

сквозное развитие, что в дальнейшем стало отправной точкой в романтическом вокальном цикле, начиная от Ф. Шуберта и заканчивая сквозными песенными формами «стихотворений с музыкой» Х. Вольфа.

Ключевые слова: цикл в музыке, вокальный цикл, Л. ван Бетховен и романтизм, цикл-монолит, музыка и слово в вокальном цикле.

Radkevich Yu. Song cycle and its origins in the works of L. van Beethoven.

The article deals with the study of origins of the song cycle which was formed as a genre of the leading musical tradition in the creative work of the Romantics. There have been identified peculiarities of the influence of the Viennese Classical style, represented by L. van Beethoven, on this genre, as it was in his works that one of the song cycle models – monolith cycle – was formed. Thereby under consideration is a cycle “To the Distant Beloved” (text by Alois Jeitteles), where the composer demonstrates his own vision of the genre that had a significant influence on its subsequent formation and development. There have been considered and systematized such features of Beethoven’s cycle as treatment of the whole form, balance between the vocal and piano parts, harmonic and textural principles of presentation. The paper reveals such quality of thematic and shape organization as sonata through-composed development which later became the pivot point in the Romantic song cycle, starting from Schubert and ending with H. Wolf’s through-composed song forms of “poems with music”.

Key words: cycle in music, song cycle, L. van Beethoven and Romanticism, monolith cycle, music and word in a song cycle.

УДК 7.071.1 : 78.087.61 (430)

Ма Цзяцзя

**«АДЕЛАИДА» Л. БЕТХОВЕНА
КАК КЛАССИЧЕСКИЙ ОБРАЗЕЦ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ
ТРАДИЦИЙ НЕМЕЦКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

Актуальность темы. В мировом культурном пространстве XXI века немецкая камерно-вокальная музыка по праву считается одной из вершин европейского искусства, поскольку она оказала влияние не только на формирование национальной школы пения, но и во

многим определила приоритеты исполнительской традиции данного жанра за пределами Германии. Расцвет австро-немецкой Lied принято соотносить с творчеством таких композиторов как Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, И. Брамс, для которых данный жанр стал манифестацией идей эстетики музыкального романтизма. Однако кристаллизация основных эстетических, жанровых канонов и «интонационного словаря» Lied началась с камерно-вокальной музыки Л. Бетховена, оказавшего огромное влияние и на поздние этапы развития данного жанра в музыкальном искусстве Западной Европы.

Цель предлагаемой статьи – на примере одного из знаковых произведений камерной лирики Бетховена «Аделаида» выявить основные приоритеты немецкой вокальной школы исполнительства. **Объект** исследования – жанр камерно-вокальной лирики в аспекте становления национальных вокальных школ; **предмет** – исполнительские традиции камерно-вокальных произведений Л. Бетховена в современной концертной практике. **Материалом** исследования избран текст произведения Л. Бетховена «Аделаида» и его исполнительские версии.

Камерно-вокальное творчество Л. Бетховена непрестанно вызывало интерес у исполнителей и слушателей, однако исследователи многие годы склонны были обходить своим вниманием вокальную лирику композитора, считая ее несущественной по сравнению с иными жанрами творчества гениального немецкого симфониста. Лишь в XX веке происходит переосмысление места и роли вокальной музыки в творчестве Л. Бетховена. В частности, написанная в 1928 г. Х. Беттхером книга «Бетховен как песенный композитор» (H. Boettcher «Beethoven als Liederkomponist») устраняет многочисленные хронологические неточности, что позволяет исследователям провести стилистические параллели между вокальными и инструментальными произведениями композитора. В работах А. Альшванга, А. Кенигсберга, Р. Роллана, Э. Эррио затрагиваются некоторые вопросы, касающиеся формирования композиторского стиля вокальной лирики. Следующее поколение музыковедов 50–60-х годов XX века (В. Васина-Гроссман, А. Хохловкина) отмечают влияния камерно-вокальных сочинений Л. Бетховена на становление романтической традиции австро-немецкой песни. Более того, А. Хохловкина утверждает, что «без бетховенских песен 1808–1810 гг. (отчасти и более ранних)

