

Карелова Г.В.

преподаватель специального фортепиано Харьковской специализированной школы интернат, соискатель кафедры теории и истории зарубежной и украинской культуры ХНУИ имени И. П. Котляревского.

ТЕЗИС В АНТИТЕТИЧЕСКИХ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ КОНЦЕПЦИЯХ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Л. БЕТХОВЕНА (НА ПРИМЕРЕ КОНТРАНСА №2 В ЦИКЛЕ ТАНЦЕВ 1795 ГОДА)

Анотація. На підставі історико-контекстуального методу аналізу встановлено художнє значення контрданса у творчості Л. Бетховена. Виявлені такі функції контрдансу як ескізна, тезисна та фінальна. Підкреслено, що, поряд з фортепіанною сонатою, контрдансу притаманна функція «творчої лабораторії» в доробку Майстра.

Ключові слова: контрданс, функція, малі жанри.

Аннотация. Карелова Г. Тезис в антитетических монументальных концепциях в интерпретации Л. Бетховена (на примере контрданса №2 в цикле танцев 1795г.). На основании историко-контекстуального метода анализа установлено художественное значение контрданса в творчестве Л. Бетховена. Выявлены такие функции контрданса как эскизная, тезисная и финальная. Подчеркнуто, что, наряду с фортепианной сонатой, контрдансу присуща функция «творческой лаборатории» в наследии Мастера.

Ключевые слова: контрданс, функция, малые жанры.

Annotation. Karelova G. Abstracts monumental anti-tetrical concepts in the interpretation of Beethoven (for example, coundance number 2 in a series of dance in 1795). On the base of historic-contextual experience analysis the artistic significance of the Contrdances was defined in L. Beethoven's legacy. Such Contrdances functions as sketch, thesis and final were revild. It was underlined that together with the piano sonata the Contrdances is characterized as a function of «the creative laboratory» in the Master's legacy.

Keywords: contrdans, function, small genres.

Актуальность темы. Одной из закономерностей развития искусства, в том числе и музыкального, является утрата художественными произведениями прошлого присущего им изначального смысла. В числе тех произведений прошлого, чей художественный смысл оказался утраченным, либо недооцененным с течением времени – бетховенские контрдансы 1795 года. Подвергнутые метаморфозам, эстетизированные танцевальные составляют в творчестве Л. Бетховена циклы однородных пьес.

Цель исследования – установить функции контрданса в творчестве Л. Бетховена.

Объект исследования – контрдансы в контексте творческого наследия Л. Бетховена раннего периода.

Предмет исследования – специфика преломления творческих принципов Л. Бетховена в контрдансе №2.

Жанр контрданса в творчестве Л.Бетховена пронизывает все этапы творчества композитора: от шлифовки жанровых черт в фортепианном и оркестровом циклах («Шесть контрдансов» 1795г., «Двенадцать контрдансов» 1800-1802гг.), где контрданс предстает как самостоятельное художественное явление, то есть не является частью монументального целого, до монументального жанра симфонии («Героическая симфония», 1804г., балета (балет «Творения Прометей», 1800-1801 гг.) и вариаций (Пятнадцать вариаций ор.35 с фугой для фортепиано на тему из балета «Творения Прометей», 1802 г.), от 1795 г. до 1804г. (около 10 лет), где он играет роль *Finale*.

Уже в пределах первого периода творчества Л.Бетховена наблюдается процесс формирования отношения к жанру контрданса иного типа, который станет залогом его трактовки в центральный и поздний периоды творчества композитора. Об этом свидетельствуют следующие аспекты:

- помещение композитором контрданса в финальную часть цикла, что означает осознание его функции в качестве *Finale* развернутой концепции (Балет «Прометей» 1800-1801гг., Вариации с фугой для фортепиано на тему из балета «Прометей» *Es dur* 1802г. симфония №3 «Героическая» *Es dur*, 1804г.). Контрданс обладает функцией подведения итога в изложении развернутой концепции, функцией общения;
- происходит *симфонизация* жанра контрданса (симфония №3);
- контрданс предстает как *итог развития вариационного цикла* (Вариации ор.35), где пропагандируется торжество идей (Вариации с фугой созданы на основе темы Прометей из балета «Творения Прометей»).

