

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-

тазии ор. 77 содержатся в зарубежных исследованиях, в частности, в трудах Schulze Sean.

Изучение фортепианных фантазий Л. Бетховена сопряжено с двумя ветвями традиционной проблематики. Исследование жанра фантазии в творчестве Л. Бетховена может быть вписано в проблему «Бетховен – Романтизм», которую, в частности, формулируют Н. Николаева и F. Zobeley. Другое направление изучения данной темы взаимодействует с раскрытием такой глобальной проблемы как «Бетховен – Философия», получившей осмысление в ряде работ, среди которых следует отметить статьи Р. Баро, В. Беркова, А. Климовицкого и В. Селиванова, Н. Николаевой, Н. Фишмана.

Задача периодизации освоения Л. Бетховеном жанра фантазии совпадает с общепринятым в научной литературе делением творчества композитора на периоды («три стиля»). Фортепианная фантазия, взаимодействующая, в частности, с такой жанровой дефиницией как соната и в то же время являющаяся самостоятельным жанровым определением, пронизывает творчество композитора 1800–1822 годов. На жанр фантазии, подобно сонатам, распространяется общий принцип цикличности создания произведений. Каждый из фантазийных циклов представляет собой вершинный этап в развитии того или иного периода творчества композитора. Ранний период творчества Л. Бетховена представлен Сонатами «quasi una Fantasia» ор. 27 № 1 и № 2 (1800–1801), центральный – Фортепианной фантазией ор. 77 и Фантазией для фортепиано, оркестра и хора ор. 80 (1808–1809), поздний – Сонатами для фортепиано ор. 101, ор. 106, ор. 109, ор. 110, ор. 111 (1816–1822). Хотя в пяти последних Сонатах и отсутствует их авторское определение как фантазий, тем не менее, существует исследовательская трактовка их как сонат-фантазий. О проникновении фантазийного типа высказывания в последние сонаты Л. Бетховена свидетельствует расширение сферы влияния импровизационного начала. Так, к примеру, Г. Нейгауз называет импровизацию Largo, предваряющую фугу в Сонате ор. 106, музыкой, которую «... невозможно передать общепринятыми знаками», а в третьей части Сонаты ор. 110 обнаруживает «гениальную импровизацию, исполненную смутных поисков» [8]. В Сонате ор. 109 фантазийность проявляется на уровне формообразования, где сонатная форма трансформирована в своеобразный цикл, для которого

характерны черты лирической миниатюры, баллады, фантазии, рондообразных форм. Однако наиболее показательна в плане взаимодействия сонаты и фантазии Соната ор. 101. Ее первая часть сопряжена с прохождением множества стадий созерцания, вторая являет собой призыв к действию, образное содержание третьей – «... печаль, томление, возврат грезы к прошлому, обескураженная усталость, затем борьба волевых, светлых, торжественных и мучительных чувств», четвертая – «... игра в действие» [7, с. 266]. Именно в этой сонате, как указывает Ю. Кремлев, впервые выразились наиболее существенные тенденции последнего периода творчества Л. Бетховена, характеризующиеся, в частности, «... и импровизационной свободной формой, и господством углубленных созерцаний, и предвосхищением черт романтического искусства» [7, с. 263]. Таким образом, общий процесс эволюции стиля Л. Бетховена закономерно нашел отображение в трех «фантазийных блоках», а история воплощения жанра фантазии в творчестве композитора сопрягается и с общестилевой проблематикой.

Эволюционируя, жанр фантазии в творчестве Л. Бетховена проходит несколько этапов:

- первоначальный эпизодический синтез фантазии и сонаты (при наличии фантазии в качестве дополнительного жанрового имени);

- обретение фантазией самостоятельности в воплощении жанра (вбирание черт других жанров);

- взаимодействие и взаимопрорастание, уже не фиксируемое Л. Бетховеном в виде жанрового имени в поздних фортепианных сонатах. Следует отметить, что жанр фантазии, сопряженный с разными этапами развития бетховенского искусства, обретает значение одного из сквозных жанров в творчестве композитора, представленных, однако, менее последовательно по сравнению с сонатами и квартетами.

