

Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

*Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти*

Бетховен – terra incognita

Збірник наукових статей
Випуск 45

Харків
2015

УДК 78.01
ББК ЩЗ1
П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 3 від 29 жовтня 2015 р.)*

Редакційна колегія

ВЕРКІНА Т. Б. –	народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ імені І. П. Котляревського (голова)
ДРАЧ І. С. –	доктор мистецтвознавства, професор
ЗЄНКІН К. В. –	доктор мистецтвознавства, професор
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. –	доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО О. Г. –	доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА-	
ГУБАРЕНКО М. Р. –	доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА Л. В. –	доктор мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник – Г. І. Ганзбург, канд. мистецтвознавства

П 78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики
освіти : зб. наук. ст. Вип. 45. Бетховен – terra incognita /**
Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд.
Г. І. Ганзбург. — Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. — 244 с.
ISBN 978-617-7302-25-3

Збірник містить новітні розробки науковців у галузях історичного, теоретичного та музично-виконавського бетховенознавства.

Книга адресована музикознавцям, театрознавцям, кінознавцям, музикантам-виконавцям, діячам театру й кіномистецтва, викладачам, студентам і аспірантам мистецьких навчальних закладів, шанувальникам мистецтва, а також для поповнення фондів музичних, театральних та універсальних бібліотек.

ББК ЩЗ1

ISBN 978-617-7302-25-3

© Харківський національний
університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, 2015

ЗМІСТ

Розділ 1

Історико-теоретичні аспекти бетховенознавства

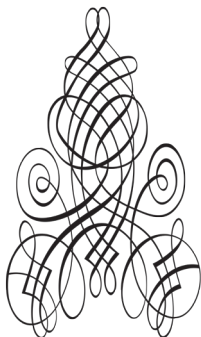
Кириллина Л. “Schöne Minka”: судьба української пісні в творчестві Бетховена	5
Очеретовська Н. Бетховенські традиції в творчості композиторів Харкова	23
Савицька Н. Початок композиторського шляху: стратегія оволодіння професією	34
Польская И. Лирические вариации на тему Бетховена (размышления по поводу Вариаций на тему Гете для фортепиано в четыре руки)	47
Чернявська М. Піаністичні дуелі Л. Бетховена і його сучасників-віртуозів	59
Козак О. Симфонізм Бетховена: сенси конфлікту	70
Ганзбург Г. Складна строфічна форма 2-го роду — експеримент Бетховена	79
Панасюк В. Бетховен и «le charve discret de la bourgeoisie»: М. С. Шагинян о праздновании юбилея композитора в ФРГ	87
Зувев С. Бетховен без Бетховена	99

Розділ 2

Музично-виконавські аспекти бетховенознавства

Кутасевич А. Тріада фортепіанних сонат opus 31 Людвіга ван Бетховена: музикознавчі та виконавські аспекти	110
Руденко Н. Работа над произведениями Л. Бетховена в классе Р. С. Горовиц: в поисках истинности стиля	130
Довжинець І. Бетховенські симфонії у фортепіанних перекладеннях	146
Жерздев А. Произведения Л. ван Бетховена для струнно-щипковых инструментов: оригиналы или версии? ...	160
Рябуха Н. Звукообраз как концепт в позднем фортепианном творчестве Л. Бетховена	171

Сидоренко О. Крейцера соната Л. Бетховена в исполнительских прочтениях	186
Радкевич Ю. Вокальный цикл и его истоки в творчестве Л. ван Бетховена	196
Ма Цзяцзя. «Аделаида» Л. Бетховена как классический образец исполнительских традиций немецкой вокальной школы	208
Погода Е. Фортепианная фантазия как жанровая константа в творческом наследии Л. Бетховена	219
Снедкова Л. «Бетховеніана» в народно-інструментальному виконавстві Слобожанщини	231
Відомості про авторів	242



Розділ 1

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ БЕТХОВЕНОЗНАВСТВА

УДК 7.071.1 : 78.087.61 (430 + 477)

Лариса Кириллина

“SCHÖNE MINKA”: СУДЬБА УКРАИНСКОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕТХОВЕНА

О существовании украинских песен Бетховен вряд ли задумывался до близкого знакомства с графом Андреем Кирилловичем Разумовским (1752–1836), который занимал должность посла Российской империи в Вене с 1792 по 1799 и с мая 1801 по июль 1806 года (после этого он жил в австрийской столице как частное лицо, и вновь вернулся в мир высокой дипломатии во время Венского конгресса 1814–1815, где стал полномочным представителем императора Александра I). Несомненно, Бетховен был знаком с Разумовским еще в 1790-е годы, поскольку граф приходился шурином одному из первых и самых активных меценатов композитора – князю Карлу Лихновскому. Оба вельможи были женаты на двух родных сестрах, урождённых графинях фон Тун-Хоэнштейн. Разумовский, будучи страстным меломаном и умелым скрипачом-дилетантом, регулярно бывал на камерных музыкальных вечерах в доме Лихновского. Можно предположить, что уже в те годы Разумовский начал покровительствовать Бетховену. По косвенным данным можно судить о том, что с сотрудниками русского посольства в Вене композитор общался охотно и часто. С 1795 года его поклонником и щедрым меценатом стал военный атташе Иван Юрьевич Броун-Камус (1767–1827), которого композитор даже называл «первым меценатом моей музыки» [3, с. 527]. Бывал

Бетховен и в доме советника посольства Филиппа Адамовича Клюпфеля (1756–1823)¹.

Однако более тесные связи между Бетховеном и Разумовским возникли после его возвращения в Вену в 1801 году. Возвращение это носило нежданно-радостный для всех характер. Император Павел I, который относился к Разумовскому крайне пристрастно и противоречиво (в юности они были близкими друзьями, затем резко разошлись по личным мотивам), в 1799 году обвинил его в плохом исполнении своих дипломатических обязанностей и приказал отбыть в семейное имение близ Батурина в Украине. При том, что после возвышения в XVIII веке рода Разумовских в Батурине был выстроен величавый, хотя и не отличавшийся изяществом, дворец, с Веной это место сравнить было никак нельзя. Вероятно, блистательный граф, законченный европеец по воспитанию и всему образу жизни, был очень удручен своей опалой. Лишь воцарение Александра не только вызволило его из прозябания в провинции, но и вернуло ему должность посла в Вене и излюбленный круг общения. Разумовский активно занялся строительством своего дворца в венском предместье Ландштрассе возле Дунайского канала, а с 1808 года окончательно переманил к себе на службу лучший в Вене струнный квартет во главе с Игнацем Шуппанцигом, который ранее состоял при князе Лихновском.

Для этого ансамбля по заказу Разумовского были сочинены три квартета Бетховена op. 59, которые на Западе называют “Razoumovsky”, а в России – «Русскими». Именно в связи с их созданием композитор всерьёз заинтересовался русскими и украинскими песнями. Ранее он использовал лишь мелодию «Камаринской» в фортепианных вариациях WoO 71 (1796), посвященных жене русского военного атташе, графине Анне Маргарете Броун-Камус, однако эта тема была им взята из третьих рук – а именно, из балета Павла Враницкого «Лесная девушка», где она фигурировала как «Русский танец Ярновица» [11, с. 521]. Действительно, благодаря хорватскому

¹ Советником посольства Клюпфель стал в 1799 году, а с 1796 работал секретарем-переводчиком. Затем, получив повышение, он стал резидентом русской миссии в Регенсбурге [7, с. 113]. В истории России прославился также его сын, генерал Владислав Филиппович Клюпфель (1796–1885), участник Отечественной войны 1812 года.

скрипачу Ивану Ярновичу (его называли также Ярновицем, Джорновики и т. п.) мелодия «Камаринской» распространилась по Европе еще в 1780-е годы; ее знали и во Франции, и в Германии, и в Австрии. Но более основательное изучение русского и украинского фольклора Бетховен предпринял только во время работы над квартетами оп. 59. Квартеты были задуманы, очевидно, еще в 1804 году, какая-то подготовительная работа происходила в 1805-м, но в основном Бетховен создавал их в течение 1806 года. Как известно, в двух из них действительно использовал русские темы: песню «Ах талан ли мой, талан» в финале оп. 59 № 1, и песню «Слава» в трио скерцо из Квартета оп. 59 № 2.

Источником песенных мелодий для Бетховена послужил сборник Н. А. Львова – И. Прача, который он, почти несомненно, мог получить из библиотеки графа Разумовского. Однако тут начинаются вопросы и загадки:

– Кто мог быть инициатором самой идеи использования в квартетах русских песен?

– Кто выдал Бетховену сборник, и мог ли тот человек (или кто-то другой) объяснить композитору содержание песен, перевести предисловие и дать какие-то комментарии?

– Каким именно изданием пользовался Бетховен?

Точных ответов на эти вопросы нет. Может быть, их и не будет, поскольку во время катастрофического пожара во дворца Разумовского в ночь на 1 января 1815 года библиотека погибла.

Однако мне думается, что интерес к народным песням мог возникнуть у Бетховена по собственному побуждению. Граф Разумовский мало жил как в России, так и в Украине, и вряд ли фольклор этих народов вообще был у него на слуху. Но в литературных и художественных кругах Австрии и Германии конца XVIII – начала XIX веков пробудилось особо подчеркнутое внимание к народным песням вообще, и к песням отдаленных народов в частности. Это внимание шло и от поэтического собрания И. Г. Гердера «Голоса народов в песнях», и от культа «естественной простоты», порожденного идеями Ж.-Ж. Руссо, и от нараставшего интереса к России и всего, что с ней связано. Статьи о русской народной музыке и о музыкальной жизни в Российской-

ской империи публиковались в лейпцигской Allgemeine musikalische Zeitung; иногда эти известия носили почти курьёзный характер, но иногда содержали полезную информацию.

Бетховену всё это было далеко не чуждо, и его увлечение народными песнями разных стран выглядело совершенно искренним, хотя порой имело под собой и практическую основу.

Сборник Львова–Прача композитор, по-видимому, должен был получить из рук либо самого графа Разумовского, либо его библиотекаря Поля Биго де Морожа. Бетховен был дружен с Биго и с его женой Марией, великолепной пианисткой, и часто бывал у них на квартире в течение 1806–1807 годов (а возможно, и позже, вплоть до весны 1809, когда чета Биго уехала в Париж). Но Биго, скорее всего, не знал русского языка, так что он мог лишь выдать книгу, и не более того.

Судя по тому, что Бетховен выписал себе из сборника больше мелодий, чем использовал в Квартетах op.59, он изучал этот материал очень внимательно. Некоторые песни отозвались в его творчестве десятилетие спустя, в сборнике обработок «Песни разных народов». Трудно представить себе, чтобы он никак не заинтересовался ни поэтическим содержанием песен из сборника Львова–Прача, ни сопровождавшим их предисловием. Позднее, занимаясь обработками британских песен по заказу эдинбургского издателя Джорджа Томсона, Бетховен неоднократно просил его прислать английские тексты, чтобы лучше уловить смысл мелодий – однако Томсон так и не пошёл ему навстречу, мотивируя это тем, что сам порой подтекстовывал уже готовые аранжировки².

Штат русского посольства в 1806 году известен из официального источника, ежегодно публиковавшегося «Месяцеслов» [8, с. 152–153]. Помимо посла Разумовского, в Вене тогда находились камергер Алексей Васильевич Васильчиков, советник

² См., например, фразу из письма Бетховена к Томсону от 29 февраля 1812 года: «Я не понимаю, неужели такой знаток, каким являетесь Вы, не может уразуметь, что, имея под рукой тексты, я писал бы композиции совсем по-иному, что без получения от Вас текстов невозможно достигнуть совершенства в обработке песен». Томсон отвечал, что «большинство стихов еще находится в мозгу поэтов», что было не совсем правдой. (См.: [4, с. 88–89] № 374 и комм. 7 к нему).

посольства Иван Осипович Анстет, статские советники Жан Баптист де Маллиа и Михайло Иванович Отто; камер-юнкер князь Эдуард Михайлович Любомирский. В канцелярии посольства работали Василий Петрович Волинский, Константин Яковлевич Булгаков, Фёдор Алексеевич Скрыпицын, Александр Петрович Званцов и Емельян Афанасьевич Кудрявский. К сожалению, нет никаких сведений о контактах Бетховена с кем-либо из них, хотя исключать эти контакты также нет оснований; подчиненные Разумовского вполне могли присутствовать на музыкальных вечерах в доме посла и, скорее всего, так и делали. Поэтому достаточно велика вероятность того, что кто-то из сотрудников посольства (не обязательно сам Разумовский) мог дать композитору какие-то разъяснения, касающиеся песен из львовского собрания.

И тут мы подходим к последнему вопросу: каким изданием пользовался Бетховен, первым или вторым? Первое вышло в свет в 1790 году. Его предваряло предисловие «О русском народном пении», написанное Н. А. Львовым и содержавшее чрезвычайно дорогие ему (пусть и местами явно ошибочные) идеи касательно прямой преемственности древнего славянского фольклора от античного, а именно, греческого. Во втором издании, опубликованном в 1806 году, появилось другое предисловие, в котором взгляды Львова существенно корректировались. Самого Львова уже не было в живых (он умер 22 декабря 1803 года)³; автор нового предисловия остался неизвестным.

Естественнее всего предположить, что Бетховен пользовался именно первым изданием, особенно, если учесть наличие подготовительного этапа работы над квартетами. Окончательная запись ор. 59 началась уже в первые месяцы 1806 года. К осени 1806 года оба квартета, в которых использованы русские песни, уже были закончены, да и третий, в котором цитат из сборника нет, близился к завершению. Поскольку сентябрь и часть октября 1806 года Бетховен провел в Силезии у князя Лихновского, контакты с Разумовским в это время у композитора прервались. Кстати, все песни, почерпнутые Бетховеном из сборника Львова, как во время работы над Квартетами ор. 59, так и позднее, входили именно в первое издание.

³ По новому стилю, 3 января 1804.

Но вопрос о том, знал ли Бетховен второе издание сборника Львова–Прача, нельзя считать закрытым. Именно это издание было дополнено ранее не публиковавшимися песнями. Расширен был и раздел украинских песен, находившийся в конце сборника. В 1806 году там появилась и песня «Іхав козак за Дунай», которая затем нашла претворение в творчестве многих композиторов, включая Бетховена. Опять же, нельзя исключить того, что Разумовский получил из России также второе издание сборника, которое он или кто-то из его окружения, зная об интересе Бетховена к народному творчеству, мог дать композитору уже после завершения Квартетов op. 59. Ведь общение Бетховена с Разумовским продолжалось и после того, как он сложил с себя должность посла (это произошло 9 июля 1806 года), и даже после того, как композитор поссорился с его шурином князем Лихновским (Разумовский, видимо, пытался их помирить, ибо в 1807 году у Бетховена вдруг возникла идея изменить посвящение Квартетов op. 59, и вместо имени Разумовского поместить на титульный лист имя Лихновского – вряд ли это могло быть сделано без согласия Андрея Кирилловича)⁴.

Около 1808–1809 года, совершенно независимо от Бетховена, песней «Іхав козак за Дунай» увлекся поэт Кристоф Август Тидге (1752–1841). Он сочинил к ней немецкий текст, начинавшийся словами “Schöne Minka, ich muss scheiden” – «Прекрасная Минка, я должен тебя покинуть». Сам Тидге назвал свою стихотворную версию «Казак и его девушка, малороссийская песня». Под этим титулом мелодия с его текстом была напечатана в немецком песеннике Schauenburgs Allgemeines deutsches Kommersbuch за 1809 год, где она могла бы затеряться среди сотен других мелодий. Однако, нередко называемая просто «Schöne Minka», украинская песня вскоре покорила всю Европу.

Текст Тидге едва ли можно назвать собственно переводом, хотя основное содержание песни он сохранил: молодой казак прощается с любимой, уезжая на войну.

⁴ Факсимиле бетховенского рукописного титульного листа op. 59 с измененным посвящением приведено в качестве иллюстрации к статье: [13, р. 134–135]. По мнению А. Тайсона, инициатором изменения посвящения мог быть сам Бетховен. Однако без доброй воли Разумовского сделать этого было нельзя хотя бы по материальным причинам (гонорар за квартеты уже был выплачен).

Текст из сборника Львова–Прача 1806 ⁵	Немецкий текст Тидге	Перевод немецкого текста
<p>1. Ехав козак за Дунай, сказав: дивчина прощай. Вы, коники вороненьки, на силу гуляй.</p> <p>2. Постой, постой, козаче, твоя дивчина плаче. Як ты мене покидаеш, тилько подумай.</p> <p>3. Билых ручек не лоймай, серых очок не зтирай, мене з войны со славою к себе дожидай.</p> <p>4. Не хочу я ничего, тилько тебе одного, ты будь здоров, мой миленький, а все пропадай.</p>	<p>5. Schöne Minka, ich muß scheiden, ach du fühlst nicht das Leiden, fern auf freudelosen Heiden, fern zu sein von dir! Finster wird der Tag mir scheinen, einsam werd ich gehn und weinen; auf den Bergen, in den Hainen ruf ich, Minka, dir.</p> <p>6. Nie werd ich von dir mich wenden; mit den Lippen, mit den Händen werd ich Grüße zu dir senden von entfernten Höhn. Mancher Mond wird noch vergehen, ehe wir uns wiedersehen; ach, vernimm mein letztes Flehen: bleib mir treu und schön! 3. Du, mein Olis, mich verlassen? Meine Wange wird erblassen; alle Freuden werd ich lassen, die sich freundlich nahn. Ach, den Nächten und den Tagen werd ich meinen Kummer klagen; alle Lüfte werd ich fragen, ob sie Olis sahn! 4. Tief verstummen meine Lieder, meine Augen schlag ich nieder; aber seh ich dich einst wieder, dann wird's anders sein. Ob auch all die frischen Farben deiner Jugendblüte starben: ja, mit Wunden und mit Narben bist du, Süßer mein!</p>	<p>1. Прекрасная Минка, я должен тебя покинуть. Ах, тебе не понять, как я буду страдать вдали, на унылых лугах, вдали от тебя!</p> <p>2. Никогда я от тебя не отворюсь; губами и руками буду слать тебе приветы с далеких гор. Наверное, пройдут месяцы, пока мы снова увидимся, ах, услышь мою последнюю мольбу, останься мне верна, красавица!</p> <p>3. Как покинуть тебя, мой Олесь? Мои щеки побледнеют, я возненавижу все радости, всякое дружеское веселье. Ах, день и ночь буду жаловаться на свою печаль; буду спрашивать у ветра, здоров ли мой Олесь!</p> <p>4. Умолкнули мои песни, угасли потуплены взоры, но когда-нибудь мы снова встретимся, и всё переменится. Даже если свежие краски твоей молодой крови увянут, о да, пусть израненный и в шрамах, ты будешь мне мил!</p>

⁵ Приводится по изданию: [9, с. 310]. Текст из сборника Львова–Прача, безусловно, не является собственно украинским (скорее, украинизированным русским) и весьма далеко отстоит от поэтического оригинала Семёна Климовского. К рубежу XVIII и XIX веков об авторстве Климовского помнили уже немногие, а в Западной Европе и вовсе не знали.

Версия из сборника Львова–Прача была краткой адаптацией украинского текста (местами с явными смысловыми ошибками), а версия Тидге – скорее, вольной фантазией. Но, если не относиться к стихам Тидге лишь как к сентиментальному словоизлиянию, из них можно извлечь смысловые подробности, наводящие на некоторые размышления. Трудно сказать, почему поэт нарек героиню песни странным именем «Минка». Может быть, по ассоциации со старонемецким Minne – Любовь? Имя «Минна» нередко использовалось немецкими поэтами XVIII века для обращения к возлюбленной. Но казака в стихотворении Тидге зовут несомненно на украинский манер, ибо Olis – это, скорее всего, не кто иной, как Олесь. Откуда Тидге, никогда не бывавший в России и в Украине, мог знать такое имя? Тут могли сыграть роль многолетние близкие дружеские отношения Тидге с разведенной графиней, писательницей и поэтессой Элизой фон дер Рекке, урожденной фон Медем (1754–1833), происходившей из знатной курляндской семьи (её сестра Доротея стала герцогиней Курляндской) и имевшей довольно тесные связи с Россией. Эти связи заметно усилились в период войн против Наполеона и в послевоенный период. В дрезденском салоне Тидге и Рекке в 1820-е годы и позднее бывали, в частности, В. К. Кюхельбекер, А. И. Тургенев, В. А. Жуковский и другие русские путешественники. Примечательно, что именно Тидге первым из зарубежных поэтов перевёл (в свойственной ему вольной манере) юношеское стихотворение А. С. Пушкина «Где наша роза»; оно было опубликовано по-немецки в 1821 году, еще до появления в печати русского оригинала (то есть Тидге получил текст в рукописной копии)⁶. Так что интерес Тидге к русским и украинским песням, возникший в 1808 году, был не случайным в его творческой биографии.

Не случайным был и момент публикации песни именно в немецком сборнике. Как писал историк Э. Хексельшнайдер, «подлинными героями на германских полях сражений стали казаки, которые превратились в символ русских войск. Можно говорить о том, что освободительные войны в Пруссии и Саксонии были вдохновлены казаками и русскими войсками, и это движение охватило широкие народные

⁶ См. об этом: [1, с. 328], (первенство Тидге в зарубежной пушкиниане выявил немецкий литературовед Дитрих Герхардт).

массы» [10, S. 44.]. Так было не только в Германии, но и в Австрии. В периодике, мемуарной литературе, политических карикатурах и других изобразительных материалах наполеоновской эпохи (картины, статуэтки, фарфор) колоритные фигуры казаков встречались очень часто. И если их экзотический вид возбуждал улыбки у европейцев, то эти улыбки обычно были полны восхищенного удивления. Казаки внушали ужас врагам, они были неустрашимыми воинами, а на досуге – прекрасными певцами, танцорами и любимцами утонченных дам.

Между прочим, у Бетховена на письменном столе много лет красовались два пресс-папье в виде фигурок скачущих в атаку казаков (ныне они хранятся в боннском Доме-Музее). Когда, как и от кого их получил композитор, неизвестно. Может быть, пресс-папье были подарены Разумовским или Броуном, а может быть, кем-то из почитателей Бетховена, с которыми он общался во время Венского конгресса 1814–1815 годов. В любом случае эти статуэтки постоянно находились перед глазами композитора и переезжали вместе с ним с одной венской квартиры на другую.

Вернемся же к песне «Ихав козак за Дунай». Если во втором издании сборника Львова–Прача она выглядела всего лишь одним из образцов народного творчества, и могла привлечь к себе лишь напоминающей мелодией, то, превратившись в «Прекрасную Минку», она стала песней военного времени, выражавшей чувства не только казака и его невесты, а тысяч и даже миллионов молодых людей. Невероятная популярность «Прекрасной Минки» объясняется точным попаданием в «нерв» эпохи. И тут свою роль сыграл, конечно, текст Тидге, выражавший чувства всех влюбленных, которых разлучила война.

Отдельная страница интересующей нас истории – взаимоотношения Бетховена с Тидге. Они начались задолго до знакомства поэта и композитора. В начале XIX века в Германии и Австрии огромным успехом пользовалась поэма Тидге «Урания», содержащая философские рассуждения о Боге, смерти, бессмертии души, любви, страдании, утешении. Один из фрагментов «Урании», «К надежде», Бетховен положил на музыку весной 1805 года, первоначально снабдив рукопись песни нежным посвящением графине Жозефине Дейм,

урожденной Брунsvик, в которую был тогда страстно влюблен. Во избежании огласки их романа и, вероятно, по настоянию самой Жозефины, при публикации песни в сентябре 1805 года посвящение было снято⁷. Но эта песенная миниатюра столь многое значила для Бетховена, что он присвоил ей опусный номер 32, в то время как другие песни, не входившие в сборники или циклы, либо совсем не удавались опусных номеров, либо получали их не от композитора, а от издателей. Таким образом, имя Тидге оказалось вплетённым в сугубо личную биографию Бетховена.

Познакомились поэт и композитор летом 1811 года на чешском курорте Теплице, куда Тидге прибыл с графиней фон дер Рекке. Общались они там недолго, но после этого завязалась переписка, не слишком интенсивная, однако весьма показательная. Бетховен намекнул Тидге, что был бы не прочь перейти на «ты»; поэт откликнулся дружеским письмом с таким обращением, и Бетховен радостно написал в ответ: «Приветствуя меня паролем «Ты», ты пошел мне навстречу, мой Тидге. Быть же посему. Сколь ни кратким было наше общение, мы быстро познали друг друга и между нами уже более не возникало ничего отчуждающего» [4, с. 507]. Правда, сохранить отношения на столь высокой ноте обоим не удалось: сказала и разница в возрасте и в темпераментах (Тидге был намного старше), и географическая отдаленность адресатов, и нелюбовь Бетховена к регулярной переписке. Летом 1812 года чета Тидге и Рекке разминулась с Бетховеном в том же Теплице: композитор прибыл туда, когда они уже уехали с курорта. Больше они никогда не встречались.

В книге Э. Хексельшнайдера было высказано предположение, что к написанию будущих вариаций на тему «Прекрасной Минки» Бетховена мог побудить именно Тидге при личном общении в 1811 году [10, S. 70]. Но, скорее всего, переплетение обстоятельств оказалось куда более сложным.

Во-первых, мелодия песни, для которой предназначался текст Тидге, ощутимо отличается и от варианта в издании 1806 года сборни-

⁷ См., в частности, письмо Бетховена к Жозефине Дейм, касающееся невольного проникновения в тайну их отношений со стороны князя Лихновского, который случайно увидел автограф песни «К надежде» [3, с. 254–256].

ка Львова–Прача, и от темы, использованной Бетховеном в сборнике «Песни разных народов» для голоса, скрипки, виолончели и фортепиано (1816) и в Вариациях для фортепиано и флейты *ad libitum* op. 107 (1817–1818). Зато украинская тема в обоих произведениях Бетховена чрезвычайно близка варианту из сборника Львова–Прача (ничтожное расхождение имеется в 7-м такте). Следовательно, собрание песен, в котором была опубликована подтекстовка Тидге, не могло послужить источником мелодии для Бетховена. Этим источником мог быть сборник Львова–Прача во втором издании.

Пример 1: Начало песни по сборнику Львова–Прача (№ 147)

① Andante

Е-хав ко-зак за Ду-най, Ска-зал: гив-чи- на тро-щай,
Вк ко-ни-ки во-ро-жень-ки, На си-лу зу-ляй

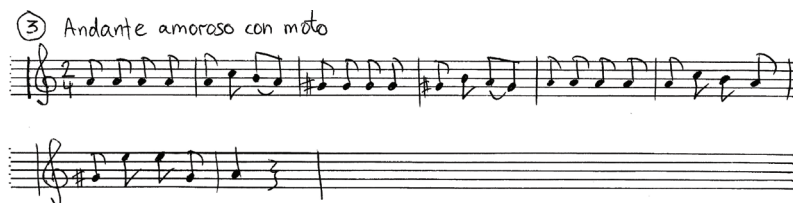
Пример 2: Начало песни с текстом Тидге из Schauenburgs Allgemeines deutsches Kommersbuch, 1809 (S. 471 , № 525)⁸

② Mässig

Schö-ne Min-ka, ich muß schei-den; ach, du füh-lest nicht die Lei-den,
fern auf freude-lo-sen Hei-den, fern zu sein von dir

⁸ Сканированное факсимиле обеих страниц мелодии к текстом Тидге приведено в Википедии: http://de.wikipedia.org/wiki/Schöne_Minka#mediaviewer/File:De_Schauenburg_Allgemeines_Deutsches_Kommersbuch_233.jpg

Пример 3: Бетховен, «Песни разных народов», начало Air Cosaque⁹



Пример 4: Бетховен, Вариации op. 107 № 7. Начало Air Russe¹⁰



Во-вторых, оба случая обращения Бетховена к песне «Іхав козак за Дунай» связаны уже не с военной, а скорее с послевоенной тематикой. Бетховен создавал свой уникальный сборник «Песни разных народов» после завершения Венского конгресса, но словно бы по следам этого исторического события. В сборнике зазвучали «голоса» большинства крупных народов Европы, за двумя исключениями: тут нет британских песен (Бетховен много занимался ими отдельно) и нет французских. Последнее, очевидно, было мотивировано как политической ситуацией, так и чрезвычайно сложным личным отношением Бетховена к французам. Идею сборника обработок народных песен континентальной Европы подал Бетховену Дж. Томсон, который, однако, в итоге отказался

⁹ В автографе Бетховена нет подтекстовки. В Германии песню исполняют с текстом Тидге, в России – с украинским текстом С. Климовского (в сокращении).

¹⁰ В переписке Бетховена с издательством Н. Зимрока за 1820 год и в первом издании цикла «казацкая» или «украинская» песня стала «русской». Возможно, к тому времени она бытовала и в этом качестве, поскольку к 1820-м годам появилось множество ее обработок.

печатать это замечательное собрание, поскольку решил ограничиться только обработками британских мелодий. Станным образом, готовым сборником в 1820-е годы не прельстился ни один из австрийских или немецких издателей. Поэтому до окончательной шлифовки всех деталей, включая словесные тексты, Бетховен своё собрание не довёл¹¹.