нельзя правильно оценить симфоническую и камерную музыку всего огромного, свыше чем двадцатилетнего периода после «Героической» и «Аппassionаты» [7, с. 562]. Интерес к вокальному наследию Л. Бетховена заметно вырос за последние десятилетия (начало нового третьего тысячелетия): статья Ю. Хохлова «Песенный цикл Бетховена “К далекой возлюбленной”» (2002), фундаментальные исследования Л. Кириллиной – двухтомник «Бетховен. Жизнь и творчество» (2009), оксфордское издание работы В. Киндермана «Beethoven» (2009). Необходимо отметить и диссертационное исследование С. Тарасова (2010), посвященное камерно-вокальной музыке венских классиков. Однако «белых пятен» в сфере изучения бетховенской вокальной лирики все еще предостаточно. Особенно это касается исполнительского ракурса исследований, что делает тему данной статьи весьма актуальной.

Изучая становление национальных вокальных школ XVIII – начала XIX вв., исследователи вокального искусства В. Багадуров, А. Стахевич, Л. Ярославцева констатируют возрастание влияния фонетики языка на формирование исполнительской традиции и собственно подходов к обучению певческому искусству. Безусловно, немаловажное значение имеет композиторское творчество, которое движется навстречу требованиям публики и создает музыкальную литературу, находящую отклик у демократически настроенных исполнителей и слушателей. Кроме того, кристаллизация профессионального камерного искусства предполагает опору на национальные традиции, в отличие от оперного искусства, где влияние итальянской школы пения, возведенной в ранг универсалии, сохраняется еще очень долго. Однако необходимо отметить, что процесс становления певческой школы весьма сложен и длителен, а потому не изолирован от влияний со стороны иностранных вокальных школ, композиторских и исполнительских стилей. Так, многие немецкие композиторы и большинство исполнителей вплоть до середины XIX в. проходили обучение у итальянских мастеров. Не стал исключением и Л. Бетховен, бравший уроки вокального письма у А. Сальери.

Взаимодействие и взаимовлияние различных культур в историческом разрезе подобно маятнику, который постоянно курсирует от одного полюса к другому. Если для эпохи Барокко разность националь-

ных школ и стилей стран Западной Европы имела первостепенное значение, то XVIII век отличался *большой* стабильностью, сформировавшейся богатой палитрой жанров и музыкальных форм, единством исполнительской манеры (с превалированием техники *bel canto*) и унифицированностью музыкального языка.

Век XIX не только выявил внешние различия, но и подчеркнул внутреннюю разнородность национальных систем музыкального искусства: взаимосвязь с характером композиторской школы, типом национальной ментальности. «Для французской культуры осталась неизблемой опора на *Жест* (позу, фигуру, ритуал, этикет, зрелищность, живописность, картинность), для итальянской аналогичную роль играл *Аффект* (эмоция, страсть, индивидуальное выражение чувства), для немецкой – *Интеллект* (рефлексирующий дух, анализирующий разум, здравый смысл или устремленная прочь от реальности фантазия)», – пишет Л. Кириллина [2, с. 124]. Творчество Л. Бетховена в данном аспекте особенно показательно, поскольку философское и драматическое начала нашли отражение и в стиле его камерно-вокальной лирики.

Наиболее значительным фактором, формирующим вокальную школу в данный исторический период, становится национальный язык. Влияние природы разговорного языка на вокальную школу неоспоримо, поскольку само звучание языка оказывает воздействие и на структуру мелодии, и на манеру пения. Немецкий язык отличается обилием согласных звуков и сравнительно низким уровнем вокальности (насыщенность звукового потока гласными), разнообразностью гласных фонем (темные, светлые и т. д.), подчеркиванием (приступ) начального гласного в слове, широким распространением длинных слов и т. д. [3, с. 46–63]). Так, просодия и фонетика немецкого языка выходят на первый план, заставляя исполнителей и педагогов черпать дополнительную выразительность за счет использования вокального потенциала сонорных согласных. Активность атаки слов и слогов, начинающихся с гласных звуков, отражается в особом национальном колорите сочетания экскламации и филировки (отчетливая артикуляция гласного с последующим скрадыванием звука), что в свою очередь порождает разнообразие штрихов. «Озвончение» глухих согласных в конце слова придает немецкой фразе акцентуированную

завершенность или же становится своеобразным толчком для развертывания новой мысли, мелодического оборота. Естественно, особенности родного языка сказываются и на поэтическом творчестве, которое, в свою очередь, влияет на вокализацию. Например, для немецкой поэзии в большей степени характерны двудольные размеры, поскольку в основном она представлена словами, состоящими из одного, двух слогов, или же сложными составными словами с несколькими ударениями.