Еще одной проблемой, в связи с которой возможно исследование фортепианных фантазий Л. Бетховена, является проблема «переходности», «рубежности веков». В творчестве Л. Бетховена, пожалуй, не найти жанра, в котором бы не отражалась представляемая художником переходная эпоха, сущность которой определяется понятием «рубежность веков» [5; 12]. Обращение Л. Бетховена к жанру фантазии совпадает с началом XIX века, что свидетельствует не только о «рубежности веков», но и о собственном творчестве композитора

в целом качестве «переходности» – заключительный этап раннего периода и путь к центральному. Своеобразное преломление феномена «рубежности» и «переходности» представляют собой фортепианные фантазии композитора.

В фортепианных фантазиях Л. Бетховена, рассмотренных в аспекте отражения сущности проблемы «рубежности» и прозрения композитора в область «искусства будущего», оформление основ романтизма отнюдь не исключало преломления барочных и классицистических трактовок жанра. Как завершитель процессов развития музыкального искусства XVIII века Л. Бетховен синтезировал в фантазии творческие принципы трактовки жанра, свойственные искусству И. С. Баха, Ф. Э. Баха, Й. Гайдна и В. А. Моцарта. Следовательно, фортепианная фантазия в творчестве Л. Бетховена являет собой квинтэссенцию выражения сущности проблемы «рубежности» веков, поскольку обобщает историческое развитие не только достижений венской классической музыкальной школы, но и предшествующих ей этапов, а также предвосхищает идеалы романтической трактовки жанра. «Синтез прошлого» в фантазии Л. Бетховена более интенсивен, нежели в таких «определяющих» его наследие жанрах, как симфония, соната, квартет. Что же касается «синтеза будущего» (определение, данное Г. В. Чичериным относительно искусства В. А. Моцарта [11]), то его воплощение в жанре фантазии в творчестве Л. Бетховена является едва ли не наиболее смелым.

Разрабатываемый подход к изучению жанра фантазии в данной статье сопряжен с рассмотрением только оригинальных сочинений, произведений с авторскими определениями фантазии.

Развивая моцартовскую традицию объединения фантазии и сонаты, Л. Бетховен создал в 1800–1801 годах Сонаты ор. 27 № 1 и № 2 – первые образцы обращения к жанру фантазии в фортепианной музыке композитора.

Поскольку данные бетховенские сочинения рассматриваются в аспекте преломления моцартовского толкования жанра, следует дать некоторые пояснения. В творчестве В. А. Моцарта фортепианная фантазия представлена разнообразными видами трактовки жанра. Фантазия и fuga C-dur 394 KV, Фантазии c-moll 396 KV и d-moll 397 KV предстают в большей степени наследницами барочных традиций,

Фантазия и соната с-moll 475 KV представляет новаторскую трактовку жанра в ее содружестве с сонатой. Суждения музыковедов относительно с-moll'ной Фантазии 475 KV В. А. Моцарта далеки от единой оценки. Так, Т. С. Кюрегян считает, что фантазия «... выполняет функцию вступительной пьесы» к сонате. Г. Аберт отмечает, что данная фантазия является «... замкнутым в себе организмом» и «... не имеет подготовительного характера» [1, с. 158]. Свидетельством самостоятельности с-moll'ной Фантазии 475 KV является факт написания сонаты годом ранее (1784 г.) впоследствии предварившей ее пьесы, что подчеркивает ретроспективность логической организации циклического целого. В результате фантазия обретает роль не только вступления (прелюдии), но и своеобразного послесловия (постлюдии). Так, с-moll'ной Фантазии 475 KV В. А. Моцарта оказывается свойственна функциональная неоднозначность. Игровой метод (характерен как для жанра фантазии, так и для искусства В. А. Моцарта в целом) прослеживается на уровне расположения готовых композиционных «блоков». Композитор, по-видимому, объединил фантазию и сонату из-за близости воплощенных в них образов и характеров, соединил в цикл две различные жанровые формы. Если В. А. Моцарт, создавая новую жанровую модель, действовал по принципу объединения двух самостоятельных форм (подобно тому, как это было в барочную эпоху, где фантазия выступала в качестве вступления, подготовительного раздела или прелюдии), то Л. Бетховен синтезирует различные жанровые формы. Вследствие произведенного синтеза происходит своего рода «сонатизация» фантазии и «офантазирование» сонаты. Таким образом, наследуя моцартовскую идею связи фантазии и сонаты, Л. Бетховен осуществляет художественное открытие, создав новую форму, оригинальное творение – сонату-фантазию.