Сборник был издан лишь в 1941 году в Германии под редакцией Г. Шюнемана, который почему-то решил нарушить авторский порядок песен. Этому порядку следует лишь советское издание 1959 года, сопровождавшееся обстоятельной статьей Н. Л. Фишмана [2]. Между тем Бетховен расположил 23 песни отнюдь не по алфавиту названий народов, а руководствуясь какими-то другими соображениями. В его версии сборник открывался тремя русскими песнями (все три – из сборника Львова 1790 года: «Во лесочке комарочков», «Ах, реченьки» и «Как пошли наши подружки»), далее следовали тирольская, три испанские, венецианская, две португальские, две немецкие, и т. д. Порядковые номера 17 и 18 имели две польские песни, за ними шла украинская (здесь она названа казацкой, “*Air cosaque*”), а потом еще пять разнородных песен: датская, шведская, тирольская, венгерская и вновь тирольская. Отсутствие собственно австрийских песен компенсируется наличием пяти тирольских, которые словно бы прослаивают весь сборник, появляясь и в начале (№ 4), и в середине (№ 15 и 16), и в конце (№ 21 и 23). По авторскому расположению песен видно, что Бетховен предпочел разделить собственно русские песни и две польские и украинскую, поставив их в разных концах сборника. К сожалению, письменных источников, которые бы объясняли принципы авторского решения, не сохранилось, и мы можем лишь гадать, в какой мере композитор руководствовался художественными, а в какой – политическими соображениями.

В бетховенском сборнике «Песни разных народов» мелодия «Іхав козак за Дунай» снабжена ремаркой *Andante amoroso con moto*, которая нигде больше не встречается, ни в сборнике Львова–Прача, ни в не-

¹¹ Черновая нотная тетрадь Бетховена за 1816 год с шестью обработками народных песен, включая «Іхав козак за Дунай», хранится в Петербурге, в Российской национальной библиотеке (Фонд 991, № 101). Пять из этих песен – британские, и они вошли в цикл обработок ор. 108 (№№ 5, 16, 12, 8, 14 – номера здесь даны согласно порядку записи в черновом автографе). Украинская песня, затесавшаяся в круг британских, так и осталась в архиве композитора. См. об этом: [6, с. 286–294].

мецком песеннике, ни в Вариациях ор. 107 № 7. Словесные обозначения Бетховена никогда не были случайными. Он очень серьёзно, вдумчиво и даже придирчиво относился к словам, предпосланным его музыке, будь то названия, ремарки или темповые обозначения. Так, обсуждая с Томсоном присланную издателем для обработки шотландскую песню, записанную в тональности с четырьмя бемолями, Бетховен в письме от 19 февраля 1813 года замечал: «...мне показалось, что тональность мало естественна – она так мало соответствует надписи “Amoroso”, что Amoroso в ней превращается, напротив, в Barbaresco. Так что я перевел эту песню в более согласный с ней тон» [4, с. 144]. Проведя исследование целого ряда песен, обработанных Бетховеном для Томсона, Н. Л. Фишман пришел к выводу, что речь шла о песне «When far from home» (WoO 153, № 11), имевшей обозначение *Andantino amoroso*. В итоге она оказалась в тональности *c-moll*, и стало быть, изначальной «варварской» тональностью был *f-moll* [4, с. 144]. Между тем, как уже говорилось, обработки британских песен Бетховен делал, не зная их текстов, и руководствовался исключительно своим музыкальным чутьем.

Тональность песни «Ихав козак за Дунай» вполне соответствовала характеру *Amoroso*, но, вписывая в партитуру эту ремарку, Бетховен вполне мог учитывать и содержание песни, знакомое ему если не по чьему-то переводу с оригинала, то по стихотворению Тидге. Тон нежной жалобы пронизывает всю обработку, особенно в секундовых интонациях фортепиано, скрипки и виолончели.

Эти секундовые интонации в сочетании с умеренно подвижным темпом (*Andante con moto*) заставляют вспомнить о еще одной знаменитой музыке, написанной Бетховеном в той же тональности *a-moll* – *Allegretto* из Седьмой симфонии. Симфония в основном сочинялась в 1812 году, хотя начата была несколько раньше. Однако среди эскизов Квартета ор. 59 № 3, хранящихся в архиве Венского общества любителей музыки (шифр А 36), перед набросками медленной части, *Andante con moto quasi Allegretto*, обнаруживается тема будущего *Allegretto* Седьмой симфонии¹².

¹² Впервые на это обратил внимание Г. Ноттебом. См.: [12, S. 86]. Пример цитируется по расшифровке Ноттебома. О том, что за наброском будущей темы *Allegretto*

Пример 5



Такие неожиданные «прозрения в будущее» у Бетховена случались нередко, и объяснялись они не какой-то мистической алхимией творческого процесса, а тем, что он тщательно хранил все свои наброски и периодически их пересматривал, так что тема, не пригодившаяся в прошлом, могла обрести новую жизнь в ином контексте. Выявленный исследователями факт позволяет предположить, что Allegretto из Седьмой симфонии изначально было связано с интонационным миром «Русских» квартетов, и воспринимаемые нашим слухом в качестве славянских (если не прямо украинских) интонации Allegretto – не совсем плод музыковедеского воображения. Ведь именно эти интонации вкупе с тональностью a-moll и темповыми обозначениями, указывающими на нечто среднее между спокойным и текучим движением, объединяют II часть Квартета op. 59 № 3 (не содержащую фольклорных цитат), II часть Седьмой симфонии и обработку песни «Іхав козак за Дунай» из сборника «Песни разных народов».

Вариации для фортепиано и флейты или скрипки *ad libitum* op. 107 – сочинялись в 1817–1818 также по заказу Томсона. Выполняя настойчивые просьбы издателя, Бетховен постарался писать как можно проще, чтобы такую музыку могли сыграть не очень искушенные любители. Партия фортепиано везде заметно труднее партии флейты, что легко объяснимо: умелых пианистов в светских кругах всегда было больше, чем искусных флейтистов. Тем не менее, в художественном отношении десять вариационных циклов на народные темы отнюдь не безынтересны. Здесь Бетховен уже не старался создать музыкаль-

Седьмой симфонии, следуют наброски II части Квартета op. 59 № 3, сообщил А. Тайсон. См.: [13, p. 126].

ный «портрет» Европы. В аналогичный по составу и предназначению цикл ор. 105 вошли пять шотландских песен и одна австрийская, а в ор. 107 — шесть шотландских, две тирольские и две украинские (причем, как уже упоминалось, вторая из них, «Іхав козак», была обозначена как русская). Поскольку темы отбирал сам Бетховен, нет сомнений в том, что обе украинские темы ему нравились. Что касается первой из них (Ор. 107 № 3), то пути ее проникновения в творчество Бетховена гораздо более загадочны, чем судьба «казацкой песни». Лишь в 1983 году видному фольклористу Б. И. Рабиновичу удалось обнаружить текст этой песни («Пожалуйте, сударыня, сядьте со мной рядом»), см.: [5, с. 31–33]. Однако источник, из которого ее мог почерпнуть Бетховен, остаётся неизвестным. Сама мелодия неоднократно встречается в нотных публикациях начала XIX века, но ни одна из этих публикаций не совпадает в точности с тем вариантом, который Бетховен использовал как тему для своих вариаций.

В своем последнем воплощении в музыке Бетховена «Schöne Minka» лишилась той горестной страстности, которая присутствовала в вокальной обработке. Темповое обозначение вернулось к строгому Andante, исчезли «стонущие» секундовые интонации, появилась виртуозность, претендующая то на драматизм (в вариации 6), то на скерцозность (последняя вариация и особенно ее кода с игрой мажора и минора). Здесь композитор словно бы отрешился от смысла текста, трактуя украинскую мелодию как «чистую музыку», а не как трогательную повесть о судьбе двух влюблённых.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев М. П. Споры о стихотворении «Роза» / Алексеев М. П. Пушкин : Сравнительно-исторические исследования / АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). — Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. — С. 326–377.
2. Бетховен Л. Песни разных народов: Для голоса в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано / Сост. : Н. Л. Фишман, русские тексты Э. Александровой. — М. : Музгиз, 1959.
3. Бетховен. Письма : в 4 т. Т. 1 : 1787–1811. Сост. и комм. Н. Л. Фишмана и Л. В. Кирилловой. — М. : Музыка, 2011. — 614 с.
4. Бетховен. Письма : в 4 т. Т. 2. Сост., авторы вст. ст. и комм. Н. Л. Фишман и Л. В. Кириллина. — М. : Музыка, 2013. — 557 с.

5. Бетховен. Письма : в 4 т. Т. 3 : 1817–1822. Сост. Н. Л. Фишман и Л. В. Кириллина. — М. : Музыка, 2013. — 651 с.
6. Климовицкий А. И. Черновая нотная тетрадь Бетховена / Памятники культуры. Новые открытия : письменность. Искусство. Археология : Ежегодник / [Акад. наук СССР. Науч. совет по истории мировой культуры]. — Л. : Наука. — 1985. С. 286–294.
7. Месяцеслов с росписью чиновных особ или общий штат Российской империи на лето от Рождества Христова 1805. — СПб : Императорская академия наук. — 1805. Ч. 1.
8. Месяцеслов с росписью чиновных особ или общий штат Российской империи на лето от Рождества Христова 1806. — СПб : Императорская академия наук. — 1806. Ч. 1.
9. Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. Под ред. и с вступ. статьей В. М. Беляева. — М., 1955. — 350 с.
10. Hexelschneider E. Die Russische Volksdichtung in Deutschland bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. — Berlin : Akademie-Verlag, 1967.
11. Kinsky G., Halm H. Das Werk Beethovens: thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen. — München : G. Henle, 1955/1983.
12. Nottebohm G. Zweite Beethoveniana. — Leipzig, 1887.
13. Tyson A. The “Razoumovsky” Quartets: Some Aspects of the Sources // Beethoven Studies 3. — Cambridge UP, 1982.

Кириллина Л. “Schöne Minka”: судьба украинской песни в творчестве Бетховена. Среди русских и украинских песен, мелодии которых используются в музыке Бетховена, особое место занимает песня «Іхав козак за Дунай». Она фигурирует в бетховенском сборнике «Песни разных народов» (1816) и в сборнике вариаций для флейты или скрипки *ad libitum* op. 107 (1817–1818). Хотя принято считать, что Бетховен обратил на нее внимание после публикации с немецким текстом К. А. Тидге в 1809 году (“Schöne Minka”, «Прекрасная Минка»), в статье высказывается предположение, что Бетховен мог заимствовать мелодию из второго издания сборника Н. А. Львова – И. Прача (1806). В таком случае, тема «Іхав козак за Дунай» связывает в единую линию Квартеты op. 59, посвященные русскому дипломату украинского происхождения А. К. Разумовскому (1806), Allegretto из Седьмой симфонии (1812), вокальную обработку из сборника WoO 158/1

и вариации из ор. 107. В 1806 году Бетховен мог воспринимать эту мелодию как привлекательный образец фольклора; в 1809 году “Schöne Minka” стала песней военного времени, выражавшей чувства множества молодых европейцев; в последнем же, инструментальном, воплощении Бетховен трактовал украинскую мелодию как «чистую музыку», а не как трогательную повесть о судьбе двух влюблённых.

Ключевые слова: Песня Бетховена, украинская песня, вокальная обработка, Квартеты Бетховена, Седьмая симфония Бетховена, украинско-немецкие связи.

Кирилліна Л. “Schöne Minka”: доля української пісні в творчості Бетховена. Серед російських і українських пісень, мелодії яких використовуються в музиці Бетховена, особливе місце займає пісня «Іхав козак за Дунай». Вона фігурує у бетховенській збірці «Пісні різних народів» (1816) і в збірці варіацій для флейти або скрипки *ad libitum* ор. 107 (1817–1818). Хоча прийнято вважати, що Бетховен звернув на неї увагу після публікації з німецьким текстом К. А. Тидге в 1809 році (“Schöne Minka”, «Прекрасна Минка»), в статті висловлюється припущення, що Бетховен міг запозичити мелодію з другого видання збірки Н. А. Львова – І. Прача (1806). У такому разі, тема «Іхав козак за Дунай» зв’язує в єдину лінію Квартети ор. 59, присвячені російському дипломатові українського походження А. К. Разумовському (1806), Allegretto з Сьомої симфонії (1812), вокальну обробку зі збірки WoO 158/1 і варіації з ор. 107. У 1806 році Бетховен міг сприймати цю мелодію як привабливий зразок фольклору; у 1809 році “Schöne Minka” стала піснею військового часу, що виражала почуття безлічі молодих європейців; у останньому ж, інструментальному, втіленні Бетховен трактував українську мелодію як «чисту музику», а не як зворушливу повість про долю двох закоханих.

Ключові слова: Пісня Бетховена, українська пісня, вокальна обробка, Квартети Бетховена, Сьома симфонія Бетховена, українсько-німецькі зв’язки.

Kirillina L. “Schöne Minka”: destiny of the Ukrainian song in Beethoven’s creativity. The famous Ukrainian song «Іхав козак за Дунай» («A Cossack went beyond the Danube») became widely known in Germany and Austria since 1809 in Christoph August Tiedge’s translation as “Schöne Minka”. But the melody, used

by Beethoven in 1816 (WoO 158/1, 16) and in 1817–1818 (Op. 7 № 7), seems closer to the authentic variant, published in 1806 in the second edition of the Russian folk songs collection edited by Nikolai L'vov and Ivan Pratsch. In this case, the «Air Cosaque» should have come to Beethoven's hands through his patron, Count Andrei Razoumovsky, the Russian diplomat of Ukrainian birth. The melancholic theme of the Ukrainian song belongs to the same sphere, as the Allegretto from the Quartet op. 59 № 3, and Allegretto of the Seventh Symphony (both pieces written in A Minor). The inner significance of the song, however, differs: in 1806 it could be regarded as a nice folks theme, in 1809 «Schöne Minka» became a popular song of the wartimes, expressing feelings of many young soldiers and their beloved. Finally, in 1817–1818, Beethoven treated the same theme as a «pure music», without any programmatic connotations.

Key words: Beethoven's song, Ukrainian song, Beethoven's Quartets, Seventh symphony by Beethoven, Ukrainian-German communications.

УДК 78.03 : 78.071.1 (477.54)

Неоніла Очеретовська

БЕТХОВЕНСЬКІ ТРАДИЦІЇ В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХАРКОВА

Відомим є інтерес Л. Бетховена до музичних культур різних народів. А. Климовицький відзначав, що Бетховен «не схильний розглядати «дивні» іноземні мелодії як курйоз, не порозуміння, а відчуває їх як явище іншої культури» [6, с. 22]. Композитор проявив глибоку зацікавленість до фольклорних мелодій, записаних абатом Фоглером під час подорожі по країнах Північної Африки. Бетховен склав і власний збірник обробок народних пісень у 1817 р., однак видання його відбулось набагато пізніше: вперше збірник бетховенських обробок був опублікований у 1941 р. в Лейпцигу, а в 1959 р. – в Москві. Довгий час ця праця залишалась цілком невідомою [1, с. 298]. До збірника входили і слов'янські пісні, серед котрих і популярна з XVIII ст. українська пісня «Їхав козак за Дунай», яка була опрацьована Бетховеном для різних складів: для голосу у супроводі фортепіано, скрипки і віолончелі; для фортепіано у супроводі флейти або скрипки [9, с. 37]. Спи-

раючись на народні джерела у власній творчості, Л. Бетховен надавав їм особливої енергії, динамізму, цілеспрямованості. В цьому полягала сутність бетховенського симфонізму, який викликав зворотній зв'язок з багатьма національними культурами. Могутній дух бетховенської патетики, героїки, лірики надихав і музику композиторів Харкова.

На перших сторінках навчального посібника для композиторських та історіко-теоретичних факультетів консерваторій «Мистецтво інструментовки» [5] його автор Дмитро Львович Клебанов помістив приклад з першої частини Симфонії № 3 Бетховена, музична драматургія котрого сприяла формуванню музичного мислення і творчих задумів Д. Клебанова – автора 9 симфоній, 6 струнних квартетів, 2 концертів для скрипки з оркестром, концерту для віолончелі з оркестром, концерту для флейти, арфи, струнних і ударних і т. ін.

Наслідування бетховенських традицій притаманне тематизму і драматургії багатьох творів Д. Л. Клебанова, зокрема, П'ятого струнного квартету. Н. О. Горюхіна підкреслила, що у зерні кожної бетховенської теми криється енергія великого напруження [3, с. 19]. Імпульсивні, поривисті бетховенські теми нагадує головна партія першої частини квартету Д. Клебанова, котра звучить як емоційний згусток, розгортаючись стрімко, наче спіраль. Інтонаційне зерно теми засноване на кварто-секундовому мелодійному звороті, характерному для українських народних пісень. З цього інтонаційного елементу надалі виростають побічна і заключна теми першої частини. Завдяки інтонаційній спорідненості тематичний матеріал сприймається як різні сторони одного багатогранного образу. Музика то пристрасно спрямовується в своєму русі вперед, то застигає у тихому роздумі, то натхненно підіймається до драматичного пориву. В експозиції сонатної форми головна партія перебуває в стані активного розвитку, однак образний зміст її не вичерпується. Це скоріше сильний поштовх, після якого очікується продовження. Слухач передбачає подальші метаморфози теми. Побічна партія стримує попередній напористий рух. Якщо головна тема-образ звучала як ідея поступального становлення, то побічна – це ніжний, інтимний закінчений образ. В її мелодиці кварто-секундові інтонації звучать у протилежному нисхідному напрямку, з відчуттям імпровізаційності, з тією гнучкою пластичністю ліричної народної пісні, яку не сковують рамки метроритмічного регламенту.

Логічним завершенням і продовженням побічної теми сприймається заключна. Вони інтонаційно споріднені. Скерцозний, грайливий характер заключної теми, що виростає в легкому спіккато струнних інструментів, зв'язаний із зовнішньою статичністю, котра ще більше гальмує дієвість і цілеспрямованість, надану головною партією. В експозиції першої частини П'ятого квартету Д. Л. Клебанова співвідносяться два драматургічні плани: активний, напористий (головна партія) і протилежна в образно-емоційному плані статичність побічної і заключної тем. Їх контрастне протиставлення складає основу музичного розвитку. В результаті тривалого обігрування побічної і заключної тем виникає їх переваження, своєрідне порушення рівноваги, потенційна потреба подолання цього «протиріччя» у наступному розділі-розробці. Класичним зразком драматургії такого типу є і бетховенські сонатні алегро з лаконізмом, а нерідко і внутрішньою конфліктністю головних тем, що дають активний поштовх-імпульс, викликаючи необхідне протипаження розвинutoї групи побічної партії.

У музикознавстві поширена теза про спорідненість сонатної форми з театральною драматургією. Роздумуючи на тему «Шекспір і Шостакович», Д. Житомирський зазначив, що «шекспірівські драматичні контрасти, наростання і спади напруг, розрядки, ієрархічно супідрядні кульмінації, – все це дуже нагадує композиції драматичних симфоній і сонат» [4, с. 127]. Автор статті вказує, що «Шекспіром музики став Бетховен», котрий «вніс у музичну драматургію цілком нові, невідомі для того часу масштаби, цілком іншу напруженість, воістину шекспірівський пафос великих пристрастей і могутніх характерів» [4, с. 128]. Наш час, на думку Д. Житомирського, «шекспіризує» по-іншому.

Тенденція до розширення сфери побічної партії помітна у ряді творів харківських композиторів, особливо творів з конфліктним співвідношенням образних сфер. Так побудована експозиція першої частини Третьої симфонії Д. Л. Клебанова. Злим силам, що сіють тривогу, страх (музика головної партії) протиставлений образ гуманності, людяності. Після напруженого нагнітання хворобливо-нервовних пульсацій першої теми настає тиша, спокій і звучить віночок наспівних ліричних мелодій, які утворюють побічну партію. Її широкий показ обумовлений смисловим моментом: автор підкреслює, що гума-

ністичні сили, котрі протидіють нашестю, достатньо міцні, щоб вести боротьбу. Подібну драматургічну роль виконує і побічна тема у Першій симфонії В. Т. Борисова. Тенденція щодо розширення в ній ясно виявлена: головна тема у темпі *Allegro* складає 49 тактів, а побічна в темпі *Andante* 67 тактів.

Згадаємо і таку якість бетховенського симфонізму як прагнення до подолання замкнутості окремих структур з випуклим протиставленням основних образів. Ю. М. Холопов, систематизуючи ідеї Б. Асаф'єва, відмітив, що як корінну сутність симфонізму вчений відзначав безперервність музичної свідомості, котра відображає життєвий потік. Симфонізм Бетховена Асаф'єв характеризував як стихійний, напружений, що створює враження постійної кінетики [2, с. 187]. Динамізм ставлення притаманний творам харків'ян 60-х років. Назвемо головні теми Концертино В. С. Губаренка, симфоній В. Т. Борисова, Д. Л. Клебанова, Концертино для скрипки з камерним оркестром І. К. Ковача. Структурні, тональні норми підкорені динамічному наскрізному розвитку.

Ще одна проблема, пов'язана з сонатним тематизмом, в творчості 60-х років це пошуки нової музичної мови. Б. Ярустовський підкреслював, що не так легко знайти синтез національного і сучасного, оволодіти народно-пісенним у його новій якості. Це тема постійно виникала і обговорювалась і на творчих зборах у Харківському відділенні Спілки композиторів України. Йшлося і про використання нових технік композиції, і про художні можливості фольклору в сучасній музиці, про шляхи і методи його впровадження в професійну творчість. Звучаща атмосфера міста (естрада, джаз, вокально-інструментальні ансамблі і т. п.) також цікавила композиторів і музикознавців Харкова. Міцніли творчі контакти зі Спілками письменників, художників. В пошуках нових засобів виразності нерідко згадувалась прокоф'євська теза про те, що простота повинна бути не старою, а новою простою, до якої композитор може дійти тільки тоді, коли попередньо він вирішить проблему великої музики і тим самим оволодіє достатньою технікою, щоб виражаючись по-новому, виражатись просто.

Фольклорні джерела збагачили гармонічну мову творів композиторів Харкова. Ладові особливості української народної музики нерідко обумовлюють структуру вертикальних комплексів, серед яких

поширені квартові та квінтові акорди, характерні для репертуару лірників і бандуристів кварто-квінтові співзвуччя. Такі гармонічні вертикалі знаходимо в обробці пісні «Козаки-червонці» М. Т. Коляди, в кульмінації восьмого номеру «Уже зоря золоторога» з циклу «Хорові акварелі» Т. С. Кравцова. Вони сприяють національній своєрідності яскравих музичних образів.

Органічний сплав фольклорних інтонацій з сучасними засобами музичної мови характерний для музики, створеної Д. Л. Клебановим у 50 – 60-і роки. Тут немає цитатних запозичень. В симфоніях, фортепіанному тріо, струнних квартетах зв'язок з народно-пісненими і танцювальними жанрами виявлений не безпосередньо, композитор не схильний до прямого цитування. І в той же час створені ним образи наближаються до фольклорних. Глибоке взаємопроникнення національного і сучасного дає оригінальну художню якість у побічній темі з першої частини П'ятого струнного квартету. Розвиток музики здійснюється у двох тональних сферах: *as-moll* з IV# ступенем в лініях крайніх голосів (перша скрипка і віолончель) і *G-dur* в середніх голосах фактури (партії альту і другої скрипки). Обидві тональності, будучи однотерцевою спорідненості, створюють враження повної хроматизації *G-dur*'а, сприяючи плинності звукового процесу.

Хроматизація музичної тканини, політональне супречення пластів характеризують сучасну музичну мову. Пліуралізм форм звуковисотної організації характеризує музику другої половини ХХ ст. Стираються чіткі межі між функціональними групами гармонії. Хроматична тональність утворює дванадцятиступеневу цілісність з широко трактованою опозицією устою і неустою. Зростає значення лінеаризму, дії лінеарних сил, котрі, здається, виводять гармонічний рух за межі ладотональності.

Серед творів харківських композиторів, в яких цікаво трактована хроматична тональність, виділяється Концертино для симфонічного оркестру В. С. Губаренка (1963 р.). В образному змісті твору привабливе поєднання гумористичних, із задоринкою мелодій з дещо нашішкуватою лірикою, близькою до прокоф'євського світовідчуття, знайомого слухачам опери «Любов до трьох апельсинів». Побудова мелодійної лінії головної партії нагадує тематизм С. Прокоф'єва. З початкової інтонації виривається імпульсивний струм мелодійного руху,

що поєднує широкі стрибки з загальними формами розгортання. Тема полідіатонічна, її чарівність в несподіваних ладо-інтонаційних зрушеннях. Розгортання ладу відбувається завдяки зсувам ладових опор, що притаманне і фольклорному мисленню. Співставлення складних гармонічних засобів і простих мелодійних зворотів сприяють гумористичним ефектам (полігармонії, тритонові супряження акордів, паралельний рух тризвуків, політональне двоголосся).

Широко використовує можливості хроматичної системи І. К. Ковач у скрипичному Концертіно (1966). Як центральний елемент тональності представлена дисонуюча тоніка: в головній темі тонічний септакорд C-dur'у, а в побічній – квартакорд Des-dur, який набуває значення тематичної гармонії. Мелодія скрипки соло, наближена до стилістики народної пісні, містить ту ж квартову гармонію (as-des-es), що і гармонічна вертикаль. Лаконічний, тонко виписаний образ побічної теми нагадує своєрідний острівець. Трактовка ладотональності наближена до музики Д. Шостаковича: з альтерацією окремих щаблів (IV підвищений та понижені II, VI, III ступені). Побічна тема відзначається інтонаційною концентрацією, бо не тільки її мелодійні обриси, а й гармонічний остинатний фон заснований на кварто-секундовому комплексі.

Оновленням музичної мови музика харківських композиторів завдячує і поліфонічному фактору. Г. Малер категорично стверджував: «Нема гармонії, є лише контрапункт». Відомий вислів І. Стравінського про те, що чистий контрапункт є єдиним матеріалом, з якого можна викувати міцні і довговічні музичні форми. Це стосується і сонатної форми, термін «поліфонічна сонатність». (В. Задерацький) влучно відбив ці процеси в музиці ХХ ст., для якої є характерним якісно новий сонатний тематизм, поліфонічна сутність якого стає визначальною. Струнний квартет В. С. Губаренка (1965) утворює тричастинну композицію, в якій крайні частини, зв'язані загальним наростанням музичного розвитку, протиставлені ліричному інтермецо другої частини.

Цикл відрізняється тематичною єдністю, оскільки перша частина містить вихідний матеріал для двох наступних. Ця частина циклу поліфонічна, її музична тканина дуже рухлива. В образному плані органічно поєднуються грайлива скерцозність і витончений ліризм. Теми,

їх елементи не мають чітких розмежувань, усі переходи непомітні, плавні. Експозиція сонатної форми будується тут завдяки принципам проростання нових інтонацій з постійно оновлюваної музичної фактури, де панує поліфонічний розвиток. Головна тема викладена в поліфонічному двох – і триголоссі. Ведуча мелодика в партії першої скрипки і акомпанемент віолончелі в гармонічному плані спираються на поліфункціональні поєднання. Наприклад, обігрування тоніки As-dur в акомпанементі звучить одночасно з домінантовою і субдомінантовою функціями в мелодійному русі, від якого відгалужуються нові голоси, підголоски, котрі надалі появляються в тематичному комплексі II частини циклу. Цьому сприяє сама поліфонічна сутність теми. З її оновлюваної, рухливої тканини виникає і побічна тема сонатної форми, фактура якої розгалужена і уявляє собою поліфонічне чотириголосся з імітаційними проведеннями. Мелодія афористична, але в той же час надзвичайно виразна, містить яскравий висхідний стрибок на октаву з плавним поліфонічним заповненням, що надає їй вагомості. Поряд з імітацією (канон) продовжує діяти і принцип проростання. З'являються варіанти – підголоски, наближені до української пісенності. Характерні інтонації в мінорі з IV# ступенем звучать по-новому завдяки політональним нашаруванням. Значні перспективи, закладені на шляху становлення поліфонічної сонатності у струнному квартеті В. С. Губаренка, підтвердились концепцією його Другої симфонії, де цей принцип став циклоутворюючим (перша частина «Соната», фінал – «Фуга»). Однак, як відзначає у своєму дисертаційному дослідженні Т. С. Кондратьєва, створенню національного колориту в музиці В. С. Губаренка сприяє і варіантно-варіаційний тип розвитку, який авторка прослідковує на прикладі «Українського каприччіо». Новаторською рисою цього твору «є втілення фольклорних витоків в умовах сучасної тонально-гармонічної системи (нетерцеві акорди, хроматизована мелодія, що виходить за межі тональності, політональні співвідношення) [7, с. 13].

Прийоми варіювання застосовані і в згаданому уже Концертіно для симфонічного оркестру В. С. Губаренка, розробка якого уявляє своєрідну послідовність варіацій, що виростають із секундової поспівки – інтонаційного зерна твору. Так третя варіація виконана в дусі імітації народних награвів (дудка, сопілка), «пританцювуюча» мелодія гобоя,

перебори (піцикато струнних) пустих квінт «під балалайку», токатоподібні звучання фортепіано, що трактується як своєрідний ударно-фоновий інструмент, відтворюють національний колорит сучасними засобами виразності. Награш гобоя за мелодійною структурою близький до народної музики: починається з поспівки-зерна, з якої далі виростає варіант-продовження, котрий, в свою чергу стає імпульсом для проростання нових «тілочок» – варіантів. Розробка Концертино для симфонічного оркестру відрізняється водночас симфонічною цілеспрямованістю і мозаїчністю структури. Обидві якості лише на перший погляд важко сумістити. Об'єднуючий фактор тут – принцип сонатності, що є ведучим, ключовим в конструктивному комплексі. Окремі варіації контрастні, відрізняються інтонаційно-ритмічним малюнком, фактурою, тембровим, гармонічним, поліфонічним втіленням. Графічне зображення партитури фіксує переключення дії у нову площину. Кадрова драматургія Концертино В. С. Губаренка наслідує прокоф'євські принципи створення влучних музичних зарисовок, об'єднаних інтонаційно і за настроєм. Секундові інтонації, що гостро наслоюються в партіях мідних інструментів, котрі розходяться звуковим «пучком», відкривають розробку, в яку то вривається запальний награш гобоя, то звучить мелодія, прикрашена глісандо низьких струнних. Розробка відрізняється активною цілеспрямованістю розвитку і водночас мозаїчністю. Світлий, радісний, веселковий образ твору ніби повертається перед слухачем різними гранями, висвічується різними кольорами райдуги з багатством її відтінків.