Что касается внимания Л. Бетховена к вербальному компоненту музыкального сочинения, то оно весьма отлично от пренебрежительного отношения к поэтическому первоисточнику у другого великого представителя венской школы классицизма – В. А. Моцарта, который, как известно, даже не догадывался, что одна из его самых известных вокальных миниатюр – «Das Veilchen» («Фиалка») – написана на текст И. В. Гете. Л. Бетховен очень разборчив и даже щепетилен в выборе поэтических произведений. Уже в боннский период он стремится быть в курсе современных поэтических тенденций: читает альманахи, приложения к журналам, и выбирает стихотворения, имеющие созвучность с его мировоззрением. В раннем творчестве еще можно встретить песни, написанные на стихи дилетантов, однако постепенно бетховенские требования к поэтическому первоисточнику растут. В перечне его соавторов-поэтов практически нет имен, которые были бы неизвестны в наше время (Х. В. Геллерт, И. В. Гете, Ф. Клопшток, Ф. Маттиссон, П. Метастазιο, Г. Пфэффель, Ж. Ж. Руссо, Ф. Шиллер, А. Эйтелес и др.). Свои поэтические пристрастия он так изложил в письмах к издателю Г. Гертелю: «Эти два поэта (имеются в виду Гете и Шиллер) являются моими любимейшими, так же как Оссиан и Гомер, которых я, к сожалению, могу читать лишь в переводах» (из письма от 8 августа 1809 г. [4, с. 338]).

Много гневных строк адресовано издателю в связи с переделкой текстов, против которой выступал композитор. Так, он упрекает Г. Гертеля из-за одного хора: «Вы, вопреки моей *nota* в пользу старого текста, сохранили все-таки злосчастную переделку. О Боже милостивый, неужели в Саксонии думают, что слово делает музыку? Не подлежит сомнению, что неподходящее слово может испортить музыку, и, стало быть, надо радоваться, когда видишь, что музыка и слово слились во-

едино» (из письма от 28 января 1812 г. [5, с. 71]). Примечательно, что большинство текстов, на которые Л. Бетховен писал сольные вокальные произведения, впоследствии еще не раз были интерпретированы композиторами-романтиками.

Одним из шедевров вокальной лирики Л. Бетховена является «Аделаида» ор. 46 (1795–1796 гг.) на стихи Ф. фон Маттиссона. Эта песня была чрезвычайно популярна при жизни композитора, издавалась больше пятидесяти раз в различных редакциях: для пения в сопровождении фортепиано или с гитарой (для разных голосов); в качестве переложения для фортепиано в четыре руки; известны и более поздние фортепианные редакции Г. Крамера, Ф. Листа, С. Тальберга. Однако вскоре после создания вокального произведения Л. Бетховен чуть его не уничтожил. Вот как описывает этот случай Ф. Кровэст: «... перед тем как сочинение было переписано начисто, объявился визитер – один из старинных друзей Бетховена – Барт. “Вот”, сказал Бетховен, вкладывая в его руки нотный лист, “взгляни. Я только что это написал, но мне не нравится, а в печи недостаточно огня, чтобы сжечь даже один лист, и все же я попробую”. Барт взглянул на произведение, затем напел его и пришел в совершеннейший восторг, настолько, что взял с Бетховена обещание не уничтожить его» (перевод мой. – М. Ц.) [8, с. 128.]. Как известно, уже через несколько дней после своего создания, «Аделаида» завоевала любовь публики. Композитор охотно аккомпанировал певцам Вильду и Крамолини, когда они исполняли «Аделаиду» на различных концертах.