Произведения № 1 и № 2 op. 27 Л. Бетховен снабжает общим жанровым определением «Sonata quasi una Fantasia», основанным на взаимодействии двух жанровых имен «соната» и «фантазия», в результате чего складывается новое синтетическое жанровое имя (здесь сказывается воздействие *inventio* – черты барокко). Жанровое имя «фантазия» модифицирует жанровые признаки сонаты, а «Sonata quasi una Fantasia» предполагает креативную, вариантную трактовку жанрового инварианта сонаты.

В Сонате-фантазии № 1 ор. 27 наличествует множество смен темпов и тональностей, фермат и импровизационно-фантазийных пассажей, что подчеркивает тесную связь с трактовкой жанра фантазии в творчестве В. А. Моцарта и Ф. Э. Баха. А наличие ломаных арпеджио и арпеджированных пассажей свидетельствует о преломлении в рассматриваемом произведении Л. Бетховена традиций воплощения жанра фантазии не только В. А. Моцарта и Ф. Э. Баха, но и И. С. Баха. Глубоко личностный характер высказывания, фантазийная гибкость, резкие перемены настроений, значительное углубление и расширение лирической и драматической сфер образности – все эти черты, характерные для фантазий Ф. Э. Баха и В. А. Моцарта, находят свое воплощение в Сонате-фантазии № 1 ор. 27 Л. Бетховена.

Музыковедческая мысль неоднократно обращалась к разбору такого выдающегося произведения как Соната № 2 ор. 27, известная под названием «Лунная». При разборе «Лунной» сонаты Ю. Кремлев на первый план выводит образное содержание произведения. Так, в музыке первой части исследователь обнаруживает «... спокойную созерцательность, и грусть, и моменты светлой веры, и горестные сомнения, и сдержанные порывы, и тяжелые предчувствия» [7, с. 145]. Показательно обнаружение созерцательности в первой части «Лунной» сонаты многими крупнейшими исследователями творчества Л. Бетховена, а наличие созерцательного начала присуще именно жанру фантазии. Вторая часть сонаты служит «обращением вовне», данным для преодоления созерцательности, господствующей в первой части [7, с. 147]. Образ первой темы финала Ю. Кремлев очень точно охарактеризовал как крайнюю степень волнения, «... когда человек совершенно не способен рассуждать, когда он даже не различает границ внешнего и внутреннего мира» [7, с. 150].

Фрагментарный разбор «Лунной» сонаты содержат также работы А. Альшванга, П. Беккера, Р. Роллана, Н. Николаевой, А. W. Thayer, F. Zobeley. А. Гольденвейзер осуществляет исполнительский анализ «Лунной» сонаты.

Наиболее же полное рассмотрение данной сонаты осуществил В. П. Бобровский. Целью разбора сонаты В. П. Бобровский ставит «... рассмотрение логики тематического развития» и «... раскрытие внутренней сущности сонаты как живого художественного организ-

ма» [4, с. 95]. Под влиянием фантазии происходит исчезновение сонатности из сонаты: отсутствие пауз между частями (принцип цикличности, объединяющий фантазию и сонату), изменение логики сонатного цикла, отсутствие мотивной разработки, свойственной сонатной форме, разнообразие тематизма и обилие смен темпа.