Таким чином, прийоми варіантно-варіаційного розвитку в сонатній формі підкорені наскрізній процесуальності сонатного алегро: окремі варіанти існують тут не відокремлено, вони залежать не тільки від початкового тематичного імпульсу, зерна, а й обумовлюють один одного, розчиняючись в загальному потоці руху. В сонатному алегро на відміну від варіаційної форми варіантно-варіаційні прийоми рідко зв'язані з послідовною зміною теми, зате органічно взаємодіють з мотивною розробкою, подрібненням тощо. Чимало прикладів такого плану знаходимо в творчості М. Д. Тіца, народна пісенність для якого була предметом композиторських і наукових інтересів. Широку відомість здобули його «Обробки народних пісень Західної України» для голосу та фортепіано. Постійно приваблювали Михайла Дмитро-

веча як виконавця і композитора жанри камерно-інструментальної музики: кuartет, тріо. Приємні образи-спогади про рідну землю викликає Кuartет № 1 Фа мажор («Російський»). Це чудова ансамблева партитура, яка звучить кuartетно з усіма притаманними цьому складові тембровими уявленнями, де скрипки, альт і віолончель співають у довершеній гармонії, утворюючи оригінальні гармоніко-темброві та поліфонічні сполучення. Композитор звертається не тільки до народних російських і українських інтонацій, а й майстерно користується народними прийомами їх обробки.

Варіантно-варіаційна техніка застосована уже в темоутворенні першої частини циклу. Тематичні імпульси головної і побічної тем подібні за звуковисотними і ритмічними особливостями. Світлий, святковий характер цієї музики закладений у змісті пісенно-танцювальних тем, котрі виявляють єдність і в розробці: композитор не прагне до зав'язки конфлікту, до протиставлення, спрямовуючи розвиток тем-образів до їх зближення. Основою цього процесу служить метроритм, котрий об'єднує різні варіанти-поспівки. Живий активний імпульс головної партії (F-dur) переінтоновується у співучу, ансамблево-підголоскову інтонаційну сферу побічної теми світлого, ліричного звучання (a-moll). Тут вдало застосовується трансплантація хорової фактури до кuartетної тканини. У розробці то звучить хор струнного ансамблю, то проносяться віртуозні пасажі. Ігровий характер сприяє введенню інтонацій у стилі календарних пісень.

Кuartет № 1 розкрив багате обдарування М. Д. Тіца як мелодиста: чудова, розпівна тематична концепція створена у другій частині циклу. Перебивки ритмічних та метричних акцентів у скерцо посилюють темперамент народного танцю. Фінал, де теми проводяться у зміненому, варійованому вигляді, повертає до світлих образів першої частини.

Як своєрідну програму до одного з концертів, де звучав Кuartет № 1, М. Д. Тіц занотував дуже показові для його творчого credo думки: «В своєму кuartеті я прагнув, використовуючи всі особливості і технічні ресурси цього жанру, – демократизувати його, що виразилось:

1) у використанні не тільки в темах чи в окремих інтонаціях, але й у всій музиці кuartету (всі побічні голоси, фігурації, гармонії тощо)

мови російської та української народної музики (так, як співає сам народ), зразки ладової своєрідності;

2) поглибити зміст музики великими, хвилюючими почуттями (не інтимний, не особистий світ чи камерна музика для обраних), а те, що відбиває нашу дійсність, якщо не в усій її багатоманітності, то принаймні в деяких її типових рисах. І ще я прагнув до ясних і мелодійно розвинутих тем» [8, с. 33–34].

Розглянуті у статті твори композиторів Харкова свідчать про підйом і зростаючу активність діяльності Харківської організації Спілки композиторів України наприкінці 50-х і в 60-і роки. Поступальний рух творчої енергії відображав процеси, притаманні шестидесятиництву в цілому, пошук нових шляхів в композиторській творчості, музикознавстві, педагогіці. Визначну роль в цьому процесі відіграла бетховенська традиція, що виявлялась в розквіті циклічних форм, масштабності задумів, продуктивності творчої праці. В той же час слід нагадати, що Бетховен до поняття «традиція» ставився вельми скептично. А. Климовицький вказує на наявність у нього опозиційного відношення до тих стійких феноменів, що об'єднуються поняттям «традиція» [6, с. 24]. Сучасники сприймали його творчість скоріше як виклик традиціям, як бунтарський нігілізм [6, с. 25]. В той же час А. Климовицький розглядає творчість Бетховена саме у світлі проблем традицій і новаторства, вказуючи, що для німецького генія художнє ціле означало принципово індивідуалізовані, неповторні моделі [6, с. 38].

Таким чином, долаючи традиції попередніх епох, Бетховен стверджував власні принципи і традиції, надаючи енергію музичній творчості романтизму. Творчість композиторів Харкова також є переконливим доказом життєвої сили бетховенського методу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. А. Альшванг. — М. : Сов.композитор, 1971. — 559 с.
2. Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура. Материалы Всесоюзной научно-теоретической конференции к 100-летию со дня рождения Б. В. Асафьева. — М. : Сов.композитор, 1986. — 242 с.
3. Горюхіна Н. О. Еволюція періоду / Н. О. Горюхіна. — К. : Музична Україна, 1975. — 95 с.

4. Житомирский Д. Шекспир и Шостакович / Д. Житомирский // Дмитрий Шостакович. — М. : Сов.композитор, 1967. — С. 121–131.
5. Клебанов Д. Л. Искусство инструментовки / Д. Л. Клебанов. — К. : Муз. Україна, 1972. — 219 с.
6. Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена. Исследование / А. И. Климовицкий. — Л. : Музыка, 1979. — 176 с.
7. Кондратьева Т. С. Сучасна гармонія та її функції у творчості В. С. Губаренка : автореферат дис. канд. мист. — Харків, 2014. — 18 с.
8. Очеретовська Н. Л. Михайло Дмитрович Тиц / Н. Л. Очеретовська, П. П. Калашник, М. П. Калашник. — Харків : РВП «Оригінал», 1995. — 144 с.
9. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків. Навч. посібник / Я. Сорокер. — Вінниця : Нова книга, 2012. — 184 с.

Очеретовская Н. Бетховенские традиции в творчестве композиторов Харькова. Стаття посвящена исследованию влияния Бетховена на формирование и эволюцию музыкального мышления Д. Л. Клебанова, В. Т. Борисова, М. Д. Тица, И. К. Ковача, В. С. Губаренко. Рассматриваются музыкальные сочинения композиторов Харькова в жанрах симфонии, квартета, концертно, созданные в середине XX века. Выявляются черты бетховенского творческого метода в инструментальной музыке этого периода.

Ключевые слова: традиция, обработка, сонатная форма, симфонизм, концертно, струнный квартет, фольклор, музыкальный образ.

Очеретовська Н. Бетховенські традиції в творчості композиторів Харкова. Стаття присвячена дослідженню впливу Бетховена на формування та еволюцію музичного мислення Д. Л. Клебанова, В. Т. Борисова, М. Д. Тица, І. К. Ковача, В. С. Губаренка. Розглядаються музичні твори композиторів Харкова у жанрах симфонії, квартету, концертно, створені в середині XX століття. Виявляються риси бетховенського творчого методу в інструментальній музиці цього періоду.

Ключові слова: традиція, обробка, сонатна форма, симфонізм, концертно, струнний квартет, фольклор, музичний образ.

Ocheretovska N. Beethovenian traditions in the creation of Charkow composers. The article dedicated to studying of Beethoven influence on the forming

and evolution of musical mentality of D. L. Klebanov, V. T. Borisov, M. D. Tits, I. K. Kovach, V. S. Gubarenko. Explain the musical works in the genres of symphony, quartet, concertino, created by composer of Charkow in the middle of XX century. Reveal the features of Bethovenian creative method in the instrumental music of this period.

Key words: tradition, processing, sonata form, concertino, string quartet, folklore, musical image.

УДК 78.071.1 : 159.954

Наталія Савицька

ПОЧАТОК КОМПОЗИТОРСЬКОГО ШЛЯХУ: СТРАТЕГІЯ ОВОЛОДІННЯ ПРОФЕСІЄЮ

Існують різні концепції професійного становлення музиканта у ранньому віці. Серед них найбільш відомими є ті, які найчастіше умовно пов'язують з дитинством Моцарта і Бетховена. Перебіг їх особистісного формування та оволодіння азами фаху багато в чому є типовими як для музичної, так і для інших царин мистецької діяльності – не лише доби класицизму, але й ХІХ–ХХ століть.

Представники однієї епохи розпочали процес творчої самореалізації у різних соціально-побутових обставинах, їх батьки керувалися протилежними морально-етичними та дидактичними принципами, відтак процеси становлення майбутніх геніїв набули діаметрально протилежного психологічного вмісту. Низку цікавих спостережень з цього приводу знаходимо у монографії Г. Альтшуллера та І. Верткіна «Як стати генієм: життєва стратегія творчої особистості» [2]. Не зупиняючись детально на її основних положеннях, виділимо ті особистісні та професійні риси, що, на думку дослідників, є уособленням деякого ідеального образу видатного митця минулого і сучасності: високий рівень вродженого обдарування; амбіційна мета; комплекс реальних дій, спрямованих на її досягнення; висока працездатність, результативність та ефективність процесу оволодіння фахом; неконформізм, незалежність морально-етичних та професійних переконань, цілеспрямованість у їх обстоюванні.

Поділяючи позиції багатьох вчених щодо визначальної ролі етапу формування і раннього розвитку неординарного творчого обдарування, спробуємо знайти його алгоритм на основі аналізу значного корпусу біографічних матеріалів кола композиторських персоналій XVIII–XX століть.

Моцарт і Бетховен, репрезентуючи контрастні психотипи, світоглядні та світовідчуттєві моделі, у дитячому віці розпочали реалізовувати свій креативний потенціал у різних соціально-побутових та ментальних обставинах. Звідси можливість ввести у музикознавчий обіг «*моцартівську*» та «*бетховенську*» моделі становлення композиторської особистості¹.

Моцартівська модель

Власна освітня система та педагогічні принципи Леопольда Моцарта дозволили йому ретельно спланувати процес стрімкого розвитку природного таланту сина і цілеспрямовано сформувати музичного генія, а також переконати світ у можливості раннього розквіту унікальних здібностей феноменально обдарованої дитини. Вважається, що поняття «вундеркінд» виникло саме завдяки зальцбургському музичному диву, який назавжди залишився еталоном найвищого вияву креативного потенціалу людини у межах раннього віку. Моцарту судилося стати першим взірцем вундеркінда, першим володарем абсолютно досконалого раннього стилю, ідеальним втіленням загадкового феномену геніальності². Можливо, одна з причин полягає у тому

¹ Сам термін «модель», синонімічний поняттям «зразок», «приклад», «форма», трактується нами як у сенсі методики виховання особистості на ранніх етапах вікового розвитку, так і у сенсі специфіки процесу індивідуального композиторського становлення. Слід наголосити на умовності цих визначень, адже неординарна творча особистість принципово не вкладається у жорсткі рамки схеми, і приналежність до тої чи іншої віртуальної моделі обґрунтовується відносною подібністю іманентних рис.

² Його ім'я оточує безліч міфів, у яких поетично змальовується як особистість Моцарта, так і його унікальне «сонячне обдарування». І хоча наукова думка XX століття спростувала більшість з них, зокрема, образ «дорослої дитини», що не була у змозі усвідомити могутність власного музичного потенціалу на тлі безталанних колег за професією тощо. Міфи продовжують народжуватися і зараз у зв'язку з глибоким пієтетом, яке людство відчуває до неосяжного масштабу обдарування австрійського генія [http://reverent.org/ru/mozart_or_salieri.html].

професійному та загальногуманітарному вихованні, яке отримав майбутній композитор. Силою обставин ще у дитинстві він опинився у центрі культурно-мистецького життя Європи, активно спілкувався з видатними митцями, писав шедеври, що і донині не втратили своєї чарівності та глибини. Усвідомлюючи здібності власних дітей, Л. Моцарт в результаті системної, цілеспрямованої, чітко організованої праці зміг інспірувати неймовірно ранній злет Вольфганга на мистецький Олімп. Завдяки мудрості батька, композиторська зірка сина стрімко запалахкотіла яскравим полум'ям, однак, він не зміг запобігти небезпеці неймовірних фізичних перевантажень та хронічних хвороб, які потайки руйнували «мімозний» організм дитини і згодом стали однею з причин передчасної смерті – адже В. А. Моцарт прожив усього 35 років, сповнених важких випробувань, втрат, безперервного творчого самоспалення.

У настановах сину Л. Моцарт абсолютизує працю як єдино вірний шлях повного розкриття вроджених здібностей та досягнення бажаного соціального статусу. Він часто повторює, що «чим якравіше талант, тим більшою є відповідальність перед Богом і людьми, тим суворішим є обов'язок – виправдати сподівання вищих сил» [1, с. 51]. Наведемо ще одне висловлювання: «Мої діти обдаровані таким талантом, заради якого я годен принести у жертву власне життя <...> Якщо б їх щось відволікало від роботи, я помер би від журби» [1, с. 54].

Сильна, яскрава індивідуальність Л. Моцарта викликала суперечливі, часом контраверсійні висловлювання з боку біографів щодо його ролі у духовному і професійному становленні Вольфганга. Ерудиція, гнучкий розум і життєва мудрість, винятковий педагогічний хист, жертовність не виключали проявів меркантильності, марнославства, амбіційності, а інколи й шарлатанства. Уособлюючи чи не перший прецедент музичного піар-менеджера, задля овацій аристократичних салонів він примушував свою шестирічну дитину ледь не до акробатичних трюків. Щоправда, щоденні серйозні заняття з фаху завжди мали творчий характер, практично не відрізняючись від дотепних забав та захоплюючих ігор. Крім того, Леопольд намагався всебічно розвивати своїх дітей, прищеплював повагу до книжок, латини та іноземних мов. Реальних свідчень присутності викладачів з цих

дисциплін біографи не дають – усіми цими знаннями міг щедро поділитися лише батько³.

Мандрівки Європою по суті були фундаментальними «музичними студіями», сумірними його унікальному обдаруванню, незмірно збагачили його обрії у галузі як життєвих, так і професійних вражень. З цілком зрозумілих причин Леопольд афішує *виконавські*, а не *композиторські* здібності сина, адже реноме визначного композитора завойовувалося довго і було можливим лише за умов гучної слави віртуоза-інструменталіста. З плином часу саме інтуїція батька сформувала той фаховий рівень, яким позначено усю майбутню творчість генія.

«Він вчив його техніки – власний стиль Вольфганг повинен був знайти самостійно. Батько вважав своїм обов'язком репрезентувати йому багатобарвну палітру існуючих тоді стилів і жанрів у всій її розмаїтості... Він вчив його наслідувати усіх, але не жодного окремо», – зауважує Б. Кац [6, с. 71–73]. Усвідомлюючи природну чутливість сина, він оберігав його талант від сильних впливів і скеровував його на пошук власного способу мислення.

На жаль, іноді трапляється так, що педагог у певний момент втрачає цікавість і запал стосовно щоденних систематичних занять. З цілком об'єктивних причин може змінюватися міра його прихильності до дитини, чого не скажеш про люблячих та самовідданих батьків. Відтак, педагогічний досвід Л. Моцарта у сенсі створення першої, вельми ефективної методики виховання вундеркінда і донині залишається еталонним.

³ Ефективна система педагогічних принципів Л. Моцарта дозволила йому реально спланувати процес стрімкого розвитку природного таланту сина і поступово сформувати музичного генія, а також подарувати світові одну з перших оптимальних «стратегій» раннього самоздійснення унікальної творчої особистості. Ще до народження Вольфганга він пише «Досвід ґрунтовної скрипкової школи», яка являла собою не лише методичний посібник з техніки гри на інструменті, але й трактат з естетики виконавства. З'явившись у 1756 році, він одразу приніс славу і визнання автору. Г. Аберт наводить основну тезу цієї роботи: «природні дані інколи компенсують нестачу освіти, оскільки обдарована дитина просто не має можливості ознайомитися з науками. Проте, це <...> аж ніяк не применшує повноти вимог до неї» [1, с. 64]. Величезного значення досвідчений педагог надавав точності і акуратності відтворення музичного тексту. Усіляко підкреслюючи роль мелодії, він спонукав до співу на інструменті, наслідування вокалу і наголошував на копіткій праці і самодисципліні.

«Ефект Моцарта» неодноразово відтворювався у біографіях відомих композиторів XIX–XX століть, викликаючи безліч асоціацій, алюзій, порівнянь⁴. До *моцартівської* моделі позитивного, продуманого, планомірного виховання можна умовно віднести дитячі роки Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, К.-М. Вебера, Е. Гріга, Ж. Бізе, Б. Сметани, К. Сен-Санса, М. Глінки, О. Скребіна, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, В. Косенка, В. Барвінського, М. Колесси. Окрім феноменально раннього професійного старту, доленосну роль відіграв сприятливий комплекс передумов, який дозволив послідовно і повно розкритися їх композиторським обдаруванням.

Серед наведених персоналій звернемося до окремих. Ще дитиною *Ф. Мендельсон-Бартольд* вражав оточуючих не лише блискучим хистом імпровізатора, але й не по роках зрілими інструментальними витворами. Серед них: опери («Солдатська любов» – 1820, «Обидва педагоги» – 1821, «Мандрівні комедіанти» – 1822, «Дядечка з Бостона або Два племінники» – 1825), 13 симфоній для струнного оркестру, Перша симфонія для великого складу ор. 11 (1824), фортепіанні та скрипкові концерти, фортепіанні квартети (e-moll та f-moll) та сонати. Звісно, найбільш визначними творами цього періоду справедливо вважається увертюра «Сон у літню ніч» (яку композитор написав у віці 15 років – 1824), а також Струнний октет Es-dur (1825) – подібну статистику зустрічаємо лише у Моцарта-дитини. Жанрове розмаїття, серйозність задумів і художня довершеність їх реалізації, вказує на високий рівень інтелекту, самоорганізацію і дисципліну юного Майстра. Атмосфера високої духовності та підтримка батьків, різнобічність та різноспрямованість освіти, отриманої від приватних викладачів-репетиторів дозволили в результаті реалізуватися яскраво вираженому «комплексу вундеркінда».

На прикладах раннього періоду творчих шляхів *В. Барвінського* і *М. Колесси* підкреслимо важливість їх перебування у Празі – одному з найбільших культурних осередків західної Європи. Великий вплив

⁴ Лео Вінер, який від самого народження виховував сина за спеціальною методикою і привів у школу Норберта Вінера, майбутнього засновника кібернетики не для навчання, а для того, щоб скласти випускний іспит. Раніше у 1810 році подібного успіху досягнув сільський священник і винахідник Карл Вітте.

на світосприйняття і професійне становлення українських музикантів мав Вітезслав Новак – професор Празької консерваторії, який виховав не одне покоління талановитої молоді. Поряд з В. Барвінським і М. Колессою серед його учнів були Р. Сімович, Б. Вомагга, А. Хаба, О. і Я. Єрем'яші, а у 20-х роках – Н. Нижанківський та інші. Підкресливо також чималий вплив на духовне становлення українських композиторів лекцій таких авторитетних професорів, як В. Курц, З. Неєдли, О. Гостинський⁵.

Роки навчання стали для Миколи Колесси вищою школою професійної майстерності, справжньою наукою життя. На випускному концерті молодий митець виступив зі своїм першим зрілим твором – «Українською сюїтою» (1928), в якій ніби промовляв голос рідної землі, барвистим серпанком сяяли інтонації бойківських і гуцульських мелодій, переможно володарювала народна пісня. Це була позиція художника-громадянина, котрий вирішив присвятити свою працю рідному краю. Чеська преса назвала «Українську сюїту» «оазою у пустелі» й побажала її авторові в подальшому мистецькому розвитку бути окрасою та гордістю свого народу.

Аналізуючи процес становлення композиторських особистостей, що виховувалися за моцартівською моделлю, слід зауважити, що вони уособлюють класичні приклади вундеркіндів із сприятливим поєднанням факторів спадковості і духовного клімату, в якому формувалися і міцніли їх різнобічні обдарування. Важко переоцінити роль мудрих батьків та талановитих педагогів, які дбайливо створювали плідний ґрунт для майбутнього розвитку талановитих особистостей. Сприятливість мистецького середовища призвела до швидкого опанування законів фаху, а головне – створила ґрунт для точного вибору професійної ділянки з перспективою на усе подальше життя. Отже, складові *моцартівської* моделі виховання композиторської особистості умовно систематизуються наступним чином: чуйна увага до індивідуально-особистісних проявів дитини; атмосфера любові і приязні, прагнення гармонії і сердечності у взаємостосунках; інспірованість

⁵ У творчій біографії ще одного українського вундеркінда *М. Скорика* – це постаті С. Людкевича і А. Солтиса, під керівництвом яких здобув професійну музичну освіту юний композитор.

батьками перших творчих успіхів, спрямованість на постійну активну професійну та публічну діяльність; відсутність психологічного дистанціювання дітей від старшого покоління (друзі батьків з плинном часу ставали друзями дітей); визначальна роль талановитих викладачів; можливість перебування у креативному середовищі, яке позитивно впливає на інтенсивність розкриття вродженого потенціалу; перфекціонізм – тобто стремління досягнути досконалості в обраній професійній царині.

Саме завдяки усім переліченим положенням моцартівська модель виховання винятково обдарованої дитини і дотепер не втратила своєї актуальності і перспектив.

Бетховенська модель

Дитячі та юнацькі роки *Л. ван Бетховена* покладено в основу протилежної до моцартівської моделі виховання композитора на етапі оволодіння фахом. Леопольда Моцарта і Йоганна Бетховена природа нагородила рідкісними за потужністю музичного обдарування дітьми, але по-різному виявила щедрість до душевних якостей та педагогічного хисту їх батьків. А. Альшванг вказує на схильність до нападів агресії, складний характер, невірноваженість, неосвіченість та жорстокість батька Бетховена, що донині асоціюється у нашій уяві з образом «людини низької душі» [6, с. 6]. Розпочавши професійну кар'єру у 12 років, Йоган володів скрипкою та клавесином, викладав спів, теорію музики та гру на інструментах. І все ж, батько не зміг стати справжнім наставником для свого геніального сина. Загальновідомими є шокуючі ситуації, які неможливо визначити інакше, ніж знущання над дитиною. Біографи Бетховена підкреслюють хибні риси педагогічної «місії» його батька, передусім у сенсі особистісного формування майбутнього композитора. Будучи вже відомим Майстром, Людвіг жалівся своєму учню К. Черні на випадковість знань, отриманих у дитинстві [2, с. 15]. Музична і загальна освіта юного Бетховена, що велися за участю безталанних педагогів, були хаотичними, позбавленими будь-якої системи. Один викладач змінював іншого, однак, лише іноді траплялися справжні фахівці. Жоден з них не здійснив значного впливу на особистісне формування майбутнього віденського класика. Прагматична мета батька полягала у тому, щоб під-

готувати Людвіга до концертів, адже чим швидше вони розпочнуться, тим більшою є ймовірність отримання матеріальних статків. Перший концерт відбувся у Кельні, де 8-річний хлопець був представлений як шестирічний. Інших свідчень про концерти Бетховена у дитячому віці знайти не вдалося.

Людвіг працював, не знаючи відпочинку: грав на клавесині у придворному театрі, проводив репетиції із співаками, переписував ноти і писав музику на замовлення. Його наполеглива, невпинна праця дала свої результати: вже у 12 років композитор вільно володіє скрипкою, клавесином і органом, а також досконало читає з листа. Від 13 років працює помічником органіста у капеллі⁶. Саме у цей час відбувається доленосна подія у житті юного Бетховена – він починає брати приватні лекції з композиції у Г. Неефе, який став єдиним справжнім наставником і педагогом майбутнього композитора, систематизував його музичну освіту, інспірував цікавість до музики Й. С. Баха, Г.-Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. Моцарта, а на зразках клавірної музики Ф. Е. Баха дав можливість досягнути нюанси сучасного фортепіанного стилю. Поступово сформувався сильний, незалежний характер з надзвичайно розвинутим почуттям власної гідності⁷. За допомогою Г. Неефе пу-

⁶ Доконаним історичним фактом є те, що у XVIII–XIX ст. діти-віртуози завдяки активній концертній практиці приносили своїм батькам чималі статки. Джордж Полгрін Бріджтауер, для якого Бетховен згодом напише «Крейцерову» сонату, дебютував у віці 10 років. І все ж, більшість юних музикантів у XIX ст. – і родина Бетховена не виняток – пов'язувала своє професійне майбутнє з сірими буднями в оркестровій капелі. Скрипаль Франц Антон Ріс (батько Фердинанда учня Бетховена) в 11 років був призначений на місце свого батька у придворному оркестрі. Його викладач, скрипаль і композитор Й. П. Саломон сам отримав місце у капеллі у віці 13 років. Ця тенденція була інтернаціональною. В Італії Дж. Россіні пройшов такий самий шлях: у 10 років – акомпаніатор, у 12 – співак театру, у 13 – чембаліст оркестру, у 13 – перша зарплата у якості члена княжої капели, у 15 – придворний органіст.

⁷ В. Пекеліс обстоює думку, що існує 2 типи геніальності: «генії від природи» і «генії саморозвитку». Перші вирізняються феноменальними здібностями з дитячих років. Вони творять так, «як співають птахи – природньо і невимушено». До *першої* групи відносяться **Моцарт**, Шуберт, Шопен, Рафаель, Пушкін та багато інших. Представники *другої* групи – **Бетховен**, Берліоз, Вагнер, Верді, Мікеланджело, Ван Гог, Ломоносов, Свіфт, Гаус, Гельмгольд та багато інших – досягають професійних вершин шляхом невпинної, наполегливої праці над собою, спрямованої на безперервне досягнення усе нових мистецьких вершин. Їх особистісну структуру визначають

блікуються перші твори Бетховена: варіації на тему Дресслера, три фортепіанні сонати та інші. «Не існує твору, який би був для мене надто вченим. Не претендуючи на вченість у широкому розумінні цього слова, я все ж з дитинства прагнув зрозуміти сутність кращих людей кожної епохи. Нехай буде соромно художнику, який не вважає за потрібне робити те, що роблю <...> я», – писав Бетховен своєму видавцю, згадуючи юнацький період свого життя [4, с. 112].

Г. Несфе чудово розумів, що розвитком лише музичних здібностей обмежуватися не варто. Бетховен, який не отримав ґрунтовної загальної освіти у дитинстві, з великим захопленням став вивчати давні мови, літературу, філософію. Його кумирами були Шиллер і Гете, а творчість Шекспіра бувально боготворив. Отже, йдеться про хибну стратегію, комплексні помилки морально-етичного та психологічного характеру, спрямовані на повторення феноменального досвіду Л. Моцарта. І все ж, Бетховен став Музикантом з великої літери не *завдяки*, а *всупереч* брутальній методиці свого батька. Деякі дослідники небезпідставно вважають, що, якби не зневага батька у дитячі роки, життя генія, можливо, було не таким драматичним.

Бетховенська стратегічна модель знайшла своє відображення у творчих долях багатьох композиторських персоналій: Н. Паганіні, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Берліоза, Р. Вагнера, Дж. Верді, Ф. Ліста, Й. Брамса, «кучкістів», П. Чайковського та багатьох інших.

Батьки Ф. Ліста та Н. Паганіні – суворі, жорсткі люди, які були надмірно зацікавленими в інтенсивному розвитку віртуозних здібностей своїх дітей, переслідуючи задоволення власних амбіцій. Проте, доволі часто зустрічаються ситуації войовничого небажання старших членів сім'ї займатися музикою з дітьми, навіть у вигляді розваги. Прикладом саме такої ситуації є біографія *Р. Вагнера*. Театр – ключове слово у розумінні його мистецького кредо. До вибору професії музиканта майбутній композитор прийшов пізно – перші «учнівські» опери з'являються лише на порозі 20-річчя. І лише у віці 29 років світло рампи бачить перша зріла опера «Летючий голандець», яка відкриває надзвичайно важливий Дрезденський період еволюційного сходження.

«нездоланна воля, непереборне прагнення самоствердження, колосальна жага знань, феноменальна працездатність» [цит. за 2, с. 106].

Дитинство композитора не було безхмарним. Він часто хворів, страждав містичними переживаннями⁸. Родина мігрувала, в результаті чого юний композитор мав змогу отримувати освіту самотужки, постійно змінюючи викладачів. Крім того, майбутній митець проявляв тяжіння до самовиразу у театральньо-драматичній формі, цікавився політикою і філософією. У лютому 1831 року він вступив до Ляйпцизького університету, а дещо раніше був виконаний один з його перших творів – увертюра *B-dur*. В університеті Вагнер слухав лекції з філософії і естетики, спорадично відвідував музичні заняття професора Т. Вайлінга.

Пізній композиторський старт Р. Вагнера має ряд об'єктивних причин, які біографи пов'язують із скептичним ставленням батьків до музичних прагнень сина. Його вітчим драматичний актор Л. Гейер мав намір надати пасинку преференції для кар'єри художника або театального діяча. Але нас передусім цікавить значення його ранньої творчості і слід підкреслити, що вона стала тією лабораторією, в якій композитор інтуїтивно (часто наслідуючи чужі манери і традиції) знаходив шляхи творчого самоздійснення. Саме цим пояснюється новаторство оперних паритур дрезденського періоду, в яких Вагнер виступає зрілим майстром, що професійно досягнув композиторське ремесло.