Свое произведение Л. Бетховен посвятил Ф. Маттиссону, но долгое время не решался ему об этом сказать. Через три года (письмо от 4 августа 1800 г.), посылая свое творение поэту, он напишет о своих сомнениях так: «<...> это произошло вследствие моей робости, ибо я опасался, не поступаю ль опрометчиво, посвящая Вам вещь, о которой не знаю, встретит ли она одобрение с Вашей стороны. Правда, я и теперь посылаю Вам «Аделаиду» не без тревоги. Вы ведь знаете сами, как могут изменить артиста несколько лет постоянного самосовершенствования. Чем больше успеваешь в искусстве, тем меньше довольствуешься прежними своими сочинениями. Мое самое горячее желание исполнится, если музыкальная композиция Вашей божественной «Аделаиды» Вам хоть сколько-нибудь понравится

<...>» [4, с. 118–119]. Ответ поэта не сохранился в эпистолярном наследии, но поместив стихотворение в сборник 1811 г., Ф. Маттиссон сопроводил его следующим примечанием: «...различные композиторы воплощали эту маленькую лирическую фантазию в музыке. Однако я искренне убежден, что никто не сумел оттенить текст мелодией с такой глубиной, как гениальный Людвиг ван Бетховен из Вены» (перевод мой – М. Ц.) (цит. по: [9, с. 33]).

Действительно, меланхоличная чувственная лирика поэтических строк не предполагает той развернутости формы, богатства контрастов, многомерности образов вокально-фортепианного ансамбля, которыми отличается произведение композитора. Особенно явственно это видно, если сравнить его с песней Ф. Шуберта на тот же текст, созданной в духе бытового музицирования. Не случайно, свою «Аделаиду» Л. Бетховен называет кантатой, а не песней: двухчастная контрастно-составная форма сближает ее с итальянскими ариями того времени, а также лучшими образцами песенного жанра в творчестве В. А. Моцарта (например, «An Chloe»). Произведение Л. Бетховена совмещает в себе черты сентиментальной вокальной лирики конца XVIII в. и зарождающейся романтической Lied. Достаточно глубокий и всесторонний анализ стилистики «Аделаиды» содержится в исследованиях А. Хохловкиной [7] и В. Киндермана [9]. Поэтому мы не будем останавливаться на интонационно-стилевым анализе подробно, а лишь очертим те аспекты, которые особенно необходимы для анализа исполнительской интерпретации.

В четырех строфах поэтического первоисточника воспевается любовь юноши к прекрасной Аделаиде, отражение которой он видит во всех проявлениях природы. Герой полностью отдается лелеемому чувству и с пылом юношеского максимализма утверждает, что даже на его могиле вырастет цветок, на каждом лепестке которого будет начерчено имя возлюбленной. Композитору средствами музыкальной выразительности удается воссоздать восторг героя и упоение собственным чувством; он многократно, на все лады, вводит повторение имени Аделаида, а также отдельных строк и даже строф. Подобные повторы позволяют продемонстрировать широкую палитру чувств во взаимодействии поэтического слова и мелодической интонации, несмотря на то, что главным принципом в реализации

вербального компонента остается обобщение, а не индивидуализация. Интересен и тональный план произведения: B-dur – Des-dur – Ges-dur – B-dur, прекрасно оттеняющий изменения чувствований героя. Возрастает значимость фортепианного сопровождения, которое не дублирует вокальную партию, а развивает образы в инструментальном ключе, создавая поэтическую атмосферу и добавляя отдельные иллюстративные элементы музыкальной семантики (пение соловья, шумный бег воды и т. д.). По справедливому замечанию В. Васиной-Гроссман: «...творческое мышление [Бетховена] всегда оставалось мышлением симфониста, поэтому он нередко переносил в песню выразительные приемы из инструментальной музыки, подлинной его сферы» [1, с. 61].

Необходимо отметить контраст двух крупных разделов музыкальной формы, заложенный композитором, но отсутствующий в тексте стихотворения. Первые три строфы объединены поисками «отзвуков» имени возлюбленной в природе и созвучны мечтательно-нежному музыкальному воплощению. В вокальной партии преобладает волнообразное движение, много опеваний, задержаний, создающих эффект вздохов, различных мелизмов, способствующих образу любования героем своим чувством. В последней же строфе поэтического текста превалируют меланхоличные образы. Однако композитор подходит к интерпретации этой строфы весьма нетривиально, фокусируя внимание на силе чувства героя, которое не остынет и после его смерти, и создавая, по сути, гимн верной любви: повышается тесситура, выравнивается ритмический рисунок, практически отсутствуют распевы (кроме имени «Аделаида») и мелизмы, ускоряется темп, усиливается общий энергетический тонус.