В фантазии Л. Бетховена происходит смена типа героя. Если у Й. Гайдна и В. А. Моцарта героем была личность, стремящаяся к постижению истины, познанию тайн мироздания, то у Л. Бетховена «... не отдельный герой, а человечество в целом» [4, с. 101]. Ясность и лаконичность формы в сочетании с «... исключительной глубиной содержания», «... проявлением кипучей страстной индивидуальности» приближает эту сонату по духу к произведениям грядущего романтизма [5, с. 114].

Многие исследователи творчества Л. Бетховена (А. Альшванг, Л. Ноль, А. Серов, Н. Фишман, В. Корганов, В. Берков, Б. Асафьев, А. Рабинович, А. W. Thayer, F. Zobeley) утверждают, что Фантазия для фортепиано, оркестра и хора ор. 80 была создана в 1808 году. Об этом же свидетельствует и нотное издание данного сочинения (Москва «Музыка», 1984). Однако, по мнению П. Беккера [3, с. 64], который никак не аргументирует свое утверждение, данное произведение было написано около 1800 года, а его первое исполнение приходится на 1808 год. Вопрос времени написания данного сочинения достаточно принципиален, поскольку если Фантазия создана в 1800 году, то она принадлежит к раннему периоду творчества композитора и совпадает со временем появления Первой симфонии и Третьего фортепианного концерта, а также Сонат ор. 27 № 1 и № 2 «quasi una Fantasia». Если же принять во внимание общепринятую концепцию, то в таком случае Фантазия для фортепиано, оркестра и хора ор. 80 являет собой центральный период творчества Л. Бетховена – утверждение композитора в монументализации, время написания Пятой и Шестой симфоний, создания двух типов симфонизма. Кроме того, к этому времени уже закончена работа Л. Бетховена над «Фиделио», в котором яркий финальный хор провозглашает идею радости, предвывая концепцию Девятой симфонии.

Указание опусов, которые, как известно, Л. Бетховен проставлял самостоятельно, позволяет предположить в качестве правильной даты

появления Фантазии для фортепиано, оркестра и хора ор. 80 1808 год, поскольку на 1800 год приходится сочинения 20–30-х опусов.

Л. Бетховен сначала создал музыку Фантазии для фортепиано, оркестра и хора ор. 80 и только потом обратился к поэту, имя которого точно не установлено. Предполагается, что это был Куфнер или Трейчке. Основное содержание стихотворного текста сводится к восхвалению искусства. Но при этом А. Альшванг отмечает: «Композитор разрешил издателям изменять слова текста там, где они найдут это нужным, но очень настаивал на сохранении одного слова – “сила”. В этом проявилось характерное для Бетховена отношение к искусству: лишенное силы идейно-эстетического воздействия, оно теряло всякий смысл для него» [2, с. 284–285]. Эту «силу» в рассматриваемом сочинении Л. Бетховен поначалу рассредоточивает в мелодической горизонтали, тематически родственной знаменитой «теме радости» из Девятой симфонии, венчающей творчество великого композитора-гуманиста, борца за высокие идеалы, воспевающего свободу, равенство и братство (попутно отметим, что отголоски этой же темы звучат в песне Л. Бетховена «Взаимная любовь» – 1794). Именно отсюда – особая эмоциональная приподнятость сочинения, господство светлого, оптимистического мироощущения с ненавязчивыми напоминаниями о жизненных коллизиях. Таким образом, определяется историческое значение Фантазии для фортепиано, оркестра и хора ор. 80: занимая пограничное место в творческом наследии композитора, пребывая в зоне центрального периода творчества Л. Бетховена, она является отголоском раннего периода и, одновременно с этим, одним из этапов предварения Девятой симфонии, что придает данному произведению двойственное значение в контексте творчества Л. Бетховена.