Непрості ситуації навколо вибору професії композитора склалися у родині *Ф. Шуберта і Р. Шумана*.

Палке бажання батька Ф. Шуберта бачити в синові свого спадкоємця у викладацькій справі, упередження щодо соціально «неповноцінної» професії музиканта відіграло фатальну роль. Однак, всупе-

⁸ «З раннього дитинства, – пише Вагнер, – усе незрозуміле, таємниче справляло на мене надзвичайне враження. Пригадую, що навіть неживі предмети <...> часто лякали мене: якщо я довго залишався на самоті і зосереджував на цьому свою увагу, починав раптово кричати від жаху, мені здавалося, що ці предмети оживають. До самої юності не було жодної ночі, щоб уві сні до мене не приходили привиди і я не просинався з жахливим криком. Я не заспокоювався, доки не чув будь-якого людського голосу. Найжорстокіша лайка і навіть побої були для мене звільненням від невимовного жаху. Сестри не бажали спати поблизу і мене вкладали якомога далі, не розуміючи, що крики від цього ставали лише голоснішими і тривалішими. Зрештою до нічних скандалів усі звикли» [5, с. 68.]

реч обставинам, його композиторський старт був вельми раннім та інтенсивним. Ранній, винятково продуктивний період творчості тривав до 1822 року (композитору 25). Слід підкреслити вибір основного жанрового зацікавлення (пісня), еволюцію якого можемо прослідкувати, починаючи з перших дитячих досвідів. Серед пісень 17–18 річного юнака вже зустрічаються шедеври вокальної лірики (сприятливий вплив поезії Гете): «Маргарита за прялкою», «Лісовий цар», «Трояндовка», «Мандрівник», «Смерть і дівчина».

Продовжуючи, зазначу, що за всебічністю і силою обдарування, поряд з Ф. Шубертом можна назвати і *Р. Шумана*, що рано виявив усі ознаки непересічного музичного хисту. Він – один з небагатьох романтиків, сила таланту котрого одночасно виявилася у різних видах мистецтва. Під знаком літератури пройшли його дитячі та юнацькі роки, музиці ж він цілковито присвятився лише на порозі 20-річчя. Неможливо однозначно стверджувати, яка сторона його творчої снаги була найперспективнішою.

Розбрат мистецьких захоплень та перші композиторські досвіди спочатку знаходили моральну і матеріальну підтримку з боку батьків, натомість основна увага зосереджується у сфері виконавства. Таким чином, його композиторський старт відбувся у віці 13–14 років. Після занять з місцевим органістом Й. Кунтшем його улюбленим заняттям стала імпровізація на фортепіано. Проте, коли мова зайшла про вибір професійної діяльності і подальшого навчання, вирішальне слово належало матері композитора, яка не бажала ризикувати і усіляко переконувала сина обрати хлібну науку замість насиченого небезпеками життя артиста. У 1828 році Шуман вступає на юридичний факультет Ляйпцізького університету, цього ж року розпочинаються його заняття з Ф. Віком. Лише з повноліття розпочинаються фахові студії з композиції. За надзвичайно короткий час формується індивідуальна манера письма і вже у 30-х роках молодий музикант стає творцем нового фортепіанного стилю. Таким чином, динаміка еволюційного сходження характеризується кульмінаційним початком із збереженням максимальної напруги та повної самовіддачі, що, можливо, і призвело, серед інших факторів, до передчасної смерті композитора.

До бетховенської моделі формування видатної композиторської особистості віднесемо також постаті більшості українських музикан-

тів кінця XIX – початку XX століть, які прийшли у професію після значного періоду академічного оволодіння іншим фахом: С. Людкевич був доктором філософії, А. Вахнянин закінчив у Відні факультет історії і географії, М. Леонтович, В. Матюк, Н. Нижанківський були священниками; духовну освіту отримали П. Ніщинський та К. Стеценко; фізико-математичний та юридичний факультети закінчив Л. Ревуцький; правознавцем був А. Кос-Анатольський.

Відтак, чітко окреслюється комплекс ознак, які вирізняють *бетховенську* модель виховання видатної творчої особистості. Це: дисгармонійний психологічний клімат у сім'ї, який негативно впливає на особистість у період її становлення, ускладненість адаптації до соціального оточення; обмеженість можливостей всебічного розвитку; скрутне матеріальне становище родини; ранні професійні заняття музикою, спрямовані на досягнення виконавського, а не композиторського фаху; непорядкованість академічної музичної освіти.

Отже, розмірковуючи про можливість співвіднесення біографічного сценарію того чи іншого композитора з моцартівською або бетховенською моделлю, слід звернути увагу на особливості навчання і виховання, жанрово-стильовий діапазон та естетичний рівень перших опусів, кількісні і якісні показники, а також значення раннього періоду в майбутній еволюційно-стильовій перспективі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. В. Вольфганг Амадей Моцарт / Пер. с нем. К. Саквы. — М. : Музыка, 1987. — Ч. I. — Кн. I. — 544 с.
2. Альтишуллер Г. Как стать гением: жизненная стратегия творческой личности / Г. Альтишуллер, И. Верткин. — Минск : Беларусь, 1994. — 479 с.
3. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. — [Изд. 5-е]. — М. : Музыка, 1977. — 477 с.
4. Бетховен Л. Письма: 1812–1816 / [ред. Н. Фишмана]. — М. : Сов. комп., 1977. — 304 с.
5. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. — Т. IV. — М., 1911. — 648 с.
6. Кац Б. А. Времена – люди – музыка [Документальные повести о музыке и музыкантах] / Б. А. Кац. — Л. : Музыка, 1988. — 144 с.

Савицкая Н. Начало композиторского пути: Стратегия овладения профессией. В статье предлагается анализ моцартовской и бетховенской моделей реализации неординарной художественной личности. Особое внимание уделяется детско-юношескому возрасту как психоэмоциональной, ментальной и креативной категории, сделана попытка очертить выдающуюся роль начальной фазы онтогенеза в подготовке к творческой деятельности.

Ключевые слова: модель, типология, дидактика, творческая личность, психотип, жизненная стратегия, ранний возраст.

Савицька Н. Початок композиторського шляху: стратегія оволодіння професією. У статті пропонується аналіз моцартівської і бетховенської моделей реалізації неординарної мистецької особистості. Особлива увага приділяється дитячо-юнацькому віку як психоемоційній, ментальній та креативній категорії, здійснюється спроба окреслення визначної ролі початкової фази онтогенезу в проекції на творчу діяльність.

Ключові слова: модель, типологія, дидактика, творча особистість, психотип, життєва стратегія, ранній вік.

Nataliya Savycka. Strategic models of composers upbringing at a stage of mastering of profession. The article offers analysis of Mozart's and Beethoven's models of extraordinary artistic personality. Particular attention is paid to child and adolescent ages as psycho-emotional, mental and creative category. There is also an attempt to outline a prominent role of an initial phase of ontogenesis in projection to creative activity.

Key words: model,typology, instruction, creative personality, psycho type, life strategy, early age.

ЛИРИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ БЕТХОВЕНА
(размышления по поводу Вариаций на тему Гете
для фортепиано в четыре руки)

Объект исследования в статье – фортепианное дуэтное творчество Л. ван Бетховена. Предмет исследования – семантика бетховенских Вариаций на тему стихотворения Гете «Близость любимого» для фортепиано в 4 руки. Эта проблематика отдельно не рассматривалась в музыкознании, что обуславливает актуальность и научную новизну работы. Задачи исследования – выявление личностных и творческих предпосылок создания музыки этого произведения и поэтического текста, с которым она связана.

Подлинными героями нашего повествования являются Музыка, Поэзия и Любовь. Поводом же для размышлений стало одно из лучших ансамблевых творений Бетховена – Песня и шесть вариаций для фортепиано в четыре руки D-dur, – созданное на тему стихотворения Гете «Близость любимого» (“Nähe des Geliebten”) и посвященное сестрам Жозефине и Терезе фон Брунsvик. Этот небольшой опус представляет собой средоточие многих символических линий, скрещенье человеческих судеб и творческих взаимосвязей в едином ансамбле.

В форме вариаций на тему этого ансамблевого произведения, а точнее – на ансамбль нескольких связанных с ним тем (или, может, на ансамблевую тему вообще?) написана и предлагаемая статья.

Итак, вариация первая: диалог «Бетховен – Гете».

Проблема «Бетховен – Гете» в искусствоведении широко разработана и вряд ли целесообразно было бы рассматривать ее здесь подробно. Отметим лишь слегка – пунктиром – некоторые знаковые черты этого творческого и человеческого контрапункта, имеющие отношение к нашей основной теме.

Однажды в письме, адресованном Беттине фон Арним, Бетховен написал: «Стихи Гете дают мне счастье» [9, с. 32]. О самом же Бетховене Беттина в своих письмах к Гете писала: «Человек этот несет в себе весь мир» [3, с. 87]; «Когда я увидела его в первый раз, <...> вселенная перестала существовать для меня. Бетховен заставил меня

забыть весь мир, и даже тебя, о мой Гете... Я уверена и, по-моему, не ошибаюсь, что этот человек опередил нашу современную культуру» [9, с. 31]. Отношение же олимпийца Гете к Бетховену – «существованию совершенно необузданному» [9, с. 33] – прекрасно выражено в его известной переписке с К. Ф. Цельтером, точнее, в ответном письме Цельтера к Гете от 14 сентября 1812 г.: «И я тоже восхищаюсь им с ужасом» [9, с. 34].

Бетховен говорил о Гете: «Он велик, величествен, он всегда в ремажоре» [9, с. 32]. И глубоко символично то, что Бетховен, погружаясь в светлый и торжественный мир лирико-пантеистических образов великого поэта, создает свои четырехручные вариации на тему Гете именно в D-dur – этой «гетевской» тональности: дух Гете как бы витает над этой музыкой, проявляясь уже в их тональной окраске. Именно поэтический образ Гете, по словам Е. Сорокиной, «определяет основные черты музыки вариаций, в которых господствует настроение светлой романтической мечты» [10, с. 50]. Композитором уже в самом нотном тексте темы вариационного цикла записано первое четверостишие гетевского стихотворения (“Ich denke dein”):

«Все в мыслях ты, когда из моря блещет
Мне солнца луч;
Все в мыслях ты, когда луной трепещет,
Сверкая, ключ».

Бетховена роднит с Гете, в частности, и распространенное в философии и эстетике XVIII в. понимание единства прекрасного, доброго и «трудного», связанное с принципом обязательной трудности самого процесса познания, имеющего креативно-деятельностный характер и совершающегося через напряженное преодоление физических и духовных препятствий. При этом ансамбль выступает как специфическая форма творческой интеллектуальной работы, требующей соответствующего личностного тезауруса [6, с. 189–190].

Вариация вторая: ансамбль поэтических текстов.

Стихотворение «Близость любимого», написанное в Италии в 1796 (по другим источникам, в 1795) году и выдержанное в духе высокой классической поэтики, принадлежит к немногим чисто лириче-

ским песенным сочинениям Гете этого периода. Краткая история создания этого гетевского шедевра доказывает, что уже возникновение его есть не начало, но продолжение и развитие, которое само стало итогом своеобразного культурного диалога – диалога поэзии и музыки, диалога поэтов, диалога любовей (см. комментарии А. Г. Габричевского к юбилейному изданию сочинений Гете) [4].

Героиня одной из знаменитейших пьес Лопе де Вега – «Собаки на сене» – прекрасная графиня Диана произносит слова: «Из ревности зажглась любовь». Нечто подобное произошло и с Гете при рождении «Близости любимого».

Оказывается, своим появлением на свет гетевское стихотворение обязано глубоко взволновавшему душу великого поэта романсу его многолетнего друга К. Ф. Цельтера (1758–1832) – музыканта, композитора, исповедовавшего наиболее близкие ему эстетические идеи, – романсу, написанному на стихи поэтессы Фридрики Брун (1765–1835). По словам Габричевского, Гете, «вдохновенный романсом Цельтера <...>, переделав и сократив бруновский текст, создал исключительную по своей завершенности и ясности лирическую композицию» [4]. Таким образом, «Близость любимого» является не оригинальным сочинением, а мастерской обработкой, поэтической транскрипцией (что, как известно, было весьма и весьма характерно и для литературы, и для музыки эпохи). При этом, как часто случалось в истории искусства, первоисточник впоследствии оказался забытым, а алмаз, ограненный великим творцом, начал существовать самостоятельно.

При этом постепенно менялась и семантика адресата любовного призыва. Если у Фридрики Брун это мужчина-возлюбленный, то у Гете (и, вероятно, уже у Цельтера) определенность теряется, и стихотворение воспринимается уже как обращение к возлюбленной-женщине, что подтверждается и некоторыми его переводами (например, одним из первых русских переводов – «Песня к милой. Из Гете» – М. Стаховича) [4].

Таким образом, гетевское поэтическое творение родилось из музыки Цельтера, вдохновленной поэзией Фридрики Брун, а из лирического любовного образа молодой поэтессы расцвел новый образ любви, в котором, как всегда у Гете, закодированы личные мотивы.

И практически за каждым из них стоят реальные прообразы – и прежде всего – реальные женщины, которым на том или ином этапе жизни великого художника было суждено стать его музой, его путеводной звездой, его бессмертной возлюбленной.

Песни на текст гетевской «Близости любимого» имеются у разных композиторов: от И. Ф. Райхардта (1752–1814) – современника и во многом единомышленника Гете, одного из ведущих (наряду с К. Ф. Цельтером) представителей второй берлинской песенной школы, – до Ф. Шуберта, давшего образец романтического прочтения этого стихотворения (1815, 2 ред.) [12].

Вариация третья, лирическая: Гете и его «бессмертный список».

Особенностью творчества Гете всегда была его опора на конкретные жизненные впечатления и переживания. Создание параллельно с «Вильгельмом Мейстером» (1796) стихотворения «Все в мыслях ты», по всей вероятности, должно было иметь для Гете некий реальный личный импульс.

Благодаря гениальному перу Гете имена его «бессмертных возлюбленных» (коих было немало!) стали символом вечной красоты, женственности, любви и жертвенности, непостижимо прекрасным идеалом для многих и многих поколений, свет которого озаряет не только поэзию, но и музыку, театр, живопись и другие искусства. Кто же они были в реальности?

Длинный список – «бессмертный список» (Т. Манн) [5, с. 459] – гетевских идеальных возлюбленных включает многие – прославленные и забытые – имена прекрасных и незаурядных женщин.

Особое место среди гетевских бессмертных возлюбленных занимает Максимилиана де Ла Рош, в замужестве Брентано (1756–1793). Ее мать Софи фон Ла Рош (1731–1807), супруга трирского канцлера Георга фон Ла Рош, была выдающейся женщиной своего времени, вошедшей в историю искусства и культуры как возлюбленная К. М. Виланда (1733–1813), его муза, под именем Дорис вдохновившая его на создание многих поэтических сочинений, а также как талантливая писательница, «гранд-дама литературы», автор целого ряда популярных сентиментальных романов и прежде всего – нашумевшего романа «История фрейлейн фон Штернгейм», воспевавшего свободу любви. Этот роман, анонимно изданный Виландом и вызвавший

похвалу Гете, оказал определенное воздействие на его первый роман «Страдания юного Вертера».

Прелестная старшая дочь Софи Максимилиана, или просто Максе, своим очарованием пленила многих выдающихся друзей дома фон Ла Рош, в том числе деятелей гетевской плеяды – поэтов, философов, ученых, – бывших в восторге от нее: И. Г. Гердера, братьев Ф. Г. и И. Г. Якоби, И. Г. Мерка – друга и наставника молодого Гете, «великого отрицателя», многие черты которого автор «Фауста» впоследствии придал Мефистофелю.

Юный Гете, гостивший в доме канцлера в пору своего «вертеровского кризиса», вызванного вынужденным разрывом с Шарлоттой Буфф, безумно увлекся Максимилианой неожиданно для себя самого. Впоследствии он писал об этом в 13-й книге «Поэзии и правды»: «Нет чувства более приятного, чем зарождение новой страсти в то время, как старая еще не успела угаснуть. Так при заходе солнца мы с удовольствием видим луну на противоположном краю неба и радуемся двойному сиянию небесных светил» [3, с. 22]. Но богатый франкфуртский коммерсант Петер Brentано, за которого Максе выдали замуж, запретил ей продолжать непринужденное знакомство с Гете. Максимилиану и Петера Brentано считают одними из прообразов персонажей «Вертера». «Из ревности зажглась любовь» – это было у Гете снова и снова.

Истории было угодно, чтобы поэтическая линия Гете и Максимилианы Brentано на этом не завершилась. Эстафету судеб продолжила дочь Максе, одна из двенадцати рожденных ею детей, – одна из самых выдающихся женщин немецкого романтизма Беттина Brentано-Арним, младшая сестра поэта Клеменса Brentано и жена его друга и сподвижника Ахима фон Арнима.

Жизненный и творческий путь Беттины уже с момента ее рождения был освящен именем Гете. Именно Гете, вновь получивший право бывать в доме Brentано, сохранивший дружеские отношения с Максимилианой и явившийся поздравить ее с рождением седьмого ребенка, взял новорожденную Беттину из ее рук и из глубины темной комнаты вынес девочку к окну. Так благодаря поэту Беттина впервые увидела свет, так впервые осенил ее литературный гений. В ранней юности Беттина олицетворяла собой гетевскую Ми-

ньону, а затем исследователи стали связывать ее облик и с образом Зюлейки [3, с. 164].

В литературу она вошла прежде всего своей знаменитой первой книгой «Переписка Гете с ребенком», опубликованной через три года после смерти великого поэта как элегически окрашенное воспоминание о нем, как выражение того, что Гете продолжает жить в ней, что она с ним не расстанется и по-прежнему любит его, и даже смерть не может отнять у нее любимого.

И впоследствии – всю ее долгую жизнь – Гете был для Беттины кумиром. Вновь и вновь в своем творчестве она утверждала, что единственным человеком, способным свободно воплощать собою гений и любовь, красоту и искусство, был Гете; с ним много раз пересекались, но не сошлись и не могли сойтись ее жизненные пути, но он постоянно оставался неотъемлемой частицей ее существования. Недаром Беттина еще при жизни Гете изваяла модель памятника ему, а после смерти поэта приложила титанические усилия, чтобы на собственные средства установить этот памятник, на эскизе к которому написала: «Любовь во всем себе потворствует, и все же любящий покидает самого себя и устремляется вслед за своей любовью» [3, с. 165].

Именно Беттина фон Арним является одной из ключевых женских фигур, связующих Гете и Бетховена и соединяющей их с поколением романтиков. Но ее любовь к великому поэту не была взаимной...

Вопрос же, кто из возлюбленных, известных или неизвестных, вдохновил Гете на создание «Все в мыслях ты», – донныне остается тайной без ответа.

Вариация четвертая: жанровая (фортепианный четырехручный дуэт).

Бетховенские Вариации на тему песни Гете «Все в мыслях ты» («Близость любимого») принадлежат к числу «идиллических сочинений» [10, с. 50] композитора. Тему и четыре вариации Бетховен вписал в совместный альбом сестер фон Брунsvик 23 мая 1799 г., а в 1803 г. сочинил еще две вариации, занявшие, как отмечает Е. Сорокина, место четвертой и пятой [10, с. 50]. Это произведение было впервые издано в 1805 г.

Вариации были созданы Бетховеном для фортепианного четырехручного дуэта – жанра, к которому он обращался исключительно

в молодые годы. Немногочисленные дуэтные сочинения композитора (Вариации на тему Гете принадлежат к лучшим из них, как и Соната ор. 6 D-dur) в целом относятся к побочной линии бетховенского творчества. Показательно, что в 1824 г. – через четверть века после создания этих вариаций – Бетховен на предложение А. Диабелли написать пьесу для фортепиано в четыре руки (что было невероятно популярно в те годы!) «с достоинством ответил, что подобные произведения не лежат на его пути» [11, с. 170]. Как отмечалось ранее автором этих строк, «особенности жанровой эстетики дуэта как глубоко личностного, идиллического взаимного общения двоих резко противоречат характеру бетховенского грандиозного обращения к миллионам» [7, с. 32].

Но это будет потом. А пока в 1799 г. молодой Бетховен записывает в альбоме своих юных учениц из аристократического рода фон Брунсвик именно фортепианный дуэт. Почему? Ответов на этот вопрос может быть несколько.

С одной стороны, по имеющимся документальным данным, в конце XVIII – начале XIX вв. фортепианный четырехручный дуэт становится излюбленным жанром эпохи: например, в 1783 г. в издававшемся В. Крамером журнале “Magazin der Musik” отмечалось, что «четырёхручные сочинения являются в данный момент наиболее популярными и любимыми» [11, с. 170] (*Пер. мой. – И. П.*). И естественно, что сестры фон Брунсвик – прекрасные музыкантши, проводившие за роялем немало времени, – постоянно нуждались в новых произведениях для четырехручного музицирования. К тому же Вариации были вписаны в их общий совместный альбом, что подразумевало амбивалентность, ансамблевость владения подаренным опусом, идеально соответствующим адресному двуединству посвящения. С другой стороны, только ли утилитарные цели – возможность совместного музыкального времяпрепровождения сестер и / или всеобщая мода на игру в четыре руки – были тому причиной?

Фортепианный четырехручный дуэт предполагает личностный ансамбль, наиболее глубоко олицетворяющий сердечное созвучие. Великий Гете сравнивал четырехручное музицирование – по силе и характеру объединяющего воздействия, «сродства душ» – с совместным чтением книги дантовскими Паоло и Франческой... [7, с. 21]. Резуль-

татом того чтения, как известно, стала любовь – невозможная и роковая. Не она ли, основанная на том же «сродстве душ», была тайной движущей силой и бетховенского дуэта?

Вариация пятая, лирическая: «бессмертные возлюбленные» Бетховена.

В отличие от лирического «предмета» гетевского стихотворения, имена прекрасных адресаток бетховенских вариаций однозначно указаны автором. Однако интрига здесь состоит в том, что это авторское посвящение таит, в свою очередь, проблему, разрешение которой тесно связано с одной из величайших загадок бетховеноведения – загадкой великой любви композитора и личности его «бессмертной возлюбленной».

Любовь для Бетховена всегда была одним из величайших идеалов, источников творческого вдохновения. По словам друга Бетховена Вегелера, который не помнил его «иначе, как в состоянии страстной влюбленности» [9, с. 21], увлечения композитора «всегда отличались поразительной чистотой» [9, с. 21]. Эту же «девственную чистоту» Бетховена отмечал и Шиндлер [9, с. 21]. Как подчеркивает Р. Роллан, Бетховен «без конца влюблялся до безумия, без конца предавался мечтам о счастье, затем очень скоро наступало разочарование, он переживал горькие муки» [9, с. 21]. И, по его мнению, именно «в этих-то чередованиях – любви, гордости, возмущения – надо искать наиболее плодотворные источники бетховенских вдохновений» [9, с. 22].

Влюблен был Бетховен и в певицу Амалию Зебальд, с которой познакомился в Теплице – том же курортном городе, где встретился с Гете, где написал письмо к «бессмертной возлюбленной» (с последней некоторые ученые (Т. Сан-Гали) впоследствии пытались отождествить имя Амалии).

Тесные дружеские узы соединяли Бетховена с Беттиной Брентано-Арним, которой он всегда был искренне и сильно предан. Это подтверждают и письма композитора, обычно скупого на словесные излияния, и его стихотворения, присланные ей к свадьбе с А. фон Арнимом [3, с. 85], и его глубокая благодарность за ее восторженное отношение к его творчеству («она его за муки полюбила, а он ее за страданье к ним»). Но не она была его любовью.

Важнейшую роль в личной жизни и судьбе Бетховена сыграли именно представительницы семьи фон Брунsvик (с которыми композитор познакомился в Вене между 1796 и 1799 гг. [9, с. 27]): Тереза (Мария-Терезия) фон Брунsvик, ее сестра Жозефина (в замужестве графиня Дейм, а во втором браке – баронесса Штакельберг) и их двоюродная сестра Джульетта Гвиччарди. Как свидетельствуют документальные источники, все три сестры в разные годы являлись объектами глубокого и страстного любовного чувства Бетховена, вследствие чего их имена оказались навечно вписанными в историю искусства.

Так, юная Джульетта Гвиччарди, которую он «обессмертил, посвятив ей свою знаменитую сонату, известную под названием «Лунной», ор. 27 (1802 г.)» [9, с. 22], была предметом его страсти в 1801 г. Именно Джульетту считал адресаткой знаменитого бетховенского письма к «бессмертной возлюбленной» впервые опубликовавший его А. Шиндлер [1, с. 524].

Имена Терезы и Жозефины фон Брунsvик – двух сестер, которые любили Бетховена и которых он любил, – находятся в центре внимания исследователей бетховенского творчества именно в связи с проблемой личности «бессмертной возлюбленной» (“Unsterbliche Geliebte”). Так, после опровержения гипотезы А. Шиндлера, как отмечает Н. Фишман, «бессмертной возлюбленной» была признана сначала Тереза Брунsvик (А. Тайер), а затем ее сестра Жозефина Дейм (Ла-Мара) [1, с. 524]. По словам Р. Роллана, обе они были «избранные натуры, одни из самых очаровательных и возвышенных душ своего времени» [8, с. 237].

Р. Роллан, отдавший изучению загадки «бессмертной возлюбленной» немало сил и исследовавший в этом аспекте взаимосвязи Бетховена с семьей Брунsvик, в разные годы в разных работах приходит к различным выводам. Так, в книге «Жизнь Бетховена» он на основании исторических документов утверждает, что письмо «К бессмертной возлюбленной» было адресовано Терезе фон Брунsvик, которая «давно любила Бетховена» [9, с. 27], называя ее «подругой Бетховена, <...> достойной его» [9, с. 27] и подчеркивая: «Счастье посетило его. В мае 1806 г. он обручился с Терезой фон Брунsvик» [9, с. 27]. В то же время в работе «Семья Брунsvик и их кузина из «Лунной сонаты» Роллан, воссоздавая «благородную личность» Терезы по мемуарам и не-

изданному интимному дневнику этой замечательной женщины, исследует вопрос о взаимной любви Бетховена и Жозефины Дейм, называя именно Жозефину адресаткой знаменитого письма [9]. «Бессмертной возлюбленной» считают Жозефину Дейм и многие другие авторитетные ученые-бетховеноведы – А. Альшванг, Н. Фишман и др. Давно опубликованы и известны и письма Бетховена к Жозефине Дейм.

Обязанный своим появлением, как и многие бетховенские творения, «страстной влюбленности» композитора как одному из наиболее плодотворных источников его вдохновения, интересующий нас дуэтный вариационный цикл, тесно связанный с именами двух основных «претенденток» на звание «бессмертной возлюбленной», рожден от сердечной привязанности автора к ним обеим и его двойственной, дуалистичной, «поочередной» страсти к каждой из них, находившихся в нежном дуэте родства, написан для их совместного (дуэтного) музицирования и посвящен им обеим как ансамблевый символ высокой дружбы и любви.

Музыкантшами же они были прекрасными, особенно Тереза, у которой был, по словам Р. Роллана, «большой музыкальный талант» [8, с. 256]. Уже в шестилетнем возрасте она публично (в присутствии всей будапештской знати) исполнила фортепианный концерт Розетти с оркестром [8, с. 239]. Тереза играла на рояле настолько совершенно, что, как писал один из современников, за удовольствие услышать в ее исполнении, к примеру, сонаты Бетховена можно было бы отдать все блестящие концерты [8, с. 256]. Тереза обладала большими знаниями в сфере музыкального искусства и была прекрасной певицей. Так, Р. Роллан отмечает, что она во время музыкальных празднеств сезона 1805–1806 г. «нашла в себе достаточно знаний и авторитета, чтобы взять на себя в течение многих месяцев ведение симфонических концертов совместно с композитором Шпехом, в то же время превосходно исполняя в них партии контральто» [8, с. 256]. «Прекрасной, доброй, умной артисткой, исполненной грации и остроумия» [8, с. 246] была и Жозефина, которая стала первой исполнительницей многих фортепианных сочинений Бетховена (сонаты №№ 13, 14, 15, 16, 17) и которую он очаровывал «своей музыкой, своими квартетами, своим септетом, своими «божественными вариациями» [8, с. 246].

Таким образом, бетховенские четырехручные Вариации на тему Гете, посвященные сестрам Терезе и Жозефине фон Брунsvик и являющиеся одним из лучших образцов немногочисленного фортепианного дуэтного наследия композитора, воплощают в себе идею ансамбля как личностного диалога согласия, который проходит путь от простого, утилитарно-реального (ансамбля композитора и его учениц, дуэта пианисток-исполнительниц), до высокого, подлинно метафизического ансамбля любви, ансамбля дружбы, ансамбля сестринской нежности и преданности, ансамбля родственного и «сродственного» душевного согласия, ансамбля поэзии и музыки, ансамбля судеб, ансамбля бессмертия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альтшванг А. Людвиг ван Бетховен: Очерк жизни и творчества / А. Альтшванг. — 3-е изд. — М. : Музыка, 1966. — 632 с.
2. Бетховен, Л. ван. Шесть вариаций // Бетховен, Л. ван. Пьесы : Для фортепиано в четыре руки. — М. : Музыка, 1979. — С. 32–43.
3. Древиц И. Беттина фон Арним / И. Древиц / Пер. с нем. Предисл. С. Рожновского. — М. : Радуга, 1991. — 311 с.
4. Гете И. В. Лирика // Гете И. В. Собр. соч. : В 13 т. : Юбил. изд. / Под общ. ред. А. В. Луначарского, М. Н. Розанова. — Т. 1. / Под ред. А. Г. Габричевского, С. В. Шервинского. — М.–Л. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1932. — 681 с.
5. Манн Т. Лотта в Веймаре // Манн Т. Собр. соч. : В 10 т. / Под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова. — М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1959. — Т. 2. — С. 363–734.
6. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : монография / И. И. Польская. — Харьков : ХГАК, 2001. — 396 с.
7. Польская И. И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке : Дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Санкт-Петербург. гос. консерватория. — СПб., 1992. — 213 с.
8. Роллан Р. Сестры Брунsvик и их кузина из «Лунной» // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : В 8-ми вып. / Пер. с франц. ; Ред., сост. и коммент. В. Брянцева. — Вып. 5. — М. : Музыка, 1990. — С. 236–262.
9. Роллан Р. Жизнь Бетховена // Роллан Р. Собр. соч. : В 14 т. — М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1954. — Т. 2. — С. 7–74.

