. 126 играет ремарка quasi (op. 33: № 1 – Andante grazioso, quasi allegretto, № 6 – Allegretto quasi andante, op. 126: № 5 – Quasi allegretto), где № 6 op. 33, как и № 5 op. 126 выполняют аналогичную функцию, являясь предфинальными пьесами цикла. «Атмосфера quasi» придает циклам черты некой условности, игры, соединения несоединимого, проявление парадоксальности мышления композитора, связанного в данном случае, с сочетанием характеристик быстрого и медленного темпов, взаимодействующих между собой.

Особую роль в контексте op. 126 играет Пятая багатель в темпе Quasi Allegretto. Данная «темповая субстанция» предстаёт как реминисценция темповой концепции op. 33, в котором «игра» темповыми характеристиками Andante и Allegretto взаимодействует с категорией «quasi». Предфинальный номер в темпе Quasi Allegretto в op. 126 готовит появление завершающего цикл политемпового номера, темповые полюса которого «усредняет» предшествующая пьеса.

Общим в концепции циклов Багателей op. 119 и op. 126 является наличие политемповых пьес: в op. 119 – это Шестая багатель-Finale первого внутреннего цикла; в op. 126 – также Шестая багатель, представляющая, в функции Finale всего цикла. В op. 126 Бетховен закрепил

за политемповой пьесой финальную функцию цикла, сформированную в ор. 126.

Предназначение тональных арок в цикле Багателей ор. 126 видится в реализации функции объединения пьес, входящих в различные внутренние циклы, установленные благодаря анализу темповой драматургии Багателей. Если задача темповых связей заключается в установлении параллелей между внутренними циклами, то тональные арки связывают между собой пьесы, образующие внутренние циклы, подчеркивая единство целого (тонально объединены Первая и Пятая багатели, написанные в тональности Es-dur; тональность G-dur связывает две «финальные», то есть завершающие внутренние циклы пьесы – Третью и Шестую).

ВЫВОДЫ. Тенденция расширения масштабов и углубления проблематики миниатюры, наблюдаемая в ор. 126, находит своё воплощение в ряде факторов. Прежде всего, это касается развития сквозной интонационной концепции, становящейся на протяжении цикла. Интонаема судьбы проходит в цикле стадии изложения и развития, воплощая различные этапы формирования трактовки темы рока, пронизывающей творчество Бетховена в целом. Для Багателей ор. 126 характерна динамизированная трактовка темы судьбы – от её утверждения как всеприсутствующей силы в судьбе лирического героя к постепенному преодолению её власти над ним, высвобождения его сознания от того «дамоклова меча», тень которого определяла течение его жизни.

Развитие сквозной интонаемы в ор. 126 позволяет усмотреть в данном цикле черты *Durchkompanieren*, способствующие осуществлению процесса циклизации миниатюр, характерного для романтической эпохи. Романтизация бетховенской трактовки багатели, как и всего цикла в целом, наблюдается также в наличии темповых и тональных арок, способствующих достижению единства в многообразии, взаимодействию цикличности и устремленности к преодолению внутренней грани между частями.

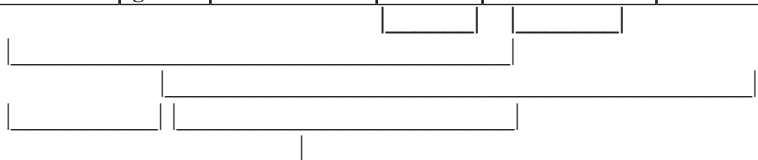
С точки зрения романтизации позднего бетховенского цикла багателей показательным является проникновение в пьесы черт симфонизма, бесконечной мелодии (подобно тому, как прообраз этого вагнеровского открытия Э. Курт обнаруживает в миниатюрах Ф. Шуберта и Ф. Шопена [см.: 6]). О процессе романтизации бетховенской миниатюры свидетельствует и проникновение в её художественное поле черт импровизационности, каденционности, виртуозности,

фантазийности (метода симфонизма), как воплощение таких романтических идеалов, как творческая свобода, трансцендентализация избранной жанровой модели. О трансцендентализации жанровой модели миниатюры в творчестве завершителя венской классической музыкальной школы свидетельствует и её «вписанность» в контекст монументальных жанров в интерпретации Бетховена – сонаты, концерта, симфонии, о чем свидетельствует наличие в багателях свойственных этим жанрам черт.