Вокальная партия «Аделаиды» требует от исполнителя мастерского владения голосом и широкой палитры тембральных красок, выразительной артикуляции и развитого ансамблевого чувства. Среди исполнителей XX в. можно отметить интерпретации, как *немецких* исполнителей (певец – пианист): Ф. Вундерлих – Х. Гиссен, Д. Фишер-Дискау – Й. Дэмус, Г. Прей – В. Саваллиш; так и представителей *шведской вокальной школы*: Ю. Бьерлинг – Х. Элберт, Н. Гедда – Я. Айрон. Современные певцы также продолжают академические традиции, среди них отметим ученика Д. Фишер-Дискау – Д. Хенше-

ля в ансамбле с пианистом М. Шефером, и прекрасное исполнение К. Герхаэра – Г. Хубера.

Несмотря на то, что произведение написано для высокого голоса (тенор, сопрано) очень часто оно входит в репертуар баритонов, в силу той драматической экспрессии, которой требует заключительный раздел музыкальной драматургии сочинения. Анализ исполнительских интерпретаций песни Л. Бетховена «Аделаида» позволяет сделать ряд наблюдений относительно традиций немецкой вокальной школы.

Сравнивая ансамбли разных периодов, можно усмотреть определенные параллели: эмиссия звука характеризуется активной атакой практически повсеместно (особенно это заметно у Д. Фишера-Дискау и его ученика – Д. Хеншеля). При этом приемы звукоизвлечения (прикосновение к звуку) являются ярким выразительным средством (как туше у пианистов).

Обращает на себя внимание тембральная выразительность не только на уровне интерпретации поэтической мысли и музыкального образа, но и на уровне фонетики: если рассматривать шкалу тембральной палитры, то самым малым звеном будет уже не слово, а отдельный звук. Это характерно практически для всех рассмотренных исполнителей (за исключением Ю. Бьерлинга). Остальные вокалисты изумительно владеют подобной инструментовкой, что позволяет им подчеркивать колорит при смене тональностей, выявлять особенности интерпретации находясь в рамках композиторского текста и мастерски управляться с фонизмом согласных звуков, заставляя их звучать в светлой или темной «гамме», в зависимости от трактовки образа. Например, у Г. Прея превалирует мягкое темное звучание, что придает образам песни особую меланхоличность, а Н. Гедда использует прием осветления тембра при подходе к высоким звукам, что сообщает некую восторженность и изящество волнообразным фразам первой части произведения. Этот же прием характерен для версии Ф. Вундлиха.

Выводы. Исполнение Д. Фишера-Дискау можно назвать эталонным в отношении работы с фонетикой языка: певец филигранно совмещает технический и художественный уровень звучания. Он часто пользуется приемом «закрывания» слогов – если слог оканчивается на сонорный согласный, то протягивается именно последний, а не слоги-

вый гласный, подобный прием оказывает неповторимое колористическое воздействие на слушательское восприятие. Еще одно неперенное качество немецкой камерно-вокальной школы, которое прослеживается в исполнениях гениального творения Л. Бетховена – повышенное внимание к фразировке, причем не только вокальной, но и фортепианной, что требует большой ансамблевой слаженности: здесь не возникает ощущения пения с аккомпанементом – это всегда именно ансамбль двух музыкантов. Голос вокалиста воспринимается как инструмент не столько по звучанию, сколько по своей функции, а потому практически отсутствует любование голосом вне художественного контекста, которое в той или иной мере свойственно всем певцам.

Таким образом, на первый план выходит не только смысл слов, но и *их звучание*, несущее смысловую и драматургическую нагрузку, что способствует передаче художественной информации даже тем слушателям, которые не владеют языком исполнения. Возможно, именно последнее обстоятельство способствует всемирному признанию немецкой вокальной школы, которая за счет поразительной *цельности художественно-технического комплекса* способна преодолевать лингвистические преграды. Высказывание А. Потебни, гениального исследователя-лингвиста подтверждает сказанное выше, указывая не только на связь смысла и его звучания (означаемого и означающего), но и на природу художественной коммуникации, духовным законом которой является адекватность понимания и преемственность все новых субъектов общения: «Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих» [6, с. 181].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века / В. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1966. — 406 с.
2. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII–XIX начала века. Ч. III. : Поэтика и стилистика / Лариса Кириллина. — М. : Композитор, 2007. — 376 с.