10. Сорокина Е. Фортепианный дуэт: История жанра : исследование / Е. Сорокина. — М. : Музыка, 1988. — 319 с.

11. Worbs, H. Chr. Einige Bemerkungen zu Robert Schumanns vierhändiger Klaveirmusik // Robert Schumann. Aus Anlass seines 100. Todestages. — VEB, Breitkopf&Härtel Musikverlag. — Leipzig, 1956. — S. 170–175.

Польская И. Лирические вариации на тему Бетховена (размышления по поводу Вариаций на тему Гете для фортепиано в четыре руки). Статья посвящена семантической взаимосвязи личностных и творческих факторов создания бетховенских Вариаций для фортепиано в 4 руки на тему стихотворения И. В. Гете «Близость любимого». Анализируются историко-культурные, биографические и жанровые детерминанты появления этого произведения, а также возникающие в данном контексте ассоциативные параллели. Рассматривается психологическая специфика четырехручного дуэта и его роль в творчестве Л. ван Бетховена.

Ключевые слова: Бетховен, Гете, Беттина фон Арним, Тереза фон Брунsvик, Жозефина фон Брунsvик, «бессмертная возлюбленная», ансамбль, дуэт.

Польська І. Ліричні варіації на тему Бетховена (роздуми із приводу Варіацій на тему Гете для фортепіано у чотири руки). Стаття присвячена семантичному взаємозв'язку особистісних і творчих чинників створення бетховенських Варіацій для фортепіано в 4 руки на тему вірша Й. В. Гете «Близькість коханого». Аналізуються історико-культурні, біографічні та жанрові детермінанти появи цього твору, а також асоціативні паралелі, що виникають у даному контексті. Розглядається психологічна специфіка чотириручного дуету та його роль у творчості Л. ван Бетховена.

Ключові слова: Бетховен, Гете, Беттіна фон Арнім, Тереза фон Брунsvик, Жозефіна фон Брунsvик, «безсмертна кохана», ансамбль, дует.

Polskaya I. The Lyric Variations on the Beethoven's Theme (the Reflections concerning the Variations on the Goethe's Theme for Piano for Four Hands). This article is devoted to the semantic relationship of the personal and creative factors of the creation of Beethoven's Variations for Piano for 4 hands on the theme of the Goethe's poem "The proximity of the beloved". The historical and cultural, biographical and genre's determinants of the appearance of this Artwork are being analyzed and also the associative parallels, that arise up in this

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

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

УДК 78.071.1 (430) + 786.2

Маріанна Чернявська

ПІАНІСТИЧНІ ДУЕЛИ Л. БЕТХОВЕНА І ЙОГО СУЧАСНИКІВ-ВІРТУОЗІВ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

УДК 7.071.1 : 785.11 (430)

Олександра Козак

СИМФОНІЗМ БЕТХОВЕНА: СЕНСИ КОНФЛІКТУ

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

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

Вивчення сенсів конфлікту в симфонізації Л. Бетховена спирається на музикознавчий підхід щодо використання іманентних для цього мистецтва методик опису, порівнювання. Оскільки художній конфлікт утримує в собі й соціальні ідіоми, в розгляді його особливостей використовуються також інші інноваційні технології: принципи міждисциплінарності, особистісного підходу, пошуку прихованого змісту конфліктів, еволюціонізму, які складають корпоративну систему засобів контент-аналізу в дослідницькому полі мистецтвознавства. Застосовується системний підхід, який орієнтує на усвідомлення конфлікту як складно організованого об'єкта, структура котрого містить пов'язані підсистеми та поверх-системи. Сутність конфлікту в мистецтві виявляється в його кореляції з поверх-системою – *конфліктністю*, що через особистість автора, формує способи художнього сприйняття реальності, мистецтва, компоненти світогляду людини-митця.

Постановці питання сприяло вивчення робіт: Б. Асаф'єва «Про симфонічну та камерну музику» [3], розділи якої присвячені творчості Бетховена і деталізують тезу про те, що витoki конфліктності обумовлені як зовнішніми, так і внутрішніми чинниками, монографії В. Протопопова про принципи музичної форми Бетховена [7], Т. Чернової [9] щодо ролі геніального композитора у становленні симфонічної драматургії, А. Петрова [6], який досліджував специфіку конфлікту в інструментальній музиці, диференціював поняття «конфлікт» і «конфліктність».

Дослідник А. Петров, сконцентрований на тому, що наявність протиріч в «ліричній» сфері, як і в «драматичній», позначається одним терміном – конфлікт, вважав за необхідне здійснити термінологічне уточнення. Він стверджував, що конфліктність відповідає саме ліричній «формі віддзеркалення», спростовуючи той момент, що художній конфлікт може бути компонентом змісту всіх трьох виразних сфер поетики: драматичної (дієвості), ліричної (переживання), а також епічної (події). В результаті А. Петров дістав помилкового висновку про те, що конфлікт є прерогативою драматичної сфери, а конфліктність – ліричної. Така теорія є прикладом типової радянської традиції, до речі, не тільки радянської, яка задля створення єдності концепції штучно підпорядковувала окремі значення, нехтуючи висновками, що не «вписувалися» в «задану» ієрархію.

Згідно такому підходу *конфлікт і конфліктність* характеризують різну ступінь напруженості втілюваних протиріч: якщо конфлікт орієнтований на їх загострення, то конфліктність може «приховувати» їх предмет у формі шару смислу, що припускається. Зіставлення даних понять зумовлено значною квотою спільності їх інформативного змісту, який виявляється в розумінні амбівалентного взаємозв'язку елементів буття і свідомості. СENSE цього зіставлення, на наш погляд, подібний кореляції *знаку і значення* суперечностей, які втілюються у сфері музичної творчості.

Позначимо терміном *конфліктність* реакції Л. Бетховена-творця: у ранньому «Егмонті» – проти іспанського панування, у Героїчній (Третій) симфонії – проти монархічної австропруської коаліції, у дусі боротьби за гуманістичні ідеали – проти зла і тиранії – у Дев'ятій симфонії. Композитор створив у симфонічних жанрах низку стереотипів музичного конфлікту, використовував сонатну форму як певний *знак* смислу подолання, перемоги добра над злом.

Різноманітно застосовані у творчості Л. Бетховена принципи одноразового контрасту, котрий склався ще в стильовій естетиці бароко, тематичного контрасту як головної властивості драматургічного мислення в симфонізмі, визначення драматичного роду в інструментальній музиці. Контраст, використовуваний не тільки як *послідовний, а й одночасний* фактор конструювання в темах конфліктного характеру, міститься в основі способів їхнього переінтонування, виявлення внутрішніх протиріч. Саме Л. Бетховен у жанрі драматичної симфонії розумів принципи конструювання тематизму як *єдність множинності*. Істотною ознакою конфліктної драматургії стала дієвість головних партій перших частин Третьої, П'ятої, Дев'ятої симфоній, що пов'язана з процесом вольової та цілеспрямованої боротьби героя, який не примирився з поразкою та вірить в перемогу добра над злом. Теми, які втілювали такі образи, мали свою специфіку – здатність до розвитку. Доречно згадати думку Б. Асаф'єва про так звану тріаду розвитку музичної форми: *i (initium – початок): m (movere – рух, рухати): t (terminus – кінець, межа)* або поштовх – продовження руху – гальмування й замикання (каданс) [2, с. 287].

Характеризуючи тематизм композитора, Б. Асаф'єв неодноразово говорив і про «ініціативні інтонації», зберігаючи за ними значен-

ня функції, а не конкретних музично-тематичних побудов [2, с. 289]. Детально розкриваючи функцію поштовху, вчений відносив до неї будь-які вступні побудови сонатних алегро Л. Бетховена: початкові формули тем, подібні першим тактам у «Юпітері» В. А. Моцарта, закличні фанфари або вступ в першій частині Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, що викликали почуття очікування. У всіх випадках бетховенські теми містять ці три зазначених моменти. Розбіжності типів тем полягають у ступені індивідуалізації та самостійності саме їх першої інтонації. Типовим у будь-якому разі є *initium* – зачин сонатної форми, визначена тематична інтонація, що є початковою частиною головної теми, яка легко засвоюється слухом, запам'ятовується і не «байдужа» до того, що піде за нею. Таким чином, кристалізувалися *патерни* конфлікту – музичні знаки втілення протиріччя в структурі симфонії.

Формування структури такого тематизму пов'язано з творчістю ранніх віденських класиків: Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Виконання подібних функцій окремими інтонаціями теми можливо навести також з творчості Й. С. Баха, інших представників стилю бароко в європейській інструментальній творчості. Яка ж роль Л. Бетховена в становленні знаків музичного конфлікту і чим відрізняється його творче надбання в порівнянні з попередниками?

Дослідник драматургії в інструментальній музиці Т. Чернова вважає, що творчість Й. Гайдна, В. А. Моцарта й, особливо, Л. Бетховена, надалі композиторів-романтиків – час активного становлення та розквіту симфонічної драматургії – в її надрах формуються змістовні та стильові варіанти, удосконалюються структурно-технологічні засоби, адекватні драмі як способу поетичного вираження. Поступово формується конфліктна драматургія, що виявляється домінуючим способом організації інструментальних творів, її принципи поширюються й впливають на всі жанри і форми музики, а також збагачуються завдяки іншим [9, с. 88–89]. До семантичних елементів тематичного контрасту як провідної властивості драматургічного мислення в симфонізмі Бетховена відносяться різноманітно трактована мажорно-мінорна ладогармонічна система з акцентованою тактовою ритмікою, яка в часи віденського класицизму та Просвітництва утворює композиційно-синтаксичний «трафарет» конфлікту. На рівні драма-

тургії та жанрових різновидів симфонічного конфлікту обов'язково присутні яскраві контрасти образних антитез, бурхливі кульмінації-етапи напруженого наскрізного розвитку, що захоплював репризу і коду музичної форми твору. Внесок саме Л. Бетховена у становленні цієї моделі музичного мислення визначається шляхом застосування *принципу еволюціонізму*, який орієнтує дослідника на пізнання еволюції основних макро- та мікроеволюційних тенденцій конфліктної взаємодії, розвитку соціальних та внутрішньоособистісних конфліктів у мистецькому континуумі європейського симфонізму.

Відомий культуролог Леслі Уайт слушно вважав, що будь-яке явище культури можна інтерпретувати з позицій еволюційної, історичної чи функціональної точок зору [8, с. 484]. Ці категорії-підходи стосуються різниці не реальних явищ як таких, а понятійних контекстів, до яких науковець за своїм розсудом може «віднести» реальні явища. Відповідно до визначених Л. Уайтом трьох категорій, існують три типи інтерпретації:

- з точки зору *часового* процесу, що становить собою хронологічну послідовність одиничних подій, вивченням яких займається *історія*;
- з точки зору *формального* процесу, який «виражає» явища в їх позачасовому аспекті, що уможлиблює їх розгляд з урахуванням *структури і функції*, вивченням яких займається *теорія*;
- з точки зору *формально-часового* процесу, що подає явища як тимчасову послідовність форм, визначення чого претендує на *еволюціонізм*.

Такий підхід щодо природи симфонізму демонстрував Б. Асаф'єв, характеризуючи добуток Бетховена в контексті історії та еволюції європейської музики: «Епоха до Бетховена – епоха *слуг* музики, що мислиться як велика самодостатня замкнута сфера, зовсім не залежна від коливань – приливів і відливів – людської психіки. Таємниці музики доступні лише деяким і даються важкою пробою. Творчості, як і особистості, в нашому розумінні, немає. Композитор – це не самостійна особистість, а працівник, який перебуває в служінні її величності Музики. Лише творчість Бетховена набуває повною мірою індивідуального характеру, тому з його епохи можна вже відверто говорити про симфонізм» [3, с. 68]. Мова йде саме про драматичний симфонізм,

заснований на конфлікті, який став найважливішою ланкою в становленні симфонічної драматургії.

Використання методу деконструкції – розбирання на складові елементи – є цілком природним при аналізі конкретних симфонічних творів композитора, спрямованим на визначення їх структурних особливостей, які в різних комбінуваннях створюють нові смисли конфлікту в жанрі симфонії. Показова своєрідність співвідношення задуму і його реалізації – *конфліктності і конфлікту* – в Третій симфонії Бетховена. Розуміння образу Наполеона як героя сучасності було близьким багатьом представникам епохи Просвітництва, було притаманним і молодому Бетховену, який, як відомо, присвятив йому свою Третю «Героїчну» симфонію: правда, посвята згодом була автором відкинута. В аспекті розгляду особливостей втілення конфлікту, потрібно зазначити, що сонатна форма Алегро Героїчної симфонії має ряд нововведень. Складність форми впливає зі складності змісту, бо героїчне трактується не тільки як перемога в боротьбі, але як сповнене драматизму переживання при досягненні перемоги. На шляху до втілення цієї мети автором були використані улюблені прийоми: варіантність і варіаційність, рельєфно виявлялася і поліфонічність – фугато, контрапункти з канонічних імітацій.

Драматургія експозиції складалася в «нарощуванні» різноманітного тематичного матеріалу, в якому варіаційне проростання використано п'ятикратно, що зумовило розвиток вже в експозиції, можливість створювати багаторазові «вузли» емоційної напруги. Головна індивідуальна якість сонатної форми в 1 частині «Героїчної симфонії» – у нових драматургічних співвідношеннях саме в розробці, які впливають на загальну композицію: драматичне наростання доводить трагедійні елементи симфонії до кульмінації, а подальший перехід в нову тему (e-moll) виконує роль катарсису. В результаті цих нововведень бетховенська сонатна форма в Третій симфонії збагатилася взаємодією з розвиненою багатотемною варіаційною формою.

Визначення сенсу симфонічного конфлікту здійснюється завдяки фактору «одиниці аналізу» його підсистеми – *конфліктної ситуації*, яка має певне структурне і змістовно-смісловне навантаження. Ідентифікацією такої одиниці у симфонії є її перша частина, найчастіше – перший розділ сонатної форми – експозиція, що демонструє

протистояння сил конфлікту. Отже, конфліктна ситуація за своєю природою містить *смыслову двоїстість*, є динамічною системою, яка не зводиться до простої суми елементів. Про це свідчать тематичні трансформації у 1 частині П'ятої симфонії, які ґрунтуються на матеріалі головної теми: вона панує навіть у сфері побічної партії, контрапунктуючи з нею. У «монотематичних умовах» Бетховен розгортає грандіозну картину боротьби і величі людського духу. Досконалість та повнота конфліктного розвитку досягнуті за допомогою тематичних модифікацій, які призводять до виникнення варіантів теми, що отримують своє «життя» в другому плані форми. Він існує як би самотійно, але внаслідок загальної тематичної єдності здається глибоко прихованим, утворюючим специфіку Алеґро П'ятої симфонії. Типовий для творчості Л. Бетховена відкритий конфлікт втілюється у структурі суперечливого образу головної партії, моделюючи одноразово й «злу» силу, й боротьбу з нею, оскільки в образній сфері тогочасної інструментальної музики ще відсутня «портретизація сил зла».

Підкреслимо, симфонізм Л. Бетховена явно пов'язаний із *зовнішнім – відкритим* типом конфлікту, який моделює процеси активної боротьби, вольового протистояння особистості ворожим силам, психологічному дискомфорту. Внутрішній же конфлікт, який можна ще позначити як латентний, зазвичай, міститься поза текстом твору. Дослідник сонатної форми у творчості Бетховена Г. Єрмакова відзначає, крім технологічних її особливостей, наявність різних смислових аспектів конфліктності в його творах, що виявляються в зовнішньому і внутрішньому конфлікті. У бетховенських творах емоційним показником внутрішнього конфлікту, який полягає в граничній дисгармонії, невірноваженості, образної нестійкості, є наявність двох начал – драматизму і скорботи. Скорботне начало є, на думку Г. Єрмакової, проявом драматизму на новому, більш високому рівні, як суб'єктивна реакція особистості на певні колізії [4, с. 241]. Визначення цих сфер як внутріконфліктних випливає з тези про те, що драматичне в мистецтві завжди виникає як підсумок зовнішнього конфлікту, який залишився за межами даного музичного твору. За нашим розумінням, він саме і співпадає з *конфліктністю*, яка стимулює наповнення драматичних образів глибинними смисловими пластами, зумовленими особливостями світосприйняття композитора.

Конфліктність в симфонізмі Бетховена необхідно розглядати в контексті соціальних протиріч, що формували долю композитора, який так і не став «спорідненим» своєму світському оточенню. Джерелом конфліктності стали для нього не тільки перешкоди філістерського середовища, а й загроза страшної для музиканта-професіонала хвороби – наступаючої глухоти, яка сковувала могутність його таланту, викликала гнівний протест проти життєвої несправедливості, що відбивалося в поведінці людини-борця. Як писав про нього Б. Асаф'єв: «Людина, яка не змогла, здавалося би, створити собі затишку, залишила нам величні твори, в яких вражає насамперед розмах світосприйняття, організованість мислення, сила волі і непохитність енергії» [3, с. 24].

Підсумовуючи зазначимо: конфлікт у драматичному симфонізмі Л. Бетховена виступає як предметно-тематичний, структурно-композиційний зріз жанру, він може бути охарактеризований як трагічний, драматичний, відкритий, внутрішній і т. п. Конфліктність же відноситься до кожного інваріанта, детермінуючи художні структури їх втілення, «приховуючи» або проясняючи його предмет в ламанні соціальних, міжособистісних, внутрішньо особистісних проявів крізь призму авторської композиторської оцінки. Якщо поняттям «конфлікт» можна визначити компонент симфонічної драматургії, то під поняттям «конфліктність» розуміємо також і естетичні прояви протиріч, властивих стилю певної епохи («пристрасть – борг» у класицизмі, «мрія – побут» в романтизмі), які втілюються в творах мистецтва.

Розуміння конфлікту в симфонічній драматургії перманентно змінюється, і будь-яка спроба зупинити ці зміни, створити «площинне» відображення – з метою найадекватнішого вигляду останнього, за висловом С. Левікової, буде «порівняна з препаруванням трупа» [5, с. 234]. Отже, для дослідження конфлікту в симфонічній творчості Л. Бетховена необхідні різні методологічні засоби, які дозволять виявляти смисли знакових параметрів амбівалентності у даному виді мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Г. Музыка и мышление / М. Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. — М. : КомКнига, 2007. — С. 10–44.

2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 576 с.
3. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.
4. Єрмакова Г. До питання про конфлікт у фортепіанних сонатах Бетховена // Українське музикознавство. Вип. 7. — К. : 1972. — С. 233–246.
5. Левикова С. Молодежная субкультура : учеб. пособие / С. И. Левикова. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 2004. — 608 с.
6. Петров А. Выражение конфликта в инструментальной музыке / Диссертация на соискание кандидата искусствоведения. — М, 1982. — 178 с.
7. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. — М. : Музыка, 1970. — 330 с.
8. Уайт Л. Избранное: Эволюция культуры : пер. с англ. / Л. Уайт. — М. : Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2004. — 1064 с. — (Серия «Культурология. XX век»).
9. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. — М. : Музыка, 1984. — 144 с.

Козак О. І. Симфонізм Бетховена: сенси конфлікту. Конфлікт у симфонічних концепціях Л. Бетховена визначає обрії розуміння й інтерпретації творів, усвідомлюється як полісемантичний знак, що відкриває свої змісти в контексті соціокультурних комунікацій. Однак, за зовнішньою художньою цілісністю відомих творів виявляється суперечливий набір структурних елементів, відношення між якими не є однозначними і потребують подальшого вивчення.

Ключові слова: симфонізм, симфонічна драматургія, конфлікт, конфліктність, знакові параметри, музична семантика.

Козак А. І. Симфонизм Бетховена: смыслы конфликта. Конфликт в симфонических концепциях Л. Бетховена определяет горизонты понимания и интерпретации его произведений, осознается как полисемантичный знак, который обнаруживает свои смыслы в контексте социокультурных коммуникаций. Однако, за внешней художественной целостностью известных произведений обнаруживается противоречивый набор структурных элементов, отношение между которыми не являются однозначными и требуют дальнейшего изучения.

Ключевые слова: симфонизм, симфоническая драматургия, конфликт, конфликтность, знаковые параметры, музыкальная семантика.

Kozak A. I. Beethoven symphonism: meaning conflict. The conflict in symphonic concepts Beethoven defines the horizon of understanding and interpretation of his works. It's polysemantic sign shown special content and value in the contexts of cross-cultural communication. Externally, integrity famous works, however, is controversial set of structural elements, relations between them are ambiguous and need further study.

Key words: symphony, symphonic drama, conflict, conflictness, symbolic parameters, musical semantic.

УДК 7.071.1 : 78.087.61 (430)

Григорій Ганзбург

СКЛАДНА СТРОФІЧНА ФОРМА 2-ГО РОДУ – ЕКСПЕРИМЕНТ БЕТХОВЕНА

Об'єкт дослідження в цій статті – вокальний опус Л. Бетховена «Sehnsucht» WoO 134 (музику створено 1808 р., видано 1810 р.).

Предмет дослідження – співвідношення віршів і музики, **мета** – встановити форму твору, дати їй визначення і на підставі описаних композиційних особливостей внести відповідні корективи до систематики музичних форм.

Вірш зі «Шкільних років Вільгельма Мейстера» В. Гете «Nur wer die Sehnsucht kennt...» багаторазово надихав композиторів і ставав основою пісень К. Цельтера, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Вольфа, А. Рубінштейна, П. Чайковського, Н. Метнера (і то є далеко не повний перелік).

Перед нами дванадцятирядковий текст, що допускає симетричне розділення на дві половини по шість рядків, де 11-й та 12-й, обрамляючи, повторюють 1-й та 2-й рядки, – ставив не просто рутинне технічне завдання, це був виклик, на який композитор вимушений відповісти пошуком адекватної музичної форми, завідомо нестандартної.

Johann Wolfgang von Goethe	Еквіритмічний переклад Миколи Зерова, пристосований для співу:
<p>Nur wer die Sehnsucht kennt, Weiß, was ich leide! Allein und abgetrennt Von aller Freude, Seh' ich an's Firmament Nach jener Seite. Ach! der mich liebt und kennt, Ist in der Weite. Es schwindelt mir, es brennt. Mein Eingeweide. Nur wer die Sehnsucht kennt, Weiß, was ich leide!</p>	<p>Хто лише муку зна, Муку кохання, Лиш той пізнав до дна Моє страждання! Сам я без втіхи й сна Смутний блукаю... Хто мене любить, зна, В дальньому краю!.. Душа моя смутна В огні страждання... Хто лиш кохав, той зна Жагу кохання!</p>

Існує думка, що Л. Бетховен створив чотири пісні (чи чотири версії пісні) на текст В. Гете «Sehnsucht», після чого, не обравши одну з них, опублікував усі чотири. Про цей досить незвичайний і своєрідно дивний вчинок композитора є висловлювання музикознавців різних століть, деякі з них доречно тут привести. Наприклад, Дмитро Ревуцький, коментуючи в 1927 році українське ювілейне видання пісень Бетховена, що вийшло друком до 100-річчя смерті композитора, процитував висловлювання Адольфа Маркса: «Бетховен чотири рази написав музику на “Прагнення” Гете і видрукував усі чотири композиції, цей яскравий доказ тому, як серйозно намагався він покласти вірш на музику, отже ні разу не був задоволений, ні разу почуття його не сказало йому, що він вірно влучив, бо інакше вибрав би він до друку одну якусь композицію, а не інші спроби» [2, с. VIII]. Слідом за цією цитатою Д. Ревуцький саркастично додає: «На нашу думку, висновки Марксові не зовсім тверді: а чому не можна сказати, що музикант умістив усі чотири композиції тому, що був усіма рівно задоволений?» [2, с. VIII].

Хто є правий у цій заочній (віртуальній) суперечці австрійського музикознавця XIX століття й українського музикознавця XX століття? Обоє не праві. Але не в питанні про те, чи надрукував Бетховен усі чотири пісні з тієї причини, що визнав їх усі невдалими (як ду-

мав А. Марке), або, навпаки, тому, що визнавав усі чотири вдалими (як припустив Д. Ревуцький). Обое не праві в іншому: в тому, що “Sehnsucht” Л. Бетховена WoO 134 нібито містить *чотири* пісні, з яких автор замість обрати для публікації одну (кращу), надав виконавцеві можливість самому вибрати будь-яку з чотирьох надрукованих. Насправді тут немає *чотирьох* пісень, а є *одна* пісня, але створена вона в такій оригінальній новій формі, яка не значилася в систематиці музичних форм (і не зустрічалася ні раніше, ні потім у піснях інших композиторів), що її століттями не вдавалося виявити й зафіксувати в теорії форм вокальної музики.

Пізніше, спостереження, виконані Ларисою Кирилліною та опубліковані вже в XXI столітті, навели на думку, що, можливо, Бетховен друкував «Sehnsucht» не для того, аби виконавці вибирали одну мелодію з чотирьох, а для того, щоб усі чотири виконувалися послідовно, одна за одною, – про це свідчить і логіка тональних співвідношень (g – g – Es – g), характерна для чотиричастинного цілого (таке напевно могло скластися випадковим чином). Л. Кирилліна, не заперечуючи проти можливості автономії кожної з чотирьох композиційних одиниць, з достатньою обережністю припускає і варіант циклічності. Вона пише: «Не задовольнившись однозначним рішенням [Бетховен] опублікував у 1810 році відразу чотири версії, які можна сприймати або як рівноправні варіанти, або – що незвичніше, проте цілком можливо – як єдиний цикл, що починається і завершується в g-moll і що має середину (третю пісню) в Es-dur» [3, с. 101]. Л. Кирилліна говорить про «**чотири мініатюри**», які «втілюють різні відтінки безвихідної туги по коханій людині, – безнадійну скорботу, мрійливий смуток, блаженну мрійливість, пронизливу ніжність» [3, с. 101]. Як бачимо, відносно складу аналізованого опусу Бетховена (чотири пісні), дослідниця безперечно дотримується тієї ж думки, що і цитовані вище автори (а відкритим залишає лише питання про те, чи окремі ці пісні, чи циклізовані).

На нашу думку, Бетховен тут створив нову композиційну структуру, йдучи не шляхом циклізації пісень, а шляхом видозміни строфічної форми.

Для розуміння місця бетховенського варіанту форми строфічної пісні в систематиці форм вокальної музики, зауважимо, що при

аналізі вокальних творів враховуються одночасно 1) співвідношення музичного й словесного тексту; 2) співвідношення частин музичного тексту (періодів, а також речень, фраз і мотивів усередині періодів); 3) співвідношення розділів словесного тексту (строф, а також речень та інших синтаксичних структур усередині строф, плюс система римування).

Проста строфічна пісня містить музичну побудову, що повторюється (строфу), частіше у формі періоду ($A+A+A+A\dots$), і словесні строфи, що не повторюються ($a+b+c+d\dots$). Формулу строфічної пісні можна представити такою: $A^a+A^b+A^c+A^d$. Різновидом строфічної форми є куплетна форма, де музична побудова, що повторюється, містить два розділи ($AB+AB+AB+AB\dots$), яким відповідають дві словесні побудови: заспів, що не повторюється, і приспів, що повторюється ($ag+bg+cg+dg\dots$). Формулу куплетної пісні можна представити такою: $A^aB^r+A^bB^r+A^cB^r+A^dB^r$. Зауважимо, що термін «куплет» походить від французького слова *couple* (пара, чіт), відповідно, терміном «куплетність» охоплюється якраз повторюваність *пари* побудов (заспів і приспів) в їх незмінній зв'язці. Тому не логічно слово куплет застосовувати для строфи непарної структури, так само як і термін «куплетна форма» – застосовувати до пісень, де строфа не містить пари заспів плюс приспів.

На жаль, в ужитку терміном «куплетна форма» іноді стали помилково називати строфічну форму (а строфу називати куплетом). На цю помилку спеціально звернув нашу увагу Ю. М. Хохлов, коли надіслав свою статтю про строфічну пісню для публікації в харківській науковій збірці [9]. Пізніше, в книзі «Строфічна пісня та її розвиток від Глюка до Шуберта» він пише: «Дослідники, що означають поетичну строфу як куплет, використовують термін «куплетна пісня» або ж «куплетна форма». Викликає здивування, що ці терміни застосовують і автори навчального посібника «Аналіз вокальних творів» (Л., 1988), які говорять одночасно про поетичні і музичні строфи, а не про куплети» [10, с. 24]. У цьому делікатному критичному висловлюванні під неназваними авторами Ю. М. Хохлов має на увазі К. О. Ручьєвську, (яка назвала строфічну форму куплетною і класифікувала її різновиди як «куплетну форму без приспіву» і «куплетну форму з приспівом» [1, с. 121–122]), і О. П. Коловського, відповідального редактора

цього навчального посібника. Додам, що в книзі 1988 року лише повторена термінологічна неточність І. В. Лаврентьєвої з її методичної роботи «Вокальні форми в курсі аналізу музичних творів», опублікованої 1978 року [6], а вона, у свою чергу, наслідує цю особливість слововживання від фольклористських робіт Л. В. Кулаковського [4], [5]. Помилка полягала в тому, що Кулаковський убачає куплетну парність не в сукупності заспіву й приспіву, а в сукупності мелодії та словесної строфи, що є термінологічно беззмістовним, оскільки при такому слововживанні усю вокальну музику довелося б називати куплетною. Пізніше до тієї термінологічної плутанини, яка пов'язана із строфічною формою, додалося особливе, оригінальне слововживання в кандидатській дисертації Л. Б. Решетнікова про інструментальні форми Бетховена, де автор означає терміном «строфа» музичну побудову, яка не утворює періоду. Проте оспорювати тут дуже спірні і легко уразливі термінологічні рішення, прийняті в цій дисертації, немає необхідності, оскільки вони не отримали поширення в публікаціях інших авторів, а містяться тільки в авторефераті [7] та в рецензії на нього [8].