К числу жанровых черт в цикле «Шесть контрдансов» (1795г.) относятся:

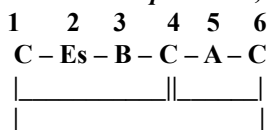
- диапазон от умеренно быстрого темпа до более подвижного, темповая логика цикла определена композитором темпами – *Allegro moderato* – *Allegro* – *Andantino*;
- гомофонно-гармоническая фактура;
- двухдольный размер;
- двухчастность структуры (в основу положен двухквартный период)

Надійшла до редакції 21.12.2012

- с повтором каждой из частей в виде репризы;
- доминирование однотональности (*C dur*);
- динамическая логика цикла.

Тональная логика цикла «Шесть контрдансов» предполагает смену тональностей, подобно циклу Менуэтов и Багателей. При этом, как и в Менуэтах, первый и последний номера написаны в одной тональности, что способствует утверждению единства цикла. Кроме того, контрданс №4, написанный в той же тональности *C dur*, играет исключительную роль в цикле, являясь его «золотой серединой», обладая чертами сходства с менуэтом (без репризы, наличие *trio*).

**Тональный план цикла
«Шесть контрдансов», 1795г.**



Множественны функции контрданса в творчестве Л.Бетховена. С ним связан как процесс формирования цикла одножанровых пьес (менуэтов, экосезов, багателей, контрдансов), так и его трактовка в качестве интонационно-жанрового прообраза одной из частей крупной формы сонатно-симфонического цикла. Функции контрданса пребывают не в отношении взаимоиключения, а в системе, дополняя друг друга.

Перемена функций контрданса №2 в сознании композитора и в его последующих сочинениях, контрданс не играл первоначально финальную роль. Его финальная функция проявилась позднее. Контрданс №2 из центробразующего, в первом малом цикле, преобразился в контрданс, впоследствии выполняющий финальную функцию. При сохранении тональности, проявляется функция предполагающего финала, а также, проявившаяся позднее, его востребованность в последующих сочинениях. Обретая, помимо этого, и функцию исходного тезиса, порождаящей модели новой жанровой конструкции.

Подобно тому, как Л. Бетховен в течение едва ли не всего творческого пути шлифовал, искал идеальный образ «темы радости», так композитор шлифовал и оттачивал искусство конструирования совершенной танцевально-жанровой модели контрданса.

Учитывая, что в симфониях и иных развернутых концепциях Л.Бетховен искал пути воплощения идеи вселенского торжества, связанного с образом всечеловеческого марша-гимна, шествием объединенного в единый «фронт» обновленного человечества (как, например, в Девятой симфонии), контрданс идеально соответствовал намерению композитора. Ибо контрданс двухдольный танец, связанный с хороводами и шествиями, сопровождаемыми весенний праздник. Он соответствовал той семантической конструкции, построение которой Л.Бетховен считал итоговой задачей многих своих сочинений крупной формы.

Контрдансу имманентно присущ принцип вариационности, который является жанровым свойством контрданса. Данный принцип проявляется и в контрдансе как финальном разделе циклической формы (балет, симфония), так и в жанре вариаций.

В фортепианных Вариациях ор.35 осуществлено расширение масштабов контрданса, происходят про-

цессы его монументализации, симфонизации, приобретает концертно-виртуозную трактовку.

Тема контрданса использована композитором в качестве автоцитаты из цикла «Шесть контрдансов» (№2), что является, по сути, вариациями на жанр. Следовательно, Вариации ор.35 написаны на тему контрданса №2.

Если в циклически трактуемом фортепианном целом, составленном из серии однородных жанров, экосезы организованы в рондальное единство, благодаря переходящему из номера в номер рефрену, то каждый из контрдансов предстает как самостоятельное, завершенное единство, не имеющее интонационных связей с окружающими его танцами.

Кроме того, различна роль контрданса и экосеза в контексте наследия композитора в целом. Если судьба экосеза в творчестве Л.Бетховена регламентирована фортепианным циклом, а сам танцевальный жанр не выходит за пределы малой формы, то фортепианный контрданс стал для композитора тем «тезисом», той первоидеей, что получила дальнейшее развертывание в монументальных антитетических концепциях, основанных на методе симфонизма, «рвущихся» за границы фортепианного тембра.