Еще один уровень тональных арок в ор. 126 организован по принципу мажоро-минорного и минорно-мажорного обрамления. В этот «арочный контекст», образованный мажоро-минорными связями, вписаны композитором Первая багатель (G-dur), Вторая (g-moll) и Пятая (G-dur). Так возникают связующие нити между представляющими различные внутренние циклы с точки зрения темповой логики пьесами (№ 1, № 2 и № 5). Удвоение «рамочной» функции Пятой пьесы (№ 1 – № 5; № 2 – № 5), что подчеркивает (усиливает) её предфинальное предназначение в цикле. Концентрированно мажоро-минорные соотношения представлены в Четвёртой багательи цикла (h-H-h): открывающая второй внутренний цикл миниатюра зеркально отображает принцип чередования мажоро-минорных тональностей, благодаря чему возникает тональное объединение № 1, № 2 и № 5.

Тональность Es-dur, соединившая Третью и Шестую багатель, подчеркивает свойственную им общую функцию завершения внутренних циклов.

Первый внутренний цикл			Второй внутренний цикл		
№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6
Andante con moto Cantabile e compiacevole	Allegro	Andante Cantabile e grazioso	Presto	Quasi allegretto	Presto Andante amabile e con moto
Gdur	g-moll	Es-dur	h – H – h	G – C – G	Es – B



Наличие тональных арок не только подчеркивает общность функций пьес ор. 126, но и оттеняет «игру» мажоро-минорных красок. Представленная в ор. 126 она способствует подчеркиванию «границ» между первым и вторым внутренними циклами. Об этом свидетельствует тот факт, что между Третьим и Четвертым номерами Багательей ор. 126 Бетховен «закладывает» максимальный по силе воздействия в данном цикле тональный контраст (Es-dur в Третьей багательи и h-H-h в Четвертой). Тональный контраст способствует усилению темпового различия Третьего и Четвертого номеров, свидетельствуя об «удвоении» смысловой «границы» между двумя внутренними циклами, возникающей как на уровне темповой, так и тональной логики организации Багательей ор. 126.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. – Изд. 4-е. – М. : Сов. композитор, 1970. – 557, [1] с.

2. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М. : МГК, 1997. – 415 с.

3. Карелова Г. В. Функции багательи в контексте творческого наследия Людвиг Ван Бетховена (на примере Багательей ор. 33) / Г. В. Карелова // Австрійська музична культура на перехресті епох і традицій // Культура України : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 26–27 березня 2009 року / Харк. держ. акад. культ. ; заг. ред. В. М. Шейка ; відп. ред. І. І. Польська. – Харків, 2009. – С. 51–52.

4. Конен В. История зарубежной музыки : учебник. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века / В. Конен. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 3. – 534 с.

5. Копчевский Н. [Вступ. ст.] / Н. Копчевский // Багательи [Ноты] : для фп. : соч. 33, 119, 126 / Людвиг ван Бетховен ; ред. Э. д'Альбера (соч. 33) и Г. Бюлова ; вступ. ст., пер. прим. и подг. изд. Н. Копчевского. – М., 1969. – С. 3–8.

6. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт ; [пер. с нем. Г. Балтер ; общ. ред., вступ. ст. и коммент. М. Этингера]. – М. : Музыка, 1975. – 550, [1] с.

7. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. [В 8 вып.]. Вып. 5. Жизнь Бетховена. Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Аппассионаты» / Ромен Роллан [пер. с фр. М. Богословской, М. Кузьмина ; сост., ред., вступ. ст. и коммент. В. Н. Брянцевой]. – М. : Музыка, 1990. – 285 с.

8. Чернявська М. С. Багательі Бетховена. Становлення жанру / М. С. Чернявська // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культ. ; відп.

ред. О. Г. Стахевич. – Харків, 2000. – Мистецтвознавство. – Вип. 7. – С. 175–185.