Создав Фантазию для фортепиано, оркестра и хора ор. 80, Л. Бетховен обращается к трактовке жанра фантазии как самостоятельного произведения. Данное произведение предстает предвестницей симфонических фантазий, характерных для эпохи романтизма.

В Фантазии для фортепиано, оркестра и хора ор. 80 Л. Бетховен обращается к циклической концепции фантазии, обретающей наиболее яркое свое воплощение. Сочинение представляет собой цикл из трех фантазийных блоков, различных по своему тембровому оформлению: фортепианная фантазия, фантазия для фортепиано и оркестра

и фантазия для фортепиано, оркестра и хора. При этом каждая из фантазий своеобразно претворяет циклическую концепцию. Каждый из разделов сопряжен с традиционной для исследуемого жанра сменой темпов, а также постепенной монументализацией, которая проявляется и в подключении все большего и большего инструментального состава, и в расширении масштабов.

Фортепиано, оркестр и хор трактуются как три равноправных участника действия, приобретающих то относительно самостоятельную роль, то сливаясь в едином порыве. Значимость фортепиано подчеркивается уже с первых тактов произведения. Солист начинает свою партию без сопровождения оркестра и во многом определяет дальнейшее течение музыкальной мысли. Фортепианное вступление вовлекает слушателя в богатый мир бетховенских образов, где господствуют контрасты, вызванные различной градацией чувств, вечным поиском истины. Путь этого поиска сложен и многообразен: от осторожных тембровых диалогов – через плакатную четкость «компанейских» песен времен французской революции – до торжественного утверждения основной идеи этого монументального сочинения, когда полностью устанавливается триединство основных участников «действия»: фортепиано, оркестра и хора.

Время написания Фантазии для фортепиано ор. 77 (1809 год) совпадает с одной из вершин центрального периода творчества Л. Бетховена, с периодом создания таких шедевров как Концерт № 5 (1808–1809) и Сонаты № 24 ор. 78, № 25 ор. 79, № 26 ор. 81а (1809–1810). После появления Фантазии для фортепиано ор. 77 возникает пауза в истории обращения композитора к данному жанру, преодолеваемая лишь в последний период творчества, сопряженный с созданием последних пяти фортепианных сонат, в которых композитор создает «... новый тип лирической, камерной сонаты-фантазии, во много “обгоняя” сонатные формы не только Шуберта, но и Шумана» [9, с. 45].

По свидетельству Н. Sichrovsky, фортепианная Фантазия И. Н. Гуммеля ор. 18 (1805) оказалась своего рода прообразом Фантазии для фортепиано ор. 77 Л. Бетховена или, точнее, бетховенская фантазия стала своеобразным ответом на произведение И. Н. Гуммеля [13]. Так, если для В. А. Моцарта неким образцом для создания

собственных фантазийных концепций являлась трактовка жанра в творчестве Баха, осуществлялась опора на образцы жанра в творческом наследии композиторов прошлого, то для Л. Бетховена, при сохранении метода опоры на образец, творческим ориентиром для написания фортепианной Фантазии ор. 77 стала Фантазия для фортепиано И. Н. Гуммеля ор. 18. Однако она не явилась для Л. Бетховена единственным ориентиром, ибо в бетховенской Фантазии ор. 77 обнаруживается традиционная опора на образцы исследуемого жанра в творчестве Ф. Э. Баха и В. А. Моцарта.

Фантазия ор. 77 – один из немногих примеров произведений, в которых Л. Бетховен, следуя резко сменяющимся настроениям, соединяет их в одно целое. Несмотря на обилие и разнообразие тем, эта фантазия сохраняет внутреннее единство, отражая процесс последовательного развития мыслей, чувств и настроений. Если в Фантазии для фортепиано с хором и оркестром ор. 80 Л. Бетховен воплощает грандиозность замысла в монументальном по масштабам и содержанию образце жанра, то создание фортепианной Фантазии ор. 77 сопряжено с близостью к типу трактовки жанра, выработанному в творчестве В. А. Моцарта и И. Н. Гуммеля.