Ми ґрунтуємося на визначенні Ю. М. Хохлова (з тією різницею, що він, аналізуючи структуру вокальних творів, вважав за краще говорити не про музичні форми, а про «пісенні типи»). Згідно з Хохловим, «визначальна ознака простої строфічної пісні – виконання тієї ж музики з різними поетичними строфами» [9, с. 3]. Куплетна форма є різновидом, окремим випадком строфічної форми. Ю. М. Хохлов пише про це наступне: «Вирішальним видається чинник повторення музики. Тому до простої строфічної пісні можна віднести і пісню з приспівом, в якому зазвичай повторюються ті ж слова» [9, с. 15].

Яку ж нову музичну форму побудував Бетховен для вірша Гете? Нагадаємо принцип строфічної пісні: «музика, що звучала з першою строфою тексту, повторюється далі з кожною із наступних його строф» [10, с. 105]. Бетховен зробив в точності навпаки: в його “Sehnsucht” повторюється не музика, а словесний текст. Музика ж при кожному наступному проведенні словесного тексту – нова. Тобто форма залишилася строфічною, але в ній помінялося співвідношення вербального і музичного компонентів: стабільний компонент став мобільним (музика), а мобільний компонент став стабільним (поетичний текст). Назвемо це *строфічною формою другого роду*.

Але Бетховен цим не обмежився. У нього разом із строфічністю другого роду продовжує діяти й старий принцип строфічності першого роду: у трьох проведеннях поетичного тексту (із чотирьох) музична строфа охоплює половину гетевського тексту і тим самим ділить його на дві напівстрофи по шість рядків у кожній, при цьому музика, що звучала з першою напівстрофою, повторюється, тобто при кожному проведенні поетичної строфи виникає проста строфічна форма. Формулу пісні Бетховена можна представити такою:

$$(A^a + A^b) + (B^a + B^b) + (C^a + C^b) + (D^{a+b})$$

Назвемо це *складною* строфічною формою другого роду, оскільки складною прийнято називати таку форму, в якій хоча б одна з частин написана була в простій формі. Тут, як бачимо, кожна з перших трьох частин створено в простій формі. Кожне із перших трьох проведеннь поетичного тексту утворює просту строфічну форму (першого роду, тобто з повторенням музики, а не слів). Музична строфа в усіх трьох випадках написана в формі періоду з серединою (у кожному періоді по 11 тактів: в першому і другому випадках розмежування всередині періоду: 4+3+4, в третьому випадку: 4+4+3). При четвертому проведенні поетичного тексту застосована змішана форма, яка поєднує властивості наскрізної і репрізної форм. При цьому тональний план розділів усередині частини (g – g – Es – g) повторює, як би збирає у вузол тональні співвідношення, що існують між усіма чотирма частинами складної форми.

Таким чином, аналіз показує, що «Sehnsucht» WoO 134 Л. Бетховена являє собою не чотири пісні, а одну, створену в оригінальній формі. Ця новація Бетховена змушує доповнити систематику музичних форм новим різновидом, який може бути названий *складною строфічною формою другого роду*.

Чи торкається цей висновок тільки одного локального епізоду довгої еволюції музичних форм, – епізоду, пов'язаного із бетховенськими пошуками й знахідками на шляху від багаточастинної пісні до багатопісенної цілісної композиції (вокального циклу)? Чи має нова класифікаційна рубрика, що додається до систематики форм вже у ХХІ столітті, значення для з'ясування рухів думки художників, які

працювали на межі XVIII–XIX віків і керовані були тими уявленнями про систему форм і жанрів, що існували, усвідомлювалися й теоретично фіксувалися саме в ті часи?

Можна думати, що теоретичні уявлення однієї епохи є непридатними для роз'яснення творів інших епох і що застосовувати нові класифікаційні рубрики до художніх явищ далекого минулого – значить не бачити відмінностей композиторської ментальності, відповідних різним історичним періодам, і впадати у науковий анахронізм.

Але можна стояти й на іншій позиції та бачити завдання музикознавчої науки в створенні такої універсальної теорії форм, яка охоплює всі існуючі різновиди структур творів, що існували в усі історичні періоди. Для цього треба постійно удосконалювати та переглядати класифікацію музичних форм і при необхідності поповнювати її, описуючи нові різновиди, виявлені при аналізі музики.

Із нашого висновку про те, що розглянутий у цій статті вокальний твір Л. Бетховена написаний у складній строфічній формі 2-го роду, слідує також і необхідна практична рекомендація для виконавців (співаків, концертмейстерів, інструментувальників, диригентів): для вірного відтворення «*Sehnsucht*» WoO 134 – не вичленяти одну частину з чотирьох (як це нерідко роблять), а виконувати всі частини твору підряд як єдине ціле.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Анализ вокальных произведений. Учебное пособие* / Отв. ред. О. П. Коловский. — Л. : Музыка, 1988. — 352 с.
2. *Бетховен Л. Збірка пісень* / Бетховен / Редакція, стаття, прим. Д. Ревуцького. — Вип 1. — Київ : Книгоспілка, [1927]. — 32 с.
3. *Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : В 2-х томах. Том I* / Л. В. Кириллина. — М. : Московская консерватория / Государственный институт искусствознания НИИЦ «Московская консерватория», 2009. — 536 с.
4. *Кулаковский Л. В. Песня, ее язык, структура, судьба* / Л. Кулаковский. — М. : Сов. Композитор, 1962. — 344 с.
5. *Кулаковский Л. В. Строение курлетной песни* / Л. Кулаковский. — М.–Л. : Гос. муз. издат., 1939. — 192 с.
6. *Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений* / И. Лаврентьева. — М. : Музыка, 1978. — 80 с.

7. Решетников Л. Б. *О форме строфы и периода в фортепианных сонатах венских классиков / Решетников Леонид Борисович. — Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. — Киев, 1990. — 24 с.*

8. Супрун-Яремко Н. *Музикознавчі праці. Зб. наук. ст / Надія Супрун-Яремко. — Рівне : Видавець О. Зень, 2010. — 574 с.*

9. Хохлов Ю. Н. *Простая строфическая песня в творчестве Шуберта и его предшественников / Ю. Н. Хохлов // Шуберт и шубертианство : Сб. материалов науч. музыковедч. симпозиума / Сост. Г. И. Ганзбург. — «Харьковские ассамблеи», Ин-т музыкознания. — Харьков, 1994. — С. 3–16.*

10. Хохлов Ю. Н. *Строфическая песня в ее развитии от Глюка к Шуберту / Ю. Хохлов. — М. : Кунит, 1997. — 404 с.*

Ганзбург Г. Складна строфічна форма 2-го роду – експеримент Бетховена. Розглянуто пісню Л. Бетховена на вірші Й. В. Гете «Sehnsucht» WoO 134, скомпоновану 1808 р. і видану друком 1810 р. На основі аналізу співвідношення віршів і музики виявлений не описаний раніше різновид музичної форми, названий в статті складною строфічною формою другого роду. Дані практичні рекомендації для виконавців (співаків, концертмейстерів, інструментувальників, диригентів).

Ключові слова: Музична форма, вокальна форма, строфа, строфічна форма, пісня Бетховена, вірш Гете, поезія і музика.

Ганзбург Г. Сложная строфическая форма 2-го рода – эксперимент Бетховена. Рассмотрена песня Л. Бетховена на стихи И. В. Гете «Sehnsucht» WoO 134, сочиненная в 1808 г. и изданная в 1810 г. На основе анализа соотношения стихов и музыки выявлена не описанная ранее разновидность музыкальной формы, названная в статье сложной строфической формой второго рода. Даны практические рекомендации для исполнителей (певцов, концертмейстеров, инструменталистов, дирижеров).

Ключевые слова: Музыкальная форма, вокальная форма, строфа, строфическая форма, песня Бетховена, стихотворение Гете, поэзия и музыка.

Hansburg G. A difficult strophe form of the 2nd sort – Beethoven's experiment. L. Beethoven's song on J. W. Goethe's verses of «Sehnsucht» WoO 134), composed in 1808 and published in 1810 is considered. On the basis of the analysis of a ratio of verses and music the kind of a musical form which isn't described

earlier called in article a difficult strophe form of the second sort is revealed. Practical recommendations for performers are made (singers, leaders, instrumentovshchik, conductors).

Key words: Musical form, vocal form, strophe form, Beethoven's song, Goethe's poem, poetry and music.

УДК 782.1 : 792.54 (82.31)

Валерий Панасюк

**БЕТХОВЕН И «LE CHARVE DISCRET DE LA BOURGEOISIE»:
М. С. ШАГИНЯН О ПРАЗДНОВАНИИ ЮБИЛЕЯ
КОМПОЗИТОРА В ФРГ**

Очерк М. С. Шагинян «Бетховенский фестиваль в ФРГ», созданный более четырех десятилетий назад (в 1970 году), сегодня интересен во многих отношениях.

Во-первых, в историко-культурологическом. Этот текст не только дает представление о художественной жизни Западной Германии сорокалетней давности, но и является важным фактологическим источником для всякого, так или иначе занимающегося проблемой «Бетховен и его творчество в исторической перспективе».

Во-вторых, в литературоведческом. М. Л. Гаспаров в середине 1990-х годов, исследуя одну из ранних – «дооктябрьского периода» – работ писательницы по филологическому анализу, «замаскированную под рассказ», отмечает: «Ранние произведения Мариэтты Шагинян – как в стихах, так и в прозе – мало привлекают внимание современных исследователей. Конечно, это объясняется их неприязнью к поздней ее литературной продукции, крайне обильной и крайне неравноценной. Тем не менее это несправедливо. В них возможны самые неожиданные открытия» [2, с. 178].

Действительно, за М. С. Шагинян закрепилась (и не без оснований) репутация «безнадежно советской», чьи произведения «идеологически безупречны» и лишены каких бы то ни было «художественных достоинств». При этом в творческой среде была всем хорошо известна открытая и бескомпромиссная борьба писательницы со вся-

кого рода «отклонениями от генеральной линии КПСС» и проявлениями «антисоветских настроений», которая ложилась темной тенью на все творчество «классика многонациональной советской литературы», лауреата Ленинской премии (присуждена в 1972 году).

В наши дни дистанцированная, лишенная идеологической оптики проекция позволяет без стойких предубеждений прошлого взглянуть на творческое наследие М. С. Шагинян. И не только раннее, но и на более позднее, в том числе и на ту, по словам М. Л. Гаспарова, «литературную продукцию, крайне обильную и крайне неравноценную».

Собственно, к этой «продукции» как раз и относится очерк «Бетховенский фестиваль в ФРГ», написанный в результате совершенного путешествия и затем опубликованный в 1971 году в четвертом номере журнала «Дружба народов». В данном случае наибольший интерес представляет сам музыкальный праздник, приуроченный к 200-летней годовщине со дня рождения великого композитора. Определить подходы к его рецепциям, реконструировать при этом создаваемый образ Бетховена – вот те цели, достижение которых становится возможным в результате анализа очерка М. С. Шагинян. Собственно, они-то и составляют **цель** данной статьи.

Всякий юбилей и его празднование – важный факт жизни национальной культуры, который дает представление о масштабе значимости личности юбиляра и его наследия для страны и народа. При этом с учетом социально-политических и художественных приоритетов, с учетом того, что принято называть «общекультурным контекстом», моделируется некий образ «виновника торжеств», ставится и решается целый ряд задач, не только связанных с искусством, но и касающихся идеологических проблем, важных именно в этот исторический период.

По точному замечанию Х. Лооса, воспоминания о рождении или смерти значительного деятеля «дают повод к благоговейному почтению или беспощадному осуждению, к воодушевлению или возмущению... В любом случае имеется публичное торжество по случаю памятной даты, многое разъясняющее для временной оценки исторической персоны или события» [3, с. 50].

В результате актуализируются определенные факты жизни юбиляра, акцентируется внимание на отдельных его произведениях. Во всех сферах – художественной, научной, информационной – наблюдает-

ся интенсификация процессов «уточнения», «корректировки», а то и радикального пересмотра ранее созданного «облика гения». Таким образом, осуществляется активный «диалог во времени», когда отдаленный от данной эпохи исторический персонаж и его творческое наследие «работает» на день сегодняшний. Вот почему, например, руководитель традиционного боннского фестиваля Ника Вагнер (потомок великого немецкого композитора), презентуя программу 2014 года, представляет Бетховена как «революционера, правозащитника и борца за человеческое достоинство» (кстати, девиз фестиваля – «Божественные искры») [1].

Что же касается 200-летнего юбилея 1970 года, то его празднование во всех многообразных направлениях довольно обстоятельно проанализировано Х. Лоосом. При этом он уделяет должное внимание формированию «образа Бетховена» в исторической перспективе. Так, уже к началу XX века «Бетховен стал парадигмой композитора, вождем музыки в новой обывательской религии искусства» [3, с. 50]. Позже, несмотря на «кризис бетховенских рецепций 1920 года», утвердилось стойкое понимание композитора «как немецкого героя духа с заявкой на непогрешимость и далеко идущей печатью культа» [3, с. 51].

Утверждение Бетховена как «неприкосновенной и незыблемой субстанции духовной культуры» осуществлялось в коммунистической Восточной Германии вплоть до 1989 года. Но в Германии Западной, как отмечает Х. Лоос, такое «понимание» стало одним из факторов обострения социального конфликта с подрастающим поколением 1968 года – конфликта, имевшего, прежде всего, политическое измерение: «Мощное влияние все это оказало на юбилей Бетховена 1970 года, и было катализатором не только осознания Бетховена как такового, но всей культуры в целом» [3, с. 52]. Отсюда появление так называемых «критических высказываний» в средствах массовой информации (например, статья К. Дальхауза «Руины бетховенской биографии»), многочисленные «мировоззренческие дискуссии» в научно-академической среде, художественные провокации, из которых самой впечатляющей оказался фильм М. Кагеля «Людвиг ван», снятый для кельнского телевидения.

Следует отметить, что «ревизионистский» компонент, так подробно описанный и проанализированный в работе Х. Лооса, не полно-

стью оказался в поле зрения М. С. Шагинян. Это объясняется двумя причинами.

Первая – опоздание писательницы, которая, прибыв в ФРГ в декабре, попала, по ее выражению, к «шапочному разбору». Она с учетом советского опыта юбилейных празднований полагала, что все главные торжества приходятся, собственно, на дату рождения композитора: «...я была уверена, что, приехав ко дню его рождения, 16 декабря, сразу окунусь в его музыку. И вот я ступила на боннские улицы, и яркая суета охватила меня. Днем – не продерешься в машине среди машин, вечером играют цветные огни иллюминаций, перекрывая огненные рекламы, магазины полны, все шумит, гремит, движется... Мы дома у себя привыкли к народности наших юбилеев, к участию в них всего населения, к оживлению, выплескивающемуся из домов на площади, к яркой иллюминации, и, естественно, – все боннское воодушевление я приписала юбилею Бетховена. Но оказалось, что оно относится не к рождению Бетховена; оно относится к празднику рождества» [4, с. 548].

Это было первое разочарование «гранд-дамы советской литературы», преподнесенное ей «капитализмом со звериным оскалом». Необходимо добавить, что «разочарование» не последнее. Их окажется много, и все они с добросовестностью честного хроникера будут зафиксированы в тексте очерка.

Вторая причина – наличие уже сложившегося образа композитора, идеологически инверсированного и повсеместно укрепляемого всеми возможными научными и художественными средствами в тогдашней советской культуре. Такая политика, осуществляемая в СССР в гуманитарной сфере, распространялась и на прочие «ключевые», «идеологически значимые» фигуры классического наследия прошлого (например, А. С. Пушкина, М. И. Глинки, Т. Г. Шевченко). Бетховен не был исключением, и эта инверсионная деятельность рифмовалась с соответствующей работой, проводимой в ГДР, где композитор, как уже было сказано, воспринимался «как немецкий герой духа с заявкой на непогрешимость и далеко идущей печатью культа».

В результате сформировался и к 200-летию юбилею утвердился в сознании так называемых «рядовых граждан» Советского Союза некий мифологизированный персонаж с набором принципиально важных, неизменных, а поэтому обязательных черт, выгодно отличавших его от

прочих «братьев по композиторскому цеху». «Советский Бетховен» – это хмурый мужчина, расхристанный и непричесанный, с лихим непослушным чубом, глухой музыкант и любимый композитор В. И. Ленина.

Собственно, за этим «образом» и поехала М. С. Шагинян на юбилейный фестиваль в ФРГ. К утверждению его истинности сводится и вся авторская сверхзадача, так отчетливо проартикулированная в тексте очерка. Поэтому первым делом писательницей фиксируются обязательные компоненты облика «советского Бетховена».

Вот почему в боннском Доме-музее композитора среди множества экспонатов особенно два привлекли ее внимание и заставили задуматься: волосы Бетховена и его слуховые трубки.

По каталогу М. С. Шагинян было известно о каком-то «фантастическом ландшафте», сплетенном из волос композитора. Правда, ей так и не удалось найти этот совершенно казусный экспонат, но в тексте очерка она довольно бойко опровергла весьма распространенное представление о Бетховене... как брюнете: «Я не нашла в боннском музее волосяного “ландшафта”. Но в венгерском музее Мартонвашара хранится локон Бетховена, кем-то срезанный и тонко повязанный “на память”. Этот локон – белокур. Он подарен музеем оркестром. И за сердце берет странная жизненность этих волос, эта их неожиданная *белокурость*, мягкость, шелковистость, как у детей. Живой мартонвашарский локон рожденного двести лет назад человека так же потрясает, как неуклюжие, примитивные, грубо-кустарные слуховые аппараты, собранные в боннском музее, которыми пользовался глухнувший с двадцати восьми лет Бетховен» [4, с. 551].

Попавшей к «шапочному разбору», М. С. Шагинян все-таки «досталось» финальное исполнение *Missa Solemnis* в Бонне и Девятая симфония... под управлением Рафаэля Кубелика – в Мюнхене... По нумерации его работ первая помечена № 123, вторая № 125, и за ними до самой его смерти следует почти лишь несколько квартетов. Обе эти вещи, грандиозные по замыслу и звучанию, Бетховен писал глухим» [4, с. 549].

Далее писательница, сама еще в юности потерявшая слух и в Доме-музее Бетховена внимательно рассмотревшая его слуховые аппараты, начинает размышлять по поводу этого недуга и для «бетховенского контекста» размышляет довольно традиционно: «Слепым

делает Гомера скульптурная маска в глубокой старости, быть может изображая старость, а не слепоту. А глухота была для Бетховена, как клетка для льва, страшным, непереносимым несчастьем, неслыханной мукой, которую он долго скрывал, с которой отчаянно боролся, – и эти орудия – трубки длинные, короткие, огромные, загнутые, с какими-то приспособлениями, и каждая с кривым кончиком для втыкания в ухо, – трубки, обращенные своими жерлами к собеседнику, кажутся сейчас орудиями пытки» [4, с. 551].

Отметив глухоту, писательница не забывает упомянуть, что Бетховен был любимым композитором «вождя мирового пролетариата»: «На всех плакатах, рекламах и путеводителях к городу «Бонн» был прибавлен эпитет “бетховенский”. И это не только потому, что в Бонне родился и провел свое детство величайший композитор в мире, любимый Лениным» [4, с. 549].

Вообще, ленинская тема – главная для всего позднего творчества М. С. Шагинян. Поэтому она столь естественно возникает и максимально отрабатывается и в очерке, посвященном бетховенскому юбилею. В данном случае можно говорить о вполне оправданном соединении столь разных исторических персонажей – разных, но пребывающих в общем для них пространстве идеологического мифа.

Об этом убедительно свидетельствует эпизод, случившийся во Франкфурте-на-Майне. Во время встречи с членами некоего «Общества», деятельность которого была направлена на «культурное сближение» Западной Германии и Советского Союза, М. С. Шагинян был задан вопрос: как она писала свою Лениниану и довелось ли ей лично видеть «вождя мирового пролетариата»?

В тексте очерка ответу предшествует пространное, но идеологически скорректированное объяснение писательницы, почему для нее – «человека старого мира», «уже вполне сложившегося духовно» – «восприятие Ленина стало актом этической, *нравственной* необходимости»: «На вопрос, видела ли я Ленина живого, я ответила: нет, но и апостол Павел не видел живого Христа...

Это было сказано шутливо и воспринято как шутка, – и Вернер Ясперт [один из участников встречи – В. П.] задал новый вопрос: когда же апостол Павел из эллина Савла превратился в философа-проповедника Павла?» [4, с. 579].

Кстати, тема превращения Савла в Павла – одна из ключевых для любого исследователя, занимающегося жизнью и творчеством М. С. Шагинян. Интересно проследить динамику метаморфозы, в результате которой теософка, корреспондентка Андрея Белого и С. В. Рахманинова, «дочь Серебряного века» превратилась в правоверную большевичку, «ленинца» и Героя Социалистического Труда.

Принципиальность коммуниста и советского писателя отчетливо проявилась в отстаивании образа «нашего Бетховена». Например, М. С. Шагинян была категорически не согласна с основными положениями статей, помещенными в программке к исполняемой Девятой симфонии под управлением Р. Кубелика. По словам писательницы, первый автор – Вальтер Абендрот – «ломится в открытую дверь», доказывая «чистоту симфонического языка Бетховена, чуждого “иллюстративности” и того, что называется позднейшей “программной музыкой”» [4, с. 566], и одновременно настаивая на «эмоциональном идеализме» композитора [4, с. 567]. Автор второй статьи – Эгон Фосс – вообще отрывает творчество художника «от его гражданской, человеческой и духовной биографии» и, проанализировав наброски, показывает, как Бетховену было трудно «сделать убедительным переход от симфонии к кантате» [4, с. 567].

Подытоживая, М. С. Шагинян утверждает: «Прочитав обе статьи (хорошо и культурно изложенные), вы прежде всего теряете ощущение *темы* Девятой симфонии, того, что вложил в нее сам Бетховен, что он хотел ею передать человечеству. Вы теряете также возможный анализ других трудностей Великого Глухого, о которых обычно стыдливо умалчивают... Стыдливо умалчивается трагедия Бетховена, не слышавшего, не воспринимавшего своего собственного голоса к небу, своего взлета к Радости, – к Радости, завещанной им человечеству, вместе с Миром» [4, с. 567].

Претензии были высказаны писательницей и к самому исполнению: «...к огорчению моему, в мюнхенском исполнении, потрясающем во всей чисто симфонической части, – прыжок к хору, к кантате не произошел ни убедительно, ни даже просто хорошо. Он как-то смялся и словно просил извинить его за немощь. Он истаял, хотя был громок, в своей неубедительности. Публика, однако, устроила дири-

жеру овацию, – милая, бурная баварская публика, веселая в своем южном, темпераментном выражении чувств» [4, с. 569].

Следует добавить, что М. С. Шагинян были высказаны претензии и к боннскому исполнению *Missa Solemnis* на сей раз исключительно «идеологического» порядка: «...социальный момент музыки Бетховена, всегда в ней присутствующий, – мольба-требование мира на земле, мира для человечества – в конце исполнения мессы не пережились. Чувствовалась блаженная усталость от хорошей музыки. Чувствовалось утомление нарядной толпы» [4, с. 555].

В общем, оказывается, что М. С. Шагинян катастрофически не повезло: кроме того, что она попала к «шапочному разбору», на проверку на родине самого композитора, в предпраздничной суете, в предчувствии Рождества был явлен... не тот, во всех отношениях «неправильный Великий Глухой», то есть «не наш», «не советский».

Правда, «замечательным событиям» среди всех этих разочарований был полученный в последний день пребывания подарок: пластинка с сочинениями Бетховена, выпущенная по заказу Германской коммунистической партии: «Так и стоит на пластинке: “Заказ Правления Германской коммунистической партии”» [4, с. 572].

А на обложке с рабочими за своими станками было напечатано: «Почему издает бетховенскую пластинку Германская компартия? Почему организует Германская компартия бетховенский концерт?

Ответ прост: хранить и делать действенными передовые достижения нашей истории – принадлежность политики партии рабочего класса» [4, с. 572].

Самым отрадным для М. С. Шагинян оказалось то, что дальше на конверте давалось «умное, близкое нашему духу, объяснение трех бетховенских вещей, записанных на пластинку»: «Так Бетховен спустя двести лет участвует в живой борьбе общества за будущее, и музыка его – великое наследие добра и света, – приходит к тем самым миллионам, о которых пела его Девятая симфония» [4, с. 572].

Таким образом, в описании бетховенского фестиваля в ФРГ явлен исключительно «партийный» подход – истинно верный, прямой, однозначный, лишенный субъективной пластики свидетеля-очевидца. В результате создается идеологически монолитный, изобилующий риторическими клише текст, но, как ни парадоксально, только там,

где речь ведется... о музыкальном празднике. Возникающий в очерке образ «не нашего», «ихнего» (понимай «неправильного») Бетховена помещен в контекст очень подробного описания благополучной буржуазной жизни. В какой-то момент у читателя может возникнуть вполне естественный вопрос: а, собственно, за ЧЕМ ехала М. С. Шагинян в ФРГ? За «неправильным» Бетховеном или за «скромным обаянием буржуазии»? К тому же композиция очерка полностью соответствует маршруту путешествия, в чем сказывается не логика анализа музыковеда, «узкого специалиста», а способ организации «путевых заметок», предполагающий фиксацию впечатлений (в том числе и фестивальных) праздного вояжера.

Например, с протокольной точностью описываются отели четырех городов, в которых она останавливалась во время своего пятнадцатидневного путешествия по Западной Германии. Количество их «звезд» не отмечается. Но об их статусе можно понять по косвенно упомянутым фактам. Например: «В первые дни моей жизни в Бонне, ранним утром, служащие Тюльпанного отеля вдруг выкатили на улицу красную ковровую дорожку и протянули ее во всю длину до дверей гостиницы. Появилась кучка полицейских, занявших боковые пространства. Замачали за ними журналисты с фотоаппаратами. Это приехал в отель король Иордании Гусейн, смуглый человек, известный на Западе не столько тем, что он король, сколько своим, как говорят, несметным богатством» [4, с. 593].

М. С. Шагинян, как она сама себя называет, была «гостем великолепной туристической организации “Inter Nationes” (“Между нациями”)), разработавшей маршрут и составившей программу путешествия. Поэтому советскую писательницу окружали в довольно большом количестве «сопровождающие лица», каждое из которых добросовестно выполняло свои сервисные функции. При этом М. С. Шагинян не забывает сообщить, что шоферов у нее было несколько – «по новому на каждый день»: «Все – очень молодые и все (или почти все) с дворянской частицей “фон” перед своей фамилией... Единственным без “фона”, уже среднего возраста, был господин Фукс, с которым я ездила в Баварские Альпы.

Что до “сопроводительниц”, то здесь я столкнулась уже не только с частицей “фон”, но с титулом. На первый концерт в Бонне мы долж-

ны были пойти вместе с фрейфрау фон Киари. Слово “фрейфрау” непереводимо. В новых словарях этот титул отсутствует; в старом (Павловского) он считается ближе всего к титулу баронессы» [4, с. 548].

Цепкий женский взгляд, который с возрастом не утратил своей пронзительной остроты (а писательнице в пору ее фестивального вояжа было 82 года), со знанием дела отмечает «благородное происхождение» дамских туалетов, обуви и парфюмерии. В железнодорожном экспрессе «Рейская стрела» было отмечено, как соседка по купе – «пухляя, в седых локонах» – «сняла модный сапог с толстой ноги и вытянула ее на скамеечку, отдохнуть» [4, с. 556]. Возле сидений других соседок «висели шубы – одна каракулевая, две другие – замша на меху. Соседки источали в купе тонкий запах французских духов» [4, с. 557].

Правда, как и в случае с Бетховеном, все эти проявления «чуждого нам» образа жизни были идеологически отрефлексированы. Хозяйки шуб, как выяснилось из беседы, были совершенно равнодушны к Великому Глухому и фестивалю, приуроченному к его юбилею. Это обстоятельство заставило М. С. Шагинян «невольно» подумать, что «наши девушки есть-пить не будут, в товарный сядут, а не в дорогую “стрелу”, но на концерт с Девятой Бетховена и знаменитым дирижером – умрут, попадут... И вообще, говоря по-комсомольски, – какой может быть разговор» [4, с. 557].

Но именно эти проявления «скромного обаяния буржуазии» провоцируют автора на лирические прорывы. В результате в идеологическом монолите, каким представляется текст очерка, образуются некие «провалы» в собственно литературу как один из видов искусства – в то, что дает не идеологически, а художественно инверсированную картину мира. Именно таким является описание пребывания в «видовом отделении» уже упомянутой «Рейнской стрелы»: «Первая площадка – и волшебство словно шагнуло из поэзии мифа в прозаiku людской жизни. Не успеешь дотронуться до раздвижной дверцы, к которой я долгие годы питала враждебное чувство, как она, эта дверь мягко раздвинулась сама собой, словно от легкого дуновения. И площадка не лязгала, не тряслась, сиюминутно сбросив вас под колеса, а с плюшевой мягкостью приняла вашу ногу... А вокруг – со всех сторон, по бокам, сзади спереди – плывет редчайшая красота, не стертая даже зимней декабрьской

резинкой, а, наоборот, опушенная красивой сединой изморози, оголившая кой-где причудливые контуры гор, опрозрачившая пролеты между курортными зданиями. И медленно-медленно по величавой реке, как бетховенские адажио, плывут длинные белые барки-электроходы, унося за собой ваши очарованные глаза» [4, с. 557–558].