3. Мадишева Т. П. *Співак і мова (Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика) : навч. посіб. для студ. вок. фак. вищ. навч. закл. культури і мистецтв України / Т. П. Мадишева.* — Харків : ШТРИХ, 2002. — 160 с.

4. *Письма Бетховена 1789–1811 / Л. Бетховен ; [состав., вступ. ст. и коммент. Н. Л. Фишман ; перевод Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана].* — М. : Музыка, 1970. — 576 с.

5. *Письма Бетховена 1812–1816 / Л. Бетховен ; [состав., вступ. ст. и коммент. Н. Л. Фишман ; перевод Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана].* — М. : Музыка, 1977. — 527 с.

6. *Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня.* — М. : Искусство, 1976. — 614 с.

7. *Хохловкина А. А. Вокальная лирика Бетховена / А. А. Хохловкина // Вопросы музыкознания. Ежегодник. Том II. 1955 / редкол. В. С. Виноградов [и др.].* — М. : Музгиз, 1956. — С. 562–605.

8. *Crowest J. F. Beethoven / Frederick J. Crowest.* — London–New York ; J. M. Dental & Sons Ltd. — E. P. Dutton & Co., 1911. — 320 p.

9. *Kinderman W. Beethoven / William Kinderman.* — Oxford–New York ; Oxford U.P., 2009. — 414 p.

Ма Цзяця. «Аделаида» Л. Бетховена как классический образец исполнительских традиций немецкой вокальной школы. Статья посвящена выявлению основных приоритетов немецкой камерно-вокальной школы. Исследуется роль немецкого языка как фактора формирующего национальные традиции в композиторском и исполнительском творчестве. На примере данного произведения Л. Бетховена изучается историко-стилевой генезис взаимосвязи слова и музыки в вокальном произведении и его исполнительских интерпретациях.

Ключевые слова: Л. Бетховен, композиторская интерпретация, камерно-вокальная музыка, немецкая национальная школа пения, исполнительские традиции.

Ма Цзяця. «Аделаїда» Л. Бетховена як класичний зразок виконавських традицій німецької вокальної школи. Стаття присвячена виявленню основних пріоритетів німецької камерно-вокальної школи. Досліджується роль німецької мови як фактора, що формує національні традиції у композиторській та виконавській творчості. На прикладі даного твору Л. Бетховена

вивчається історико-стильова генеза взаємозв'язку слова та музики у вокальному творі та його виконавських інтерпретаціях.

Ключові слова: Л. Бетховен, композиторська інтерпретація, камерно-вокальна музика, національна школа співу, виконавські традиції.

Ma Cziaczia. «Adelaide» L. Beethoven as a classic's example of performing traditions of the German vocal school. The article is devoted to identifying the main priorities of the German chamber-vocal school. We investigate the role of the German language as a factor that generates the national tradition in composing and performing arts. On the example of that L. Beethoven's work studied the genesis of historical and stylistic interaction of words and music in vocal's works and performer's interpretation.

Key words: L. Beethoven, composer's interpretation, chamber-vocal music, national singing school, performance traditions.

УДК 78.071.1 : 786.2.083.3 (430) «17/18»

Елена Погода

ФОРТЕПИАННАЯ ФАНТАЗИЯ КАК ЖАНРОВАЯ КОНСТАНТА В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Л. БЕТХОВЕНА

Жанр фантазии представляет собой одну из констант в творчестве Л. Бетховена. Тем не менее этот жанр, как и вопрос его трактовки в творческом наследии Л. Бетховена, не рассматривался в отечественном музыковедении как самостоятельная научная проблема. Непосредственно же фортепианная Фантазия ор. 77 и Фантазия для фортепиано, оркестра и хора ор. 80 также остались вне поля зрения современного музыковедения, чем и обуславливается актуальность избранной в данной статье проблематики.

Фортепианные фантазии композитора получили освещение в научной литературе лишь в связи с изучением фортепианных сонат Л. Бетховена. Так, исследованию Сонат «quasi una Fantasia» ор. 27 № 1 и № 2 посвящен ряд трудов, среди которых – работы Б. Асафьева, В. Бобровского, Ю. Кремлева, А. Гольденвейзера, Р. Геники, Л. Решетникова. Некоторые сведения о бетховенской фортепианной Фан-