Если Сонаты № 1 и № 2 ор. 27 «quasi una Fantasia» Л. Бетховена, наследовали многие признаки жанра, разработанные в предшествующие эпохи, и были все же в большей степени предшественницами романтических сонат-фантазий и симфонических фантазий, то Фантазия ор. 77, являясь последним, итоговым образцом разработки жанра в творчестве Л. Бетховена, представленном в «чистом виде», обобщила уже сложившиеся традиции и в то же время выявила прозрения композитора в будущее. В бетховенской фантазии наличествует множество смен темпа и тональностей, фермат и неактивированных пассажей, что подчеркивает тесную связь с трактовкой данного жанра в творчестве Ф. Э. Баха и В. А. Моцарта. А наличие ломаных арпеджио и арпеджированных пассажей свидетельствует о преломлении в фантазии Л. Бетховена традиций в создании произведений данного жанра не только В. А. Моцарта и Ф. Э. Баха, но и И. С. Баха.

Н. Sichrovsky, лишь констатирует факт того, что прообразом Фантазии для фортепиано ор. 77 Л. Бетховена стала Фантазия ор. 18 И. Н. Гуммеля. В сочинении Л. Бетховена отсутствуют непосред-

ственные формообразующие и тематические заимствования. Общей для двух композиторов стала концепция жанра, в которую привносятся черты каприччо, помещенного на гранях формы, также выполняющего функцию водораздела. Однако Л. Бетховен проводит идею проникновения каприччиозности в фантазийное целое более последовательно, нежели И. Н. Гуммель. В гуммелевской фантазии каприччо исчезает как конструктивная основа по истечении первой части, у Л. Бетховена же пронизывает все разделы Фантазии.

В итоге можно заключить, что фортепианные фантазии Л. Бетховена, помимо предвосхищения трактовок фантазии эпохи романтизма, представляют собой и обобщение истории развития жанра, наследуя не только барочные традиции, но и традиции В.А. Моцарта и Й. Гайдна. Жанровый синтез как метод, имманентно присущий жанру фантазии, в фортепианном творчестве венских классиков, обретает своеобразное претворение. Так, на данном историческом этапе деактуализируется роль ричеркара, тогда как инвенция (изобретение) обретает значение метода создания фантазийной концепции; при этом черты рондо, концерта, прелюдии, каприччо, сонатно-симфонического цикла, сонаты, вариаций сохраняют свое значение.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт. Кн. 2. ч. 2. 1787–1791 / Г. Аберт ; [пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы]. — М. : Музыка, 1985. — 568 с.*
2. *Альшванг А. Людвиг Ван Бетховен: Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. — Изд. 4-е. — М. : Сов. композитор, 1970. — 557, [1] с.*
3. *Беккер П. Бетховен. В 3 т. Т. 2 / П. Беккер ; [пер. с нем. Г. А. Ангерт ; ред. Д. С. Шор]. — М. : Изд. «Бетховенской студии» Д. С. Шор, 1913. — 106 с.*
4. *Бобровский В. П. Соната Бетховена «Quasi una Fantasia» cis-moll («Лунная») // Статьи и исследования / В. П. Бобровский ; ред.-сост. Е. Р. Скурко, Е. И. Чigareва. — М., 1990. — С. 95–119.*
5. *Гольденвейзер А. Б. 32 сонаты Бетховена / А. Б. Гольденвейзер. — М. : Музыка, 1966. — 286 с.*
6. *Калошина Г. Музыкальное искусство на переломе столетий: феномен «рубежности» // Искусство на рубежах веков : материалы *межнар. науч. конф.* / Рост. гос. консерватория, Ин-т «Открытое общество» (Фонд Сороса) ; ред. кол. А. И. Цукер [и др.]. — Ростов н/Д, 1999. — С. 94–107.*

7. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена / Ю. Кремлев. — Изд. 2-е. — М. : Сов. композитор, 1970. — 335 с.
8. Нейгауз Г. О последних сонатах Бетховена / Г. Нейгауз // Вопросы фортепианного исполнительства. — М., 1968. — Вып. 8. — С. 13–21.
9. Николаева Н. Бетховен и романтизм / Н. Николаева // Сов. музыка. — 1960. — № 12. — С. 44–56.
10. Фишман Н. Этюды и очерки о бетховениане / Н. Фишман. — М. : Музыка, 1982. — 263 с.
11. Чичерин Г. В. Моцарта. Исследовательский этюд / Г. В. Чичерин. — Л. : Музыка, 1979. — 256 с.
12. Шевляков Е. Понятие и критерии «рубежа» в истории музыкальной культуры / Е. Шевляков // Искусство на рубежах веков : материалы междунар. науч. конф. / Рост. гос. консерватория, Ин-т «Открытое общество» (Фонд Сороса) ; ред. кол. А. И. Цукер [и др.]. — Ростов н/Д, 1999. — С. 82–94.
13. Sichrovsky H. Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) Fantasien [Электронный ресурс] / H. Sichrovsky. — Режим доступа : <http://www.naxos.com>, свободный. — загл. с экрана. — на англ. яз.

Погода Е. В. Фортепианная фантазия как жанровая константа в творческом наследии Л. Бетховена. В статье рассмотрены фортепианные фантазии Л. Бетховена. Определена периодизация их появления. Выявлены особенности жанрового оформления фантазийных концепций.

Ключевые слова: фантазия, соната, жанр, Л. Бетховен, функция, венский классицизм.

Погода О. В. Фортепіанна фантазія як жанрова константа у творчому спадку Л. Бетховена. У статті розглянуті фортепіанні фантазії Л. Бетховена. Визначена періодизація їх появи. Виявлені особливості жанрового оформлення фантазійних концепцій.

Ключові слова: фантазія, соната, жанр, Л. Бетховен, функція, віденський класицизм.

Pogoda E. Fantasies for piano as genre constant in creative heritage of L. Beethoven. Fantasies for piano by L. Beethoven are considered in the article. A division into periods of their appearance is determined. The features of genre registration of fantasies conceptions are revealed.

Key words: fantasies, genre, sonata, L. Beethoven, function, the Viennese classicism.

УДК 78.03 : 785 (477.54/.62)

Людмила Снедкова

«БЕТХОВЕНІАНА» В НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ СЛОБОЖАНЩИНИ

*„Музыка – посредница между
жизнью ума и жизнью чувств”*

Ludwig van Beethoven

Постановка проблеми. Народно-інструментальне виконавство – один з найефективніших засобів відтворення музики. Його розвиток відображає історію формування художнього мислення, форм і засобів музичного виконавства. Музичний інструментарій покликаний виражати загальнолюдські почуття. Різниця музичного інструментарію народів світу адекватна різниці характерів представників різних націй, історичних епох, континентів.

Відомо, що кожний народ створює свій національно-ментальний музичний інструментарій, виходячи з власного світовідчуття, естетичних уподобань, які мають і загальнолюдські показники (найчастіше це тембральне забарвлення звучності). Кожна нація, кожний народ має свій власний або запозичений інструментарій. Використання одним народом музичного інструментарію інших народів «<...> аналогічний міжнародному обміну культурними надбаннями» [3, с. 5].

Сучасне виконавство на народних інструментах є академічним, бо ґрунтується на переплетінні двох репертуарних установок: перша – перекладання, транскрипція творів музичної класики й сучасних композиторів; друга – суто оригінальна музика, створена композиторами сучасності, безпосередньо для народних інструментів, «<...> що покликана утверджувати сучасне академічне мистецтво народних інструментів як цілковито самостійний жанр у сучасній вітчизняній музичній культурі» [3, с. 6]. Відомо, що репертуарна еволюція в галузі баянного виконавства проходила від обробок народних пісень, ви-