КАРЕЛОВА Г. ГЕНИАЛЬНЫЕ ПЬЕСЫ» оп. 126 Л. БЕТХОВЕНА ПОД «СКРОМНЫМ» НАЗВАНИЕМ «БАГАТЕЛИ». Бетховенские Багателли рассмотрены в контексте творческих принципов композитора, среди которых – симфонизация несимфонических жанров, синтез жанровых архетипов, взаимодействие классических и романтических черт музыкального мышления. На основе анализа цикла установлена специфика проявлений в нём позднего стиля Бетховена, черт таких жанровых концепций, как фантазия, соната, концерт, симфония. Выявлены аспекты романтизации жанра багателли в творчестве Бетховена, на основании чего сделан вывод о роли композитора как прообраза романтической миниатюры.

Ключевые слова: багатель, интонаема судьбы, интонационная драматургия, темповая логика цикла, тональная арка.

КАРЕЛОВА Г. ГЕНІАЛЬНІ П'ЄСИ» оп. 126 Л. БЕТХОВЕНА ПІД «СКРОМНОЮ» НАЗВОЮ «БАГАТЕЛІ». Бетховенські Багателі розглянуто в контексті творчих принципів композитора, серед яких – симфонізація не-симфонічних жанрів, синтез жанрових архетипов, взаємодія класицистських і романтичних рис музичного мислення. На основі аналізу циклу встановлено специфіку виявів притаманного Бетховену пізнього стилю, рис таких жанрових концепцій, як фантазія, соната, концерт, симфонія. Виявлено аспекти романтизації жанра багателі в творчості Бетховена, на підставі чого зроблено висновок щодо ролі композитора як творця прообразу романтичної мініатюри.

Ключові слова: багатель, інтонаема долі, інтонаційна драматургія, темпова логіка циклу, тональна арка.

KARELOVA G. "GENIUS PIECES" BY L. VAN BEETHOVEN UNDER THE "MODEST" NAME "BAGATELLES". Bethoven's Bagatelles opus 126 had been studied in the contexts of composer's creative principles. Among which the symphonization of non-symphonic genres – synthesis genre archetypes interaction of the classicistic and romantic features of musical mentality. On the base of analyses of the cycle the specific flatures of bethoven's late style development had been discovered in it. The features of the following genre conceptions as fantasy, sonata, concert and symphony had been found. The aspects of genre romfntisation bagatelles in Bethoven's creative works had been revealed. On the basis of which the conclusion of the composer's role as a prototype creator of the romantic miniature had been drawn.

Keywords: bagatel, the fate Intonema, the intonational dramaturgy, the tempo logic of cucle, the tone arch.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТОЛОГИЯ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕВЦА

В современной практике подготовки певцов (как оперных, так и концертно-камерных) огромное значение имеет базовое образование по истории и теории стилей вокального искусства. Не секрет, что именно в классе сольного пения, в момент решения профессиональных певческих заданий необходим творческий синтез психолого-физиологических механизмов жизнедеятельности личности и создания жанрово-стилевых представлений-образов (в продиктованных композитором условиях). Об этом пишут практически все выдающиеся вокальные педагоги, деятели вокального искусства [см.: 2–6; 11]. *Актуальность* обучения иностранных студентов сложившимся архетипам певческой культуры подчеркивается историческим ходом общественно-музыкальной жизни: от идеологических установок и штампов – к свободе формирования личностного мировоззрения (на основе новых открытий в области музыкального образования и воспитания музыканта-исполнителя). Одной из таких новых методик обучения исполнителя аналитическому мышлению является сравнительная интерпретология.

Интерпретация как род профессиональной деятельности в вокальном искусстве имеет те же оценочные критерии, что и в других сферах исполнительства (как, впрочем, и в актерской игре). Такие базовые понятия оценки музыкально-исполнительской деятельности певца, как стиль, понимание при этом жанровых условий коммуникации и стилистики речи композитора оказываются удобным «полигоном» для обсуждения проблем становления творческой личности интерпретатора, уровня его зрелости и совершенства исполнения.

Конечный результат творчества вокалиста, как правило, подвергается сравнительным оценкам и характеристикам, особенно, если речь идет об исполнении произведений классико-романтической культуры. Иные жанрово-исполнительские направления (к примеру, песенные образцы этнической традиции, или поп-культуры) также востребуют методику сравнительного анализа благодаря наличию звукового идеала и собственного опыта музицирования (через изучение интерпретаций выдающихся музыкантов, анализ национального контекста,