«Праидеи» и «прообразы» – понятия, ассоциируемые с контрдансом №2, что соответствует философии Л.Бетховена (вариации на образ). Композитор «лелеет» контрданс как малую форму, она в его творчестве выступает как архетип, как первоидея. При процессе монументализации контрданса Л.Бетховен каждый раз оставляет фактически без изменений саму модель, то есть миниатюру, она представлена как, своего рода, точка отсчета. Это является свидетельством осознания Л.Бетховенным самоценности контрданса как малой конструкции на более поздних этапах творчества композитора при его модификации в монументальную концепцию.

Так, помимо действия принципа перемены функций в интонационной драматургии её кардинальных этапов, утверждалась ещё одна закономерность, характерная для творчества композитора в целом – это исходжение интонационного процесса из остающейся, вплоть до финаловиртуальной в звуковом отношении оформления идеи, лишь в зоне завершения обретающей реально интонируемое воплощение. Отсюда свидетельство *двойственности функций* темы контрданса – *первоидея* найдена в своих основных чертах.

Стоящий у истоков монументальной концепции, выполняя в истории её возникновения функцию *тезиса-первоидеи*, будучи введенным в собственно монументальную форму, контрданс обретает в её развертывании функцию *синтеза*, завершая предыдущую антитетическую композицию.

То есть, в оформлении монументального замысла, Л.Бетховен исходил из созданной ранее жанровой первоидеи, перенесенной из зоны *тезиса* в фазу *синтеза*.

Контрданс в антитетических монументальных концепциях, где он обретает функцию *синтеза*, из которого проистекает не только драматургия одного сочинения, но и концепции целого ряда сочинений. Это кристалл, грани которого начинает обретать в процес-

се создания сочинения. Итак, контрданс одновременно и *тезис*, и *синтез* и *процесс* (развитие, «рост»). Фаза *тезиса* остается за пределами монументального сочинения, будучи прописанной в миниатюре. То есть, начиная работу над произведением, композитор исходил из уже реализованных им жанровых концепций.

В балете «Творения Прометея», как и в «Героической» симфонии, Л.Бетховен заложил прообраз финала Девятой симфонии: освобожденного, единого, устремленного к счастью, радости человечества. В названии балета «Творения Прометея» заложена идея творца человека по образу и подобию, в этом заключается *креативный метод* Л.Бетховена. Функция «торжества» в финале «Творения Прометея» и «Героической» симфонии аналогична Девятой симфонии.

С одной стороны, тема «Ода к радости» имеет более протяженную историю чем тема контрданса №2, но с другой стороны, развертывание «зерна», из контрданса охватывает и тему «Оды к радости», становящуюся лишь одной из «ветвей» интонационно-концепциального древа. Таковы масштабы «прорастания зерна». Роль «искры», из которой возгорелся Прометеев огонь, суждено было сыграть контрдансу №2, функцию «зерна», того из которого выросло «дерево» бетховенских открытий.

В Вариациях ор. 35 тема Контрданса помещена и в начало («источник») и конец (вывод, итог). *Универсальность* данной темы в интерпретации Л. Бетховена в масштабах жанровой системы лирического мышления в целом. *Метод мышления композитора* направляет его работу от наброска к развернутой концепции, от сжатой формы к развертыванию, контраст играет роль одного из «набросков», «черновики» Л. Бетховена. Что соответствует творческому методу композитора. Снова возникает аналогия с бетховенской работой над темой «Оды к радости», охватывающей едва ли не весь творческий путь композитора.

В границах творческого метода Л. Бетховена формируется художественный принцип романтического искусства, ставший основой подхода к написанию миниатюр – *эскизность*. Тогда как у Л. Бетховена эскизность охватывает творческий процесс работы и над крупной формой, и над малыми жанрами.

Малые жанры в творчестве композитора, наряду со свойственной им художественной самооценностью, представляют собой своего рода *эскизы* крупных жанров. Причем подобная функция малых жанров наблюдается как в том случае, когда Л. Бетховен использует собственные вдохновения, выраженные в малых формах в названии основы монументальных концепций, так и тогда, когда композитор не осуществляет «перевод» малого жанра в жанр большой. В любом случае происходит оттачивание жанровой концепции, включая в себя интонационно-драматургический и структурно-функциональный уровни целостности.