В результате осуществленного анализа очерка М. С. Шагинян «Бетховенский фестиваль в ФРГ» можно сделать некоторые **выводы**. Они касаются прежде всего того мифологически инверсированного образа великого немецкого композитора, который был сформирован в недрах советской идеологии и который активно внедрялся в сознание советских граждан. Именно эта методология, используемая М. С. Шагинян в оценке всего западногерманского фестиваля, приводит к возникновению идеологически монолитного, избилующего риторическими клише текста. Одновременно писательницей с учетом жанровых требований «путевого очерка» фиксируются факты наблюдаемой повседневной жизни капиталистического общества, при описании которых используется иная – собственно художественная – инверсионная система.

Вот почему в очерке М. С. Шагинян «Бетховенский фестиваль в ФРГ» возникает эффект сюрреалистического текста, где по законам сюрреалистической техники письма соединяется несоединимое и где к разным локусам жизни применяются разные оптические аппараты. При этом границы переходов незаметны, как в фильмах Л. Бунюэля, в которых явь и сон находятся не в размежеванных друг от друга пределах, а пребывают на одной территории художественного пространства. Идеологически инверсированный образ Бетховена вписан в контекст капиталистической действительности, и если великий композитор предстает несокрушимым безжизненным монументом, то буржуазная жизнь, если воспользоваться названием известного фильма Л. Бунюэля («*Le charve discret de la bourgeoisie*»), явлена вовсе не в скромном, а в бесстыдном очаровании своего обаяния.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Буцко А. Ника Вагнер представила программу Бетховенского фестиваля-2014 [Текст] / Анастасия Буцко // *Classicalmusicnews.ru* [Электронный ресурс]. — Режим доступа : www.classicalmusicnews.ru — Загл. с экрана.

2. Гаспаров М. Л. Стихотворение Пушкина и «Стихотворение» М. Шагинян (поэтика варианта) [Текст] / М. Л. Гаспаров // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. — М. : Новое литературное обозрение, 1995. — С. 178–184.

3. Лоос Х. Бетховенский юбилей 1970 года [Текст] / Хельмут Лоос // Наукowy вiсник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Випуск 33. Музика у просторі культури. Збірка статей. — К., 2004. — С. 50–59.

4. Шагинян М. Бетховенский фестиваль в ФРГ [Текст] / Мариэтта Шагинян // Шагинян М. Собрание сочинений в 9 т. — М. : Художественная литература, 1973. — Т. 5. Зарубежные письма. — С. 546–597.

Панасюк В. Ю. Бетховен и «le charve discret de la bourgeoisie»: М. С. Шагинян о праздновании юбилея композитора в ФРГ. В результате анализа очерка М. С. Шагинян «Бетховенский фестиваль в ФРГ» (1970 год) определены социально-политические подходы в оценке фестивальных событий, посвященных 200-летию со дня рождения композитора. Реконструирован идеологически мифологизированный образ Л. ван Бетховена, распространенный и утвержденный в официальной советской культуре. Установлено, что с учетом жанровых требований путевых записок писательницей фиксируются факты наблюдаемой ею повседневной жизни капиталистического общества, при описании которых используется иная – собственно художественная – инверсионная система.

Ключевые слова: Л. ван Бетховен, фестиваль, юбилей, идеология, капитализм, буржуазия.

Панасюк В. Ю. Бетховен і «le charve discret de la bourgeoisie»: М. С. Шагінян про святкування ювілею композитора в ФРН. У результаті аналізу нарису М. С. Шагінян «Бетховенський фестиваль у ФРН» (1970 рік) визначені соціально-політичні підходи в оцінці фестивальних подій, присвячених 200-річчю від дня народження композитора. Реконструйовано ідеологічно міфологізований образ Л. ван Бетховена, розповсюджений і утверджений в офіційній радянській культурі. Встановлено, що з урахуванням жанрових вимог дорожніх нотаток письменницею фіксуються факти побаченого нею повсякденного життя капіталістичного суспільства, при описі яких використовується інша – власне художня – інверсійна система.

Ключові слова: Л. ван Бетховен, фестиваль, ювілей, ідеологія, капіталізм, буржуазія.

Panasiuk V. Y. Beethoven and «le charve discret de la bourgeoisie»: M. S. Shahinian about the celebration of the anniversary of the composer in GFR. Analysing the essay of M. S. Shahinian «Beethoven Festival in GFR» (1970), the socio-political approaches in the evaluation of festival events dedicated to the 200th anniversary of the composer were defined. Ideologically mythologized image of Beethoven, widely-spread and approved in the official Soviet culture was renewed. It is found that, according to the requirements of the genre of «travel notes» writer recorded facts observed her daily life in capitalist society, the description of which used a different – the actual art – inversion system.

Key words: L. van Beethoven, festival, anniversary, ideology, capitalism, the bourgeoisie.

УДК 7.071.1 : 7.094

Сергей Зуев

БЕТХОВЕН БЕЗ БЕТХОВЕНА

Современная бетховениана как наука, изучающая жизнь и творчество композитора, обращается к широкой материальной базе. Это не только документальные первоисточники – биографические факты, ноты, эпистолярное наследие. Это также тексты «второго» порядка, какими можно считать в том числе художественные произведения, посвященные композитору. Созданные следующими поколениями художников, они являются отражением определенной «точки зрения», культурной традиции и дополняют образ музыканта.

Особым жанром освоения личности и творчества композитора является кинематографический, соединяющий различные знаковые системы. Важнейшими элементами игровых биографических фильмов выступают персонаж «композитор», музыка, а также историческая среда и окружение. Причем каждый из этих элементов может выполнять сюжетообразующую функцию в структуре художественного текста.

Центральная проблема главного персонажа биографического фильма связана с проблемой достоверности, сходства с оригиналом. Начиная с фильмов Г. Абеля, режиссеры чаще ориентируется на наиболее популярные изображения зрелого композитора с развиваю-

щимися волосами – карандашный рисунок А. Клебера, созданный летом 1818 года в Мёдлинге, и портрет Бетховена кисти Й. Штилера 1820 года. Такого Бетховена мы видим также в фильмах «Бетховен живет наверху» (1992, Н. Мунро), «Бессмертная возлюбленная» (1994, Г. Олдмен).

Традиционно весомую роль в фильме, посвященном композитору, играет музыкальный материал. Это олицетворение главного героя, образ его мысли и одновременно закадровая музыка, воссоздающая историческую эпоху. Таков, например, фильм Х. Земана «Бетховен. Дни жизни» (1976) с Д. Банионисом в главной роли. В отличие от этой модели, где звучат в подавляющем большинстве фрагменты бетховенских произведений, в кинокартине «Героическая симфония» (2003) масштабное полотно сыграно Революционно-романтический оркестром, возглавляемым Дж. Гардинером, в полном объеме. Рамки фильма почти совпадают с длительностью симфонии, и эта неслыханная роскошь сближает его с жанром фильма-оперы. А идея приоритета инструментальной музыки в кинотексте – крамольная по определению – вскрывает замысел фильма-симфонии. При этом использование инструментов бетховенской поры как элемент документалистики приближает зрителя к эпохе. Одновременно музыка в аутентичном исполнении приобретает черты протагониста кинематографического текста.

Подчиняя себе сюжет и отодвигая значение персонажей, первое исполнение «Героической» во дворце князя Ф. Лобковица становится главным актантом фильма. Паузы в партитуре, смены динамики, оркестровых групп, технические сложности исполнения – все эти элементы музыкального процесса определяют визуальный ряд и актерски обыгрываются. Для того, чтобы целиком звучащая симфония не вытеснила игровое тело фильма, режиссер дважды прерывает исполнение. В первый раз Бетховен, не удовлетворенный характером звучания начала симфонии, останавливает оркестр и отрабатывает с ним темп и акценты. Причиной второй остановки выбран известный эпизод с Ф. Рисом, который не сумел оценить смелого фрагмента с диссонирующей валторной и едва не получил пощечину от своего учителя [1, с. 152]. Пространство, в котором музыка временно уступает свое первенство – это также перерывы между частями. Здесь,

в традиционной ситуации антракта, персонажи общаются. В ходе этого общения затрагиваются разные стороны личности Бетховена: стиль его общения с аристократией, отношения с учителем и учеником, любовные драмы, реакция на критику. Наконец, последним средством развертывания кинематографического сюжета и преодоления главенства музыки является нарушение линейности в повествовании. Одновременно с исполняемой четвертой частью симфонии синхронизировано изображение прогулки Бетховена с Рисом, последовавшей за концертом в замке Лобковица. Вследствие такого монтажа изображения музыка временно начинает выполнять функцию закадровой несмотря на отсутствие купюр в звучащей симфонии. В этом месте «фильм-симфония» уступает место традиционному кино.

Интересным с точки зрения сюжетообразования в кинокартине является использование элементов музыкальной практики. Так, в советском фильме «Концерт Бетховена» (1936) сюжет строится вокруг подготовки пионера Корсака к конкурсу исполнителей. Не имея нот, мальчик вынужден сочинить каденцию к скрипичному концерту Л. Бетховена, которая и приводит его к победе. При этом кинематографистами использована функциональная особенность жанра каденции, допускающего свободное обращение с авторским текстом. Традиция написания исполнителями своих каденций позволяла использовать в фильме любой классический концерт. Однако в отличие от, скажем, Гайдна или Моцарта Бетховен в контексте советского идеологического мифа оказывается более подходящим для фильма. Он обладает репутацией приверженца революционных идей, нарушителя норм аристократического этикета и любимого композитора вождя пролетариата.

Даже постмодернистская техника, использованная А. Шнитке при создании каденции к скрипичному концерту Бетховена (соединены темы от Баха до Берга), не противоречит сути каденции. Этой традиции дописывания альтернативного текста противостоит ремесло переписывания нот, единственной целью которого является соблюдение авторского знака. Известны постоянные проблемы Бетховена со своими переписчиками, в частности, случай с Фердинандом Волланеком, которому Бетховен отвечал: «Писака! Болван! Исправьте ошибки, вызванные вашим невежеством, высокомерием, непонима-

нием и глупостью; это уместнее, чем намерение учить меня; свинья вздумала учить Минерву» [4, с. 708]. Однако в художественном тексте первая заповедь переписчика может быть нарушена, и это также становится сюжетообразующим фактором. Так, в фильме «Переписывавая Бетховена» (2006) студентка-копиист Анна Хольц, присланная из консерватории, в процессе переписки партитуры Девятой симфонии меняет – ни много, ни мало – тональный план сочинения и в споре с Бетховеном отстаивает свой вариант как более соответствующий бетховенскому стилю. Возможно, такая трансформация нацелена на достижение определенного художественного результата – вывести персонаж А. Хольц на уровень собирательного образа женщины в жизни Бетховена и музыки, направляющей его перо.

Особый случай в кинематографической бетховениане – это фильмы, посвященные Бетховену, в которых отсутствует персонаж «композитор». Такова вышедшая в 1970 году и приуроченная к 200-летию юбилею композитора экспериментальная картина М. Кагеля «Людвиг ван», а также советский телевизионный фильм Б. Галантера «Жизнь Бетховена» (1978).

Провокационный фильм М. Кагеля, по мнению Х. Лооса, направлен на демифологизацию музыки [5, с. 59]. Элементы бетховенского мифа – портреты и изображения композитора, его личные вещи, ноты – предстают в кинокартине «усвоенными» современным обществом путем музеефикации и широкого распространения в массовой культуре. При этом как охранный функция музея, так и принципы тиражирования массового продукта лишают человека непосредственного контакта с бетховенской музыкой, того пламени, которое в одном из кадров фильма буквально накрывается чугунной крышкой. Завершение фильма показом кельнского зоопарка с одновременно звучащим отрывком из Девятой симфонии приобретает значение символа приспособленчества человека: он делает из музыки Бетховена то же, что и в случае, когда из природы создает себе зоопарк.

Звучащие в фильме фрагменты бетховенских произведений препарированы и исполняются «в инструментовке для случайного оркестра, которая благодаря нарочитому дисбалансу способствовала весьма оригинальному звучанию, искажающему музыкальный первоисточник» [5, с. 54–55]. Интересно, что предпринятая М. Кагелем

в провокационной форме попытка обновления классической музыки в сегодняшней культуре приняла тотальный характер, о чем свидетельствуют бесчисленные ремиксы и «кавер-версии» популярных произведений, размещенные в сети Интернет.

Картина творческого объединения «Экран» скроена из разнородной – документальной и игровой – материи. Можно отметить, что такой гибридный жанр является своеобразным эквивалентом художественного творчества и исследовательской деятельности Р. Роллана, который в фильме выполняет функцию автора-рассказчика. Мастер документального жанра, Б. Галантер отказался от идеи воплощения на экране «живого» Бетховена средствами актерской игры. Его объемный портрет создается опосредованно, через свидетельства современников, друзей, биографов при непосредственном участии подлинной музыки композитора. Возможно, такая модель построения биографического произведения взята из пьесы М. Булгакова «Последние дни (Пушкин)», где представлено пушкинское окружение, а персонаж «поэт» не выведен. Может быть, режиссер укрывает от зрителя визуальный образ композитора, актуализируя ту стену глухоты, которой Бетховен был отделен от окружающих. Во всяком случае именно это решение в кинематографе представляется очень плодотворным, поскольку лишено недостатков всех созданных в кино образов Бетховена, зафиксированных и зрительно избыточных¹.

Картина «Жизнь Бетховена» состоит из двух фильмов, повествующих о молодом композиторе периода 1790-х вплоть до 1802 года и зрелом мастере периода Венского конгресса и далее. Нарушая хронологическую последовательность, фильм начинается со сцены смерти и похорон композитора, выполняющей функцию пролога биографического повествования.

В отсутствие персонажа «Бетховен» ключевым фактором создания художественно убедительного текста является применение эстетического принципа остранения. По мнению П. Пави, этот принцип

¹ В этом отношении интересна мысль А. Кончаловского, считающего, что «кино, к сожалению, – вообще, вещь вульгарная. Образ сам по себе вульгарен, он уже, как бы, переварен, он ничего добавить не может. Искусство всегда должно апеллировать к воображению. Почему поэзия велика? Поэзия велика, потому что мы воображаем массу вещей, которые скрыты за словами» [3].

«действителен для любого художественного языка: применительно к театру речь надо вести о технике, разрушающей иллюзию», которая вместо поддержания впечатления реальности происходящего на сцене, напротив, подчеркивает искусственность драматургической конструкции или персонажа. Внимание зрителя привлекается к самому процессу создания театральной иллюзии, к способам, с помощью которых актеры выстраивают свои роли» [6, с. 211].

Основными способами реализации принципа остранения в фильме становится разрушение симбиоза актера и персонажа, игра с исторической дистанцией и конструирование специфического пространства.

В первых кадрах картины популярные советские актеры в костюмах своего времени объявляют зрителю, какие роли они будут играть². Облачение в исторических персон ознаменовано боем башенных часов и показом театральной сцены. При этом персонажи – друзья Бетховена рассаживаются в кресла и замирают, словно позируя зрителю. Их неподвижность (как на фотоснимке) при отсутствии в кадре Р. Роллана ассоциируется с фиксированным понятием «друзья Бетховена», вошедшим в исторический контекст.

В кинокартине обнаруживается логика построения «кругов» знакомых, где первый круг представляют наиболее близкие друзья композитора – главные герои фильма, а второй – остальные персонажи. Первый (Ф. Рис, Ф. Вегелер, Н. Цмескаль, С. Брейнинг, А. Шиндлер) характеризуется расщепленностью актера и персонажа, обостряющей документальную составляющую фильма. Второму (Й. Гайдн, И. Гуммель, Ф. Шуберт) свойственно единство актера и персонажа. Актеры появляются в фильме сразу в гриме и исторических костюмах. Это исторические персонажи, на которых возложена функция воссоздания колорита эпохи.

Ярким примером расщепления единства актера и персонажа является эпизод, в котором доктор Ваврух сообщает о безнадежном со-

² Фердинанд Рис – Альберт Филозов, Франц Вегелер – Анатолий Ромашин, Николаус Цмескаль – Зиновий Гердт, Стефан Брейнинг – Альгимантас Масюлис, Антон Шиндлер – Александр Кайдановский, Ромен Роллан – Павел Кадочников. Интересно, что тремя годами позже, в 1981 году Б. Галантер использует подобный прием в фильме о Пушкине «И с вами снова я», где в титрах уже фигурирует формулировка «от лица».

стоянии Бетховена. Эпизод сыгран с повтором. Сначала актер проносит «Он сообщил», а затем персонаж поправляет: «Я сообщил». При этом изменяются декорации, мизансцена, одежда (актер словно забыл «облачиться в персонажа») и тон высказывания с репортерского на интимно-скорбный. Показательно также чтение современниками Бетховена его писем и газетных статей, что в структуре соответствующего фрагмента фильма является документальным изложением хроники от автора.

Балансирование между игровым и документальным проявляется также и в особенностях организации направления взглядов актеров. Считается, что в художественном фильме, за исключением случаев, продиктованных сценарной необходимостью, нужно избегать взглядов в объектив камеры. В фильме реализована двойная модель, предполагающая, во-первых, традиционные приемы – взгляд в камеру в монологах и обмен взглядами между героями в диалогах. Во-вторых, режиссером в кинотекст специально вводятся также совершенно мимолетные, словно «случайные», «ловящие» камеру взгляды актеров, которые характерны для домашнего, непрофессионального видео и при монтаже художественного фильма всегда удаляются как брак. Однако в структуре данной картины эти взгляды выполняют функцию «усилителя» документальной подлинности и заставляют зрителя почувствовать себя участником происходящего на экране. Кроме того, именно такая игра с направленностью взглядов актеров в кадре наиболее эквивалентна характеру эпистолярного и мемуарного наследия друзей великого композитора. Это не только их приватное общение, но и обращение к потомкам.

В большинстве сцен фильма актер все же растворен в персонаже. Это, например, момент, когда ученик Л. Бетховена Ф. Рис очень внимательно слушает Цмескаля, передающего слова Бетховена об учении у Гайдна. Или сцена тяжелых воспоминаний о недостойном поведении Иоганна Бетховена после смерти брата, когда А. Шиндлер в сердцах восклицает: «Ради всего святого, я не хочу переживать это вновь!». С учетом этого можно говорить скорее о своеобразном мерцании «актер-персонаж».

Конструируемое в фильме пространство условно и многомерно и представляет собой вневременное место встречи героев филь-

ма. Театральные декорации вносят эффект остранения. Но эта же искусственность делает возможным нахождение в одном кадре современников Бетховена и Р. Роллана. Их беседа – это диалог XIX и XX столетий, века в истории бетховенианы. Декорации, в которых находятся герои фильма, являются одновременно и домом Бетховена (так, А. Шиндлер говорит Дж. Россини: «Как вы смеее переступить порог этого дома»), и рабочим кабинетом Р. Роллана. Это также и город, где проходит похоронная церемония или проводятся балы. Интересно, что в отличие от современников Бетховена, находящихся в движении, «живых» свидетелей эпохи, Р. Роллан никогда не встает из-за стола. Общение между ними идет только на вербальном уровне, их пластические пространства не пересекаются. Это устанавливает дистанцию и обозначает позицию Р. Роллана как исследователя, «поверенного живых и мертвых». Вообще же фильм реализует телескопическую модель исторической перспективы, где зритель интерпретирует тексты современников Бетховена сквозь призму метатекстов Р. Роллана и создателей фильма.

Многомерность пространства актуализируется, когда Ф. Рис отдергивает полупрозрачную штору перед входом в комнату, как бы снимая пелену с глаз зрителя. Или же в эпизоде, в котором Ф. Вегелер открывает окно, и привыкший к театральной декорации зритель обнаруживает за ним «натуральный» сад и дождь.

Музыка в фильме выполняет разнообразные функции. Наиболее очевидная – изобразительная, когда, например, сообщается, что Бетховен едет в Вену или рассказывается о его погружении в светскую жизнь. При этом звучат Танец № 7 До-мажор и № 12 До-мажор из Двенадцати немецких танцев для оркестра WoO 8 (по каталогу Кинского–Хальма), датированные 1795 годом. В обоих случаях используется один прием. Герои умолкают, и при помощи музыки и изображения (чередa сменяющихся гравюр и рисунков) рассказывается история. Не менее важна и эмоциональная функция музыки, раскрывающая состояние героев, погруженных в глубокое раздумье: этот «разговор» многое открывает для них. В один из таких моментов звучит, например, проникновенная третья часть Тридцать первой сонаты.

Музыка также – не просто сопровождение, идентифицирующее отсутствующего композитора, его подпись. Это элемент, взаимодей-

ствующий с персонажами и участвующий в развертывании действия. Так, намерение А. Шиндлера огласить имя возлюбленной Бетховена прерывается начальным аккордом Восьмой фортепианной сонаты. Призывно звучащую первую часть Третьей симфонии – «Оды революции» – хлопком закрытой партитуры обрывает Ф. Рис, первый сообщивший Бетховену о провозглашении Наполеона императором. Опять же Шиндлер, «услышав» доносившуюся музыку увертюры Россини к «Севильскому цирюльнику», задергивает штору, только бы не вспоминать о ненавистном композиторе³. Маркирование персонажа «Россини» известной мелодией, равно как и синхронизация изображения Джульетты Гвиччарди со звучанием первой части посвященной ей фортепианной сонаты (дважды) можно расценивать как введение лейтмотива. Звучащая же в третий раз «Лунная соната» приобретает значение символа любви. Она не связана с изображением графини и появляется после письма Бетховена, в котором тот смиряется с невозможностью семейного счастья. Интересно, что в этот раз сонату исполняет на фортепиано Ф. Рис. Но акустически мы слышим, что звучание не принадлежит комнате, в которой находятся герои фильма, оно вдалеке, за кадром. По-видимому, в картине, построенной на зафиксированной письменно речевой деятельности персонажей, может быть только намек на роль «пианист за роялем».

Музыкальным материалом выстроено несколько смысловых арок, обрамляющих картину и ее части и обобщающих художественный замысел. Так, в начале и в конце первого фильма звучит вторая часть Четвертого фортепианного концерта как символ одиночества человека в его столкновении с судьбой. Второй же фильм обрамлен Девятой симфонией, и в этом обнаруживается смысловое движение от первого фильма ко второму, которое реализует традиционный взгляд на твор-

³ Тот факт, что в фильме звучит фрагмент произведения Дж. Россини, выводит композитора на уровень антагониста и иллюстрирует противопоставление Р. Ролланом бетховенской и россиниевской музыки как высокого и низкого. Своеобразную реализацию этой культурной установки мы находим в культовой картине С. Кубрика «Заводной апельсин». Идейная программа, пусть и сильно извращенная, эстетствующего подонка, ценителя бетховенской музыки, противопоставляется стихии животных развлечений – под музыку Россини проходит сцена покушения на изнасилование и драки.

чество Бетховена: путь из бездны страданий к радости через борьбу человека с роком. Упомянутая первая часть «Лунной сонаты» обрамляет не только первый фильм, повествующий о периоде, в котором композитор познакомился и расстался с Гвиччарди, но и всю картину, венчая тему любви в жизни Бетховена. Наконец, Sanctus из Мессы До-мажор, знаменующий конец земного пути композитора в прологе фильма, соотнесен с Gloria из Торжественной мессы, звучащей в конце фильма и провозглашающей бессмертие бетховенского гения.

Вывод. Анализ кинокартин, посвященных Л. Бетховену, позволяет выделить важнейшие элементы игровых биографических фильмов. Таковыми являются персонаж «композитор», его музыка, историческая среда и окружение, которые в разных ситуациях могут выполнять сюжетообразующую функцию в структуре художественного текста. В условиях отсутствия главного героя его объемный портрет создается опосредованно, путем реализации принципа остранения. В фильме Б. Галантера «Жизнь Бетховена» это связано с разрушением симбиоза актера и персонажа, балансированием между игровым и документальным жанром, игрой с исторической дистанцией и конструированием специфического пространства. М. Кагель добивается эффекта остранения провокационной презентацией «Бетховен в современной культуре» и препарированием музыки великого немецкого композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. Бетховен [Текст] / А. Альшванг. — М. : Молодая гвардия, 1940. — 360 с.
2. Кончаловский А. «Печальной» назвал ситуацию в Союзе кинематографистов России [Электронный ресурс] / А. Кончаловский (беседовал В. Познер). — Режим доступа : http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si5756/fi633.
3. Корганов В. Бетховен. Биографический этюд / В. Корганов. — М. : Алгоритм. — 816 с.
4. Лоос Х. Бетховенский юбилей 1979 года / Х. Лоос // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — Вип. 33. — Музика у просторі культури : 36 статей. — К., 2004. — С. 50–59.
5. Пави П. Словарь театра / П. Пави. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.

Зуев С. П. Бетховен без Бетховена. В статье исследуется проблема «композитор как персонаж кинофильма» (на примере кинокартин Б. Галантера «Жизнь Бетховена», М. Кагеля «Людвиг ван»). Актуальность исследования связана с необходимостью осмысления особенностей создания кинематографического образа композитора. Цель статьи – выявление механизмов взаимодействия визуального и музыкального кодов в биографическом фильме о Л. Бетховене. Особенности сюжетообразования и создания объемного портрета композитора раскрываются сквозь призму реализации эффекта остранения.

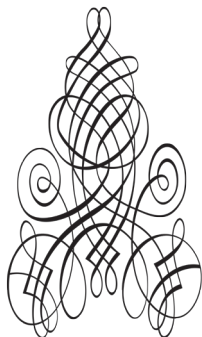
Ключевые слова: «Жизнь Бетховена», актер, персонаж, эффект остранения, сюжетообразование.

Зусь С. П. Бетховен без Бетховена. У статті досліджується проблема «композитор як персонаж кінофільму» (на прикладі кінокартин Б. Галантера «Життя Бетховена», М. Кагеля «Людвіг ван»). Актуальність дослідження пов'язана з необхідністю осмислення особливостей створення кінематографічного образу композитора. Мета статті – виявлення механізмів взаємодії візуального та музичного кодів у біографічному фільмі про Л. Бетховена. Особливості сюжетообразования і створення об'ємного портрета композитора розкриваються крізь призму реалізації ефекту одивнення.

Ключові слова: «Життя Бетховена», актор, персонаж, ефект очуднення, сюжетоутворення.

Zuev S. P. Beethoven without Beethoven. The article deals with the problem of “the composer as a character of the film” (for example, the films of B. Galanter “Life of Beethoven”, M. Kagel “Ludwig van”). The relevance of the study is the need to understand the peculiarities of creating a cinematic image of the composer. The article aims to identify the mechanisms of interaction between visual and musical codes in the biographical film about L. Beethoven. The features of the plot and creating large portrait of the composer revealed through the prism of alienation effect.

Key words: “Life of Beethoven”, the actor, the character, the alienation effect, forming a plot.



Розділ 2

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ БЕТХОВЕНОЗНАВСТВА

УДК 78.071.1 (430) : 786.2

Андрій Кутасевич

ТРИАДА ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ OPUS 31 ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА: МУЗИКОЗНАВЧІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

Як відомо, соната для фортепіано є одним із провідних жанрів творчості Бетховена. Його твори в цьому жанрі належать до скарбниці світової музичної класики, вони постійно перебувають у полі зору виконавців та слухачів і привертають увагу дослідників музичного мистецтва. Серед ґрунтовних музикознавчих праць, у яких охоплюються всі фортепіанні сонати композитора, відзначимо монографії В. фон Ленца [11], В. Нагеля [12] та Ю. Кремльова [5]. Ретельний виконавський аналіз бетховенських фортепіанних сонат здійснив О. Гольденвейзер [2], редагуючи їх для видань. Багато наукових розвідок присвячено окремим сонатам митця. Три сонати оп. 31 відіграють особливу роль у творчій біографії Бетховена. Притому друга соната цієї тріади не обділена увагою музикознавців, тоді як інші два цикли фігурують у працях дослідників значно рідше. **Актуальність** обраної теми зумовлюється насамперед потребою цілісного охоплення тріади оп. 31 як знакового явища у творчості великого німецького композитора. **Мета** статті – окреслити своєрідність трьох сонат оп. 31, визначити їх місце в доробку композитора – кожної зокрема та тріади загалом – і відзначити особливі вимоги, які постають перед їх виконавцями¹.

¹ Автор статті враховує власний досвід виконання трьох сонат Бетховена оп. 31

За періодизацією творчості Бетховена, яка усталилась у музикознавстві, три фортепіанні сонати оп. 31 (за загальною нумерацією – №№ 16, 17 та 18) належать до другого, «центрального» періоду. Водночас мусимо пам'ятати, що ця періодизація є умовною: у межах кожного періоду творчості митця відбувались еволюційно-стильові процеси, накопичувались нові враження та ідеї, які згодом реалізовувались у нову якість індивідуального композиторського стилю. Це підтверджується порівнянням різних творів, написаних протягом одного періоду. У цьому сенсі три розглядувані фортепіанні сонати великого композитора посідають унікальне місце в його спадщині. Вони знаменують важливий етап творчості майстра, багато в чому займаючи в ній «пограничні» позиції.