Для Л.Бетховена важен метод творчества «по моделям», в качестве каковых предстают не «чужие», а его собственные вдохновения (творчество «по моделям» представлено ярким примером И.Стравинского) [7].

«Эскиз» Л.Бетховена не является «черновиком» в понимании чего-то неоформленного, размытого, слу-

чайного, несовершенного, незаконченного. Напротив, это само художественное, совершенное по мастерству как с точки зрения формы, так и содержания.

Показательно, что композитор именно таким образом оценивал этот свой труд, о чем свидетельствует тот факт, что, будучи введенным в контекст крупной формы и концепции оно почти не подвергается изменениям, за исключением некоторых фактурных, агогических и прочих аспектов.

Универсальность «эскиза» (сгустка смысла или смыслов) свидетельствует о наличии «малого» (свернутого) и «большого» (развернутого), то есть разнотипности, с различными видами коды, в творческом наследии композитора [7].

А. Климовицкий в своем исследовании говорит о «критичности Л.Бетховена», его творческом принципе и его выявлении – «интенсивнейшая предварительная работа зафиксированная на нотной бумаге, знаменитые бетховенские черновые эскизы...как форма утверждения своего господства в мире звуков, утверждение своих принципов»[5. с.28]. В эскизной работе Л. Бетховена по собственным моделям наблюдаются черты бетховенского метода – «множественность равноправных вариантов, отсутствие установки на решение единственное и окончательное»[5.с.29].

Если Менуэты обретают значение «репетиций» третьих частей симфоний, то Контрданс Л.Бетховен наделяет функцией *Finale*. От экспериментирования, направленного на изучение возможностей жанра в фортепианных циклах однородных малых танцевальных пьес, композитор переходит к его монументальной интерпретации в качестве соответствующей части крупномасштабного цикла.

Итак, Л.Бетховен трактует контрданс в качестве *Finale* целого ряда развернутых жанровых концепций (в финальном номере балета «Творения Прометея», 1801г.; в финале вариаций с фугой на тему Прометея ор.35, после фуги, 1802г.; финал «Героической» симфонии, 1804г).

Почетная роль «творческой лаборатории» в творчестве Л.Бетховена принадлежит не только фортепианным сонатам. Она распространяется и на фортепианные жанры. Различие между фортепианными сонатами и малыми жанрами как «лабораторией», но соната не несет эскизной функции по отношению к другому сочинению, в отличие от малых жанров. Из этого следует, что малые жанры (на примере контрданса №2) являются и «лабораторией», и «эскизом», и «зерном».

Контрданс – балет «Творения Прометея» – вариации ор.35 – симфония №3 «Героическая»

Цепь произведений, образовавшаяся из одной интонационно-жанровой идеи можно отнести к бетховенским «опытам», относительно возможности творческого оперирования жанровой моделью контрданса, «приспособлению» её к собственному героическому стилю и творческому методу.

Каждое произведение в этой «цепи» – «единственное и окончательное», множественность равноправных вариантов одной интонационно-жанровой идеи.

Контрдансы, как и циклы Багателей (ор.33, ор.119, ор.126) являются «репетицией» предвещающей создание монументальных полотен композитора, творческой «лабораторией» в наследии Л.Бетховена, предназначение которой – создавать модели-прообразы будущих развернутых монументальных концепций [4].

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 багатели в контексте творческого наследия Людвига Ван Бетховена(на примере Багателей 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. — Х., 2009. — С. 51-52.
4. Карелова Г. «Гениальные пьесы» ор. 126 Л. Бетховена под «скромным» названием «Багатели» / Г. Карелова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і

практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського [ред.-упоряд. Шаповалова Л.В]. — Харків : Вид-во С. А. М., 2012. — Вип. 34. — С. 268-282.

5. Климовицкий А. О творческом процессе Л. Бетховена: Исследование / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии / А. И. Климовицкий. — Л. : Музыка, 1979. — 176 с.
6. Конен В. История зарубежной музыки : учебник. Вып. 3. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века / В. Конен. — 3-е изд. — М. : Музыка, 1972. — 534 с.
7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с. — (учебное пособие для вузов).
8. Шаповалова Л.В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис....канд. искусствовед. : спец. 17. 00. 02. — муз. искусство /Шаповалова Людмила Владимировна. — К., 1984. — 23 с.