Створена на межі XVIII–XIX ст., тріада сонат оп. 31 являє собою хронологічно останній випадок, коли Бетховен об'єднав дві або три фортепіанні сонати в одному опусі; адже наступні дві сонати, об'єднані подібним чином, – «Дві легкі сонати» оп. 49, *соль мінор* та *Соль мажор* – були створені раніше, як прийнято вважати, і лише опубліковані після оп. 31. Кожна з подальших бетховенських фортепіанних сонат позначена окремим опусом. Крім того, сонати оп. 31 належать до останніх сонат майстра, написаних для *pianoforte* «моцартівського» зразка (звуквисотний діапазон цих інструментів становить п'ять октав – від *фа* контр-октави до *фа* третьої октави). Для такого самого інструмента призначено і «Дві легкі сонати» оп. 49, написані раніше, і Сонату оп. 54, *Фа мажор*, написану очевидно невдовзі після тріади оп. 31, але раніше, ніж Соната оп. 53, *До мажор*. Починаючи з оп. 53 («Аврори»), фортепіанні сонати Бетховена призначалися для інструментів із дещо ширшим звуквисотним діапазоном.

Згадані аспекти пограничного положення трьох сонат оп. 31 у творчості Бетховена є, так би мовити, зовнішніми. Значно важливішими є аспекти внутрішні. За свідченням К. Черні, у 1802 р., незадовго до написання тріади сонат оп. 31, Бетховен повідомив, що вступає

як мегациклу – у сольному концерті, який відбувся 4 жовтня 2014 р. у Великому залі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського в рамках XXI Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї». Відгуки на цей виступ опубліковано у статтях В. Данилова [3] та І. Драч [4, с. 31].

на «новий шлях»². Результатом цього, як констатував Р. Роллан, став відхід композитора від надмірної плакатності й монументальності письма в бік його більшої гнучкості [7, с. 168]. Не менш важливим є той факт, що три сонати ор. 31 були створені в нелегкий для композитора час – напередодні надзвичайно гострої, чи не найбільшої в його житті душевної кризи, яка відобразилась у «Гейлігенштадтському заповіті» (жовтень 1802 р.).

Три сонати ор. 31 належать до небагатьох циклів Бетховена, які не мають присвячень. Якщо поглянути на ті нечисленні фортепіанні сонати майстра, які не присвячені нікому, то спостерігається цікава закономірність. Переважно це невеликі сонати, більше призначені для навчальної практики, ніж для концертної сцени – «Дві легкі сонати» ор. 49 (*соль мінор* та *Соль мажор*), сонати ор. 54 (*Фа мажор*), ор. 79 (*Соль мажор*). Водночас до циклів без посвяти належить і Соната ор. 110 (*Ля-бемоль мажор*) – один із найвагоміших бетховенських творів, написання якого супроводжувалось тяжкими випробуваннями для автора і повільні розділи якого мають виразний сповідальний, глибоко особистий характер. Спочатку Бетховен планував присвятити згадану сонату Антонії Брентано, однак згодом відмовився від цього, залишивши твір не присвяченим нікому. Здається, що і тріада сонат ор. 31 не має присвячення невипадково. Центральна соната цієї тріади (*ре мінор*) є, за влучним висловом Р. Роллана, одним із найбільш вражаючих прикладів прямої мови в музиці [7, с. 149]. У цьому видатному творі з величезною силою відбилась особиста драма митця; тож, як слушно зазначив дослідник, цю сонату композитор міг би присвятити самому собі [7, с. 152]. Чи не тому Соната ор. 31 № 2, а разом із нею й інші дві сонати, які її обрамляють, тобто весь ор. 31, не мають присвячення?

Перша з трьох сонат ор. 31 – *Соль мажор* (№ 16 за загальною нумерацією) є найменш популярною, попри її безумовні художні достоїнства. Вона рідше, ніж дві наступні сонати, звучить у концертних програмах і, водночас, рідше використовується в навчально-методичній сфері. З одного боку, ця соната не така ефектна й «показна», як наступні дві та інші популярні сонати композитора, – цим зумовлене її

² На це свідчення посилався зокрема В. Нагель [12, с. 1].

скромніше місце в концертному репертуарі. Із другого боку, ця соната доволі складна й розгорнута: її виконання потребує досить високого рівня піаністичної підготовки та неабиякого вміння «вибудовувати» архітектоніку твору (ідеться зокрема про його другу і третю частини), чим, своєю чергою, зумовлюється досить обмежене використання цієї сонати в навчальній практиці. За образним змістом Соната оп. 31 № 1 належить до не зовсім типових творів Бетховена. Музиканти та музичні критики давали їй різні, іноді діаметрально протилежні оцінки – від відвертого несхвалення (Антон Рубінштейн) до цілковитого прийняття (Б. Асаф'єв)³. Напевно, саме нетиповість цього циклу з погляду «магістральної» лінії розвитку бетховенської образності та стилістики сприяла широкому діапазону його оцінок. Із позицій сьогодення ця нетиповість сприймається радше як самотність, що схиляє музикознавців до загалом позитивної оцінки сонати, написання якої стало важливою віхою на шляху розвитку фортепіанного стилю композитора. У цьому творі Бетховен постає не у звичних для нас іпостасях борця й бунтаря, або лірика – співця високих та глибоких почуттів. Соната має об'єктивно-оптимістичний характер із виразним комічним відтінком та яскраво втіленими жанрово-побутовими елементами. Це той Бетховен, який пізніше напише фортепіанне рондо *Соль мажор*, оп. 129 – «Гнів із приводу загубленого гроша» (зокрема, у першій частині сонати, а частково й у фіналі). Дослідники бетховенської творчості відзначали виразний вплив італійського музичного театру на стилістику та образний зміст цього циклу⁴.

Початок першої частини сонати, *Allegro vivace*, прикметний новаторським фактурним прийомом – розбивкою пунктирних ритмічних формул між партіями правої та лівої рук, – який надалі широко застосовується в цій частині. Такі формули сприяють пружності партитурної тканини, додаючи стрімкості руху й водночас гумористичного відтінку звучання (приклад 1).

Привертає увагу тональне співвідношення першого та другого речень теми головної партії в експозиції: перше речення починається в основній тональності, друге – у тональності низького сьомого ща-

³ Докладніше про це – у праці Ю. Кремльова [5, с. 132–134].

⁴ Див. праці В. фон Ленца [11, с. 200–201], Р. Роллана [7, с. 149].

бля: *G-dur* – *F-dur*. Таке незвичне тональне зіставлення в межах головної теми Бетховен застосує пізніше в першій частині знаменитої Сонати ор. 53, *До мажор* («Аврора»): *C-dur* – *B-dur*. У темі побічної партії з першої частини Сонати ор. 31 № 1 з її нарочитими синкопами відбився безпосередній вплив народної танцювальної музики. Упадає в око й незвичне для сонатної форми доби Класицизму тональне співвідношення тем головної та побічної партій у початковому *Allegro* цієї сонати: *G-dur* – *H-dur* в експозиції, *G-dur* – *E-dur* у репризі. Отже, у цьому *Allegro* Бетховен апробував і нове тональне співвідношення тем, згодом застосоване в першій частині Сонати ор. 53: *C-dur* – *E-dur* в експозиції та *C-dur* – *A-dur* у репризі⁵. Мерехтіння однойменних мажору та мінору в завершальній партії першої частини Сонати ор. 31 № 1 є передвістям одного з улюблених ладових прийомів Ф. Шуберта.

Приклад 1

Л. ван Бетховен. Соната *G-dur* для фортепіано, ор. 31 № 1, I частина, такти 1–11



Друга частина, *Adagio grazioso До мажор*, примітна своєрідною будовою, у якій ознаки складної тричастинної форми поєднуються

⁵ На подібність тональних планів головної партії та подібність тональних співвідношень головної та побічної партій у перших частинах сонат ор. 31 № 1 та ор. 53 звертав увагу А. Шмітц [8, с. 170–172].

з елементами рондальності та варіаційності. Крайні розділи цієї частини вирізняються дуже багатою орнаментикою, загалом нетиповою для повільних частин бетховенських сонат. Ця характеристика зближає *Adagio grazioso* з деякими повільними частинами фортепіанних сонат В. А. Моцарта, які мають характер розлогих оперних арій. Головна тема цієї частини споріднена інтонаційно й тонально з темою арії Уріїла з другої частини ораторії Й. Гайдна «Створення світу», Ноб. XXI: 2⁶ (приклади 2, 3).

Приклад 2

Л. ван Бетховен. Соната *G-dur* для фортепіано, оп. 31 № 1, II ч.,
тт. 1–5



Р. Роллан убачав у крайніх розділах *Adagio grazioso* прообраз рос-сінівської серенади з «гітарним» акомпанементом [7, с. 149]⁷. Власне бетховенське музичне обличчя виразніше проступає в центральному розділі (*до мінор*), який має зримі ознаки симфонічної партитури.

⁶ Подібність цих двох тем відзначали В. фон Ленц [11, с. 199] та В. Нагель [12, с. 12]. Питання впливу мелодики Й. Гайдна, В. А. Моцарта та К. Ф. Е. Баха на тематизм юнацьких творів Бетховена ґрунтовно дослідив Г. Яловець [9].

⁷ «Гітарний» характер цього акомпанементу відзначав ще учень Бетховена К. Черні у праці «Про правильне виконання всіх бетховенських фортепіанних творів» [10, с. 46].

Фінальне *Rondo allegretto* в рондо-сонатній структурі відзначається загальним пасторальним характером, галантною танцювальністю головної теми та відсутністю типових для Бетховена яскравих контрастів (виняток становить лише кода). Наявний майже скрізь рух вісімками та вісімками-тріолями надає цьому фіналу рис *perpetuum mobile*. Новаторський прийом дворазового протиставлення контрастних темпів, який спостерігаємо при останньому проведенні теми-рефрену (перед кодою), композитор переконливо втілить у першій частині наступної сонати – ор. 31 № 2.

Приклад 3

Й. Гайдн. Ораторія «Створення світу», Нов. XXI: 2, II ч., № 24: арія,
тт. 1–5

The musical score is for the aria 'The Creation of the World' by Joseph Haydn, Op. 24, No. 2, Part II, measures 1-5. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The woodwinds (Fl. I, Ob., Fg.) play sustained chords with a 'p' (piano) dynamic. The strings (VI. I, VI. II, Vle, Vc. e Cb.) play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, also marked 'p'. The score includes measure numbers 1 through 5.

Виконання Сонати ор. 31 № 1 потребує неабиякого володіння ритмом. Це стосується особливо першої частини, у якій загостреністю ритмічного рисунку в поєднанні з артикуляційною точністю має підкреслюватись характерність образів. Крім того, чимале значення для майстерного відтворення цієї частини має й володіння дрібною технікою. Пасажі шістнадцятками з примхливим інтонаційним рисунком у партіях обох рук викликають у виконавця певний дискомфорт на початковій стадії роботи над твором. Різні редактори пропонували різні аплікатурні рішення цих пасажів, намагаючись віднайти найзруч-

ніший спосіб їх якісного відтворення⁸. Дуже важливим завданням при виконанні другої частини сонати є вибір її оптимального темпу. З одного боку, темп має бути не надто повільним, аби фраза зберігала цілісність і природність вимови; із другого боку, дрібні тривалості в колоратурних пасажах мають бути промовлені дуже ясно, без поспіху. До специфічних виконавських складностей цієї частини належить вибудовування вертикалі партитури – ідеться зокрема про репризний розділ *Adagio grazioso* з подвійними нотами у фігураціях акомпанементу. Постійна плинність музики у фіналі сонати, відсутність у цій частині яскравих динамічних та фактурних контрастів ускладнюють завдання побудови опуклого рельєфу її форми. Видається, що задля цілісного охоплення цього рондо виконавець має увиразнити гумористичний відтінок звучання за допомогою вивіреного співвідношення різних динамічних градацій та загострення штриха. Загалом перша соната тріади оп. 31, будучи менш яскравою, ніж наступні дві, потребує від виконавця значно більших зусиль для створення її повноцінної мистецької інтерпретації.

Найвідоміша з тріади оп. 31 друга соната – *ре мінор* (№ 17 за загальною нумерацією) належить до найпопулярніших творів Бетховена. Сам композитор вважав її однією з найкращих своїх фортепіанних сонат. Неофіційна назва сонати – «Буря» – виникла за підказкою автора, який у відповідь на запитання про образний зміст цього твору порадив прочитати відповідну п'єсу У. Шекспіра. Інше неофіційне найменування цього бетховенського шедевра – «Соната з речитативом» – відображає унікальну особливість будови його першої частини. Прикметною ладовою характеристикою цього тричастинного циклу є цілковите панування мінорних тональностей у його крайніх частинах, написаних у сонатній формі. Другі половини експозицій, у яких, за класицистичними канонами, мала б закріпитись тональність паралельного мажору, звучать натомість у тональності мінорної домінанти⁹; у розробках теж безроздільно домінує мінор. Притому

⁸ Див. видання за ред. М. Пауєра і К. А. Мартінсена (Edition Peters, Лейпциг) та видання за ред. Н. Гертша і М. Перайї (G. Henle Verlag, Мюнхен).

⁹ Такий принцип тонального співвідношення основних тематичних комплексів експозиції Бетховен застосував уже в ранній фортепіанній творчості – у фіналі Сонати оп. 2 № 1, *фа мінор*.

в середній частині сонати спостерігаємо зворотнє явище – повсюди лише мажор; музика цієї частини жодного разу не затьмарюється навіть епізодичними мінорними тіннями. У такий оригінальний спосіб композитор урівноважив у *ре-мінорній* сонаті контрастні ладові сфери. Подібну ладову драматургію спостерігаємо в написаній раніше бетховенській Сонаті ор. 27 № 2, *до-дієз мінор* («Місячний»).

Перша частина Сонати ор. 31 № 2, *Largo – Allegro*, є безпрецедентною за драматизмом та силою емоційного напруження у творчості Бетховена. Серед фортепіанних композицій, які митець написав раніше, із нею може бути зіставлений у цьому плані хіба що фінал Сонати ор. 27 № 2 («Місячної»). Незвичне педалювання домінанти на початку Сонати ор. 31 № 2 ніби передвіщає початок бетховенської Дев'ятої симфонії, *ре мінор*, ор. 125, написаної багатьма роками пізніше. Наявний на початку репризи першої частини розглядуваної сонати речитатив (точніше, два речитативи), який є смисловою кульмінацією цієї частини, став великою новацією в будові сонатної форми. Згодом композитор застосував подібний прийом у П'ятій симфонії, *до мінор*, ор. 67, увівши на початку репризи її першої частини речитатив гобоя¹⁰. А. Альшванг відзначав інтонаційну спорідненість інструментального речитативу із Сонати ор. 31 № 2 та вокального речитативу з фіналу Дев'ятої симфонії Бетховена [1, с. 147–148]. Не менш цікавою здається інша паралель. Ідеться про однотактну каденцію *Adagio* на початку експозиції та репризи першої частини розглядуваної сонати (приклад 4), відтворену з незначними змінами в сольній партії написаної пізніше бетховенської Фантазії *до мінор* для фортепіано, оркестру та хору, ор. 80 (приклади 5-а, 5-б).

Якщо споріднені інтонаційно речитативи із Сонати ор. 31 № 2 та з Дев'ятої симфонії є зовсім різними за смисловим навантаженням, то інтонаційно ідентичні каденції з розглядуваної сонати та з Фантазії ор. 80 мають спільну семантику. Звучання цих каденцій в обох творах наводить на думку про «шекспірівське» питання, яке немов повисає в повітрі. Маємо унікальний випадок автоцитати: композитор повертається через кілька років до своєї музичної думки, висловлюючи її

¹⁰ Про подібні смислові функції речитативів у Сонаті ор. 31 № 2 та П'ятій симфонії Бетховена йдеться у праці В. Протопопова [6, с. 237–238].

майже без змін. Це є ще одним свідченням величезної особистої значущості Сонати ор. 31 № 2 для Бетховена.

Приклад 4

Л. ван Бетховен. Соната *d-moll* для фортепіано, ор. 31 № 2, I ч.,
тт. 1–6



Приклад 5

Л. ван Бетховен. Фантазія *c-moll* для фортепіано, оркестру та хору,
ор. 80, тт. 34, 41



Написана в сонатній формі без розробки друга частина циклу, *Adagio* *Ci-бемоль мажор*, має споглядальний, лірико-філософський характер, вирізняючись величавим спокоєм та гармонійністю і являючи собою зразок зрілого бетховенського симфонізму. У її музиці немає ні багатослівності *Adagio grazioso* з попередньої сонати, ні його галантності. Проте і в *Adagio* з Сонати ор. 31 № 2 спостерігаємо зв'язок із творчістю В. А. Моцарта – цього разу на інтонаційному рівні. Один мелодичний зворот з *Adagio* розглядуваної сонати нагадує своїми контурами та гармонічним оформленням зворот з «*Agnus Dei*», *Larghetto*, моцартівського Реквієму *re minor*, KV 626. В *Adagio*

із сонати Бетховена згадуваний зворот проводиться двічі (в експозиції та репризі), в одній і тій самій тональності, але в різних варіантах гармонізації. В «Agnus Dei» з Реквієму В. А. Моцарта відповідний зворот проводиться кілька разів, у різних тональностях. Найбільш виразною є паралель між бетховенським зворотом у другому проведенні та моцартівським в останньому (прикладі 6, 7).

Приклад 6

Л. ван Бетховен. Соната *d-moll* для фортепіано, оп. 31 № 2, II ч., тт. 48–50



Приклад 7

В. А. Моцарт. Реквієм *d-moll*, KV 626, «Agnus Dei», тт. 42–45¹¹

The image shows a musical score for a vocal quartet. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) in the first measure of each part. The lyrics are: "do - na e - is re - qui - em". A circled number 42 is above the Soprano staff in the first measure.

¹¹ У нотному прикладі наведено лише хорові партії – без оркестрового супроводу, який у цитованому фрагменті не має самостійного значення, виконуючи функцію гармонічної та метроритмічної підтримки хору.

Інтонаційно-тематичний вплив музики В. А. Моцарта на творчість Бетховена виявляємо й у фінальному *Allegretto* з Сонати оп. 31 № 2. Початкове речення його головної теми викликає в пам'яті друге, мінольне речення теми побічної партії з *Allegro* першої частини моцартівської Симфонії № 38, *Re мажор*, KV 504 («Празької»)¹². Особливо виразною є подібність початку бетховенської теми до фрагмента моцартівської в репризі симфонічного *Allegro* – маємо одну й ту саму тональність *ре мінор* (приклади 8, 9).

Приклад 8

Л. ван Бетховен. Соната *d-moll* для фортепіано, оп. 31 № 2, III ч.,
тт. 1–8



У завершальній частині Сонати оп. 31 № 2 розкрились дивовижні ліричні грані генія Бетховена. Головна тема фіналу є однією з найбільш романтичних у спадщині майстра, а втілений у ній поетичний образ, сповнений світлої печалі, завжди приваблював слухачів та виконавців. У цьому фіналі, як і у фіналі попередньої сонати, композитор дотримується принципу *perpetuum mobile*, однак цього разу послідовніше: від початку до кінця спостерігаємо невинний рух шістнадцятками. При тому ритмічна остинатність не завадила митцеві розгорнути в *Allegretto* широкий спектр емоційних відтінків панівного сумного настрою: одні й ті самі інтонації звучать то як трепетне благаання, то як рішуча вимога; іноді чути відчайдушний протест, іноді – смиренність. Важливу роль

¹² Подібність цих двох тем відзначав В. Нагель [12, с. 36–37].

в образній драматургії фіналу сонати, як і її першої частини, відіграють вибухові бетховенські контрасти – динамічні та регістрові.

Приклад 9

В. А. Моцарт. Симфонія *D-dur*, KV 504, I ч., тт. 251–256

Соната ор. 31 № 2 як один із вершинних творів у спадщині Бетховена та у світовій фортепіанній літературі загалом ставить перед виконавцями дуже високу «планку» мистецьких завдань (у піаністичному плані вона є менш складною, ніж попередня та наступна сонати). Повноцінне звукове відтворення цього шедевру, який постав у дуже нелегкі для автора часи, потребує не лише високого рівня професійної підготовки, а й колосальної «праці» душі, випробуваної та збагаченої життєвим досвідом. У першій частині сонати важливо знайти оптимальне співвідношення між темпами *Largo* та *Allegro*. Високий емоційний градус і широкий діапазон динамічних градацій часом провокує виконавця до звукових крайнощів; однак *fortissimo* не повинно звучати занадто різко, а сила акцентів *sforzando* має завжди узгоджуватись із динамічним нюансом, яким позначений відповідний фрагмент. Особливо відповідальним завданням є побудова речитативів, яка ускладнюється специфічною авторською педалізацією. Мусимо пам'ятати, що *pianoforte*, для якого

композитор писав цей твір, відрізняється від сучасного фортепіано скромнішими динамічними можливостями, і, відповідно, швидшим замиранням звучання на правій педалі. Видається, що для переконливого відтворення речитативів на сучасних інструментах слід знайти належне співвідношення темпової градації *Largo* (швидкість вимови), характеру туше (міра звукового насичення при інтонуванні «невагомим», примарним звуком) та глибини педалізації. У другій частині сонати необхідно розшарувати фактуру, підкреслити контрастність зіставлюваних темброво-динамічних сегментів партитури, виходячи з «оркестрового» мислення композитора, яке в цьому *Adagio* відобразилось особливо яскраво. У фіналі сонати важливо зберегти єдність темпу при динамічних контрастах, які є контрастами емоційних станів. Це *Allegretto* потребує не лише емоційної реактивності, а й волі, яка приборкує стихію.

Остання з трьох сонат ор. 31 – *Mi-бемоль мажор* (№ 18 за загальною нумерацією) є менш популярною, ніж друга соната тріади, але значно популярнішою, ніж перша. У цьому оригінальному творі, який вирізняється колосальною життєствердною силою, Бетховен повертається до властивої його творчій натурі енергійної дієвості. Ця соната ніби передвіщає подолання кризи «Гейлігенштадтського» заповіту, відновлення сил та зміцнення духу. Чотиричастинна будова циклу та наявність у ньому менуету нагадують про сонати раннього періоду творчості митця. Водночас, у Сонаті ор. 31 № 3 композитор продовжує творчі пошуки та експерименти, розпочаті у двох попередніх циклах. Цей твір примітний тим, що є однією з небагатьох сонат майстра і єдиною з його чотиричастинних сонат, у якій немає повільної частини як такої. Написані в сонатній формі перша, друга та четверта частини циклу сповнені іскрометного гумору. Ця соната є чи не найоптимістичнішою у спадщині майстра.

У початковому *Allegro*, як і в першій частині попередньої сонати, Бетховен експериментує з темпо-ритмом, але дещо інакше. Несподівані сповільнення та зупинки (*ritardando* та фермати) у темі головної партії, позначеної рисами психологізму, привертають увагу своєю незвичністю. Видається, що композитор цілком свідомо загальмовує рух – кілька разів «натягує» темпову пружину, аби потім відпустити її (*a tempo*). Тим стрімкішим здається подальший перебіг. Новації виявляються й у тонально-гармонічній царині цього *Allegro*. Зокре-

ма, твір починається із субдомінантового квінтсектакорду, а тоніка з'являється вперше лише у восьмому такті (приклад 10).

Приклад 10

Л. ван Бетховен. Соната *Es-dur* для фортепіано, оп. 31 № 3, I ч.,
тт. 1–8



В одноголосних побудовах між двома проведеннями грайливої теми побічної партії – як в експозиції, так і в репризі – спостерігаємо розширення такту: третя доля в першому такті пасажу містить дванадцять дрібних нот, які «вкласти» в цю долю без порушення метру в темпі *Allegro* неможливо фізично. Аналогічні випадки розширення такту за рахунок мелодичних фіоритур наявні в *Allegro con brio ed appassionato* першої частини останньої бетховенської фортепіанної сонати – оп. 111, *до мінор*. Композитор ніби передбачає суто романтичний прийом, який широко застосовуватиме Ф. Шопен.

Друга частина циклу оп. 31 № 3 – дотепне скерцо, *Allegretto vivace* *Ля-бемоль мажор*, прикметне насамперед незвичним для цього жанру дводольним метром (усі попередні скерцо Бетховена тридольні). Напевно, Ф. Мендельсон, створюючи дводольне скерцо Симфонії № 3, *ля мінор*, оп. 56 («Шотландської»), урахував досвід цієї сонати. У скерцо з розглядуваного бетховенського циклу, як і в першій частині твору, головна партія позначена коливаннями темпу (*poco ritardando*, *a tempo*, фермата) – знову спостерігаємо ефект темпової пружини. Колоритні акценти на слабких долях свідчать про міцні зв'язки цієї музики з побутовими жанрами. Вибуховими контрастами акордів подвійного удару *fortissimo* на тлі *piano* остинатних шістнадцятків *staccato* (у сполучній партії) композитор відтворює атмосферу веселощів, викликаючи в пам'яті симфонію Й. Гайдна «Сюрприз», *Соль мажор*, Ноб. I: 94.

Третя частина сонати – неквапливий наспівний менует у традиційній складній тричастинній формі, *Moderato e grazioso* Мі-бемоль мажор – певною мірою виконує в циклі функцію повільної частини. Своєрідною ладовою знахідкою цього менуету є колорит гармонічного мажору у крайніх розділах, який створюється наполегливим наголошенням у мелодії шостого низького щабля. У коді відповідним чином наголошується другий низький щабель, що в поєднанні зі співзвуччям мінорної субдомінанти створює тьмяніший відтінок двічі гармонічного мажору. У середньому розділі вгадується ідея тембрового протиставлення різних оркестрових груп – струнних та духових. Наочно ця ідея постає в середині *Trio* – виразну аналогію, підкріплену тонально-гармонічною подібністю, виявляємо в першій частині, *Allegro*, Третьої («Героїчної») симфонії Бетховена, Мі-бемоль мажор, ор. 55 (приклади 11, 12).

Приклад 11.

Л. ван Бетховен. Соната *Es-dur* для фортепіано, ор. 31 № 3, III ч., тт. 24–30



Фінальне *Presto con fuoco* Сонати ор. 31 № 3 являє собою стрімку тарантелу. Стихія запального італійського танцю цілком захоплює і виконавця, і слухача. Як і у фіналах двох попередніх сонат, у цьому *Presto* застосовано принцип *perpetuum mobile*. Здається, що Ф. Шуберт, який охоче використовував ритми тарантели у фіналах своїх сонатно-інструментальних циклів¹³, не уникнув свого часу впливу розглядуваної бетховенської сонати. У розробці з її несподіваними

¹³ Див. фортепіанну сонату до мінор, DV 958, струнні квартети ре мінор, DV 810 («Смерть і дівчина») та *Соль мажор*, DV 887.

тональними зсувами та модуляціями відбувається драматизація музичної дії – на короткий час оживають звичні для композитора образи боротьби. Сонатна форма фіналу, як і в циклі ор. 31 № 2, доповнюється розширеною кодою, у якій востаннє звучить головна тема. У коді фіналу Сонати ор. 31 № 3 Бетховен знову, як і в перших двох частинах цього циклу, удається до хитання темпу (*poco ritardando, a tempo*), ніби замикаючи в такий спосіб циклічну композицію.

Приклад 12.

Л. ван Бетховен. Симфонія № 3, *Es-dur*, ор. 55, I ч., тт. 378–389

Ob. I
Cl.

Fg.
Cor. III, II

VI. I
VI. II

Vle.
Vlc. e Cb.

378

384

pp

pizz.

arco

pp

pp

pp

pp

pizz.

arco

pizz.

pp

Серед завдань, які постають перед виконавцями Сонати ор. 31 № 3, на першому плані ті, які пов'язані з метроритмічними аспектами виконання. Необхідним є поєднання ритмічної точності з метричною гнучкістю. Важливо визначити міру можливих темпових відхилень у межах однієї частини. Відточеність артикуляції, її загостреність є необхідною умовою для створення рельєфних музичних образів твору, своєчасної зміни настроїв та диференціації їх відтінків. У цій сонаті є певні труднощі піаністичного характеру. До них належить зокрема відтворення епізодів із трелями в першій частині. Деякі незручності створюють і примхливі мелодичні пасажі в коді початкового *Allegro*. У скерцо окремої уваги потребують подвійні ноти в акомпанементі лівої руки (у побічній партії): їх відтворення в рухливому темпі в нюансі *pianissimo* є досить нелегким завданням. Необхідно також домогтися якісної вимови фігур зі швидкісними шістдесят четвертими в контрастних динамічних нюансах (у розробці). У менуеті, з огляду на його специфіку в цьому циклі, важливо знайти оптимальний темп. Пісенним характером крайніх розділів визначається спокійний рух, однак надто спокійний темп загрожує «розпаданням» фрази у тріо. У фінальній частині стрімкий вир тарантели може спровокувати занадто швидкий рух та поверхове звучання. Найкращим «запобіжником» проти надмірного темпу фіналу є його код (епізод із перекиданнями лівої руки над правою, у якому постає непросте завдання синхронізації руху в партіях двох рук). У цьому *Presto*, як і у фінальному *Allegretto* з попередньої сонати, стихійність має бути підкорена вольовим «бетховенським» характером.

Три фортепіанні сонати ор. 31 Бетховена ознаменували оновлення його стилю, відкриваючи нові мистецькі горизонти; ці твори стали важливою ланкою в еволюції симфонічного мислення композитора, підготувавши якісний стрибок «Героїчної» симфонії; їх новації справили помітний вплив на митців романтичної доби. Не менш важливим видається те, що душевні потрясіння, які Бетховен пережив у часи написання цих сонат, сприяли надзвичайно яскравому розкриттю в них особистості автора, його внутрішнього світу. У цих творах митець постає перед нами перш за все як людина – людина палкого серця, шляхетної душі, щирих та глибоких почуттів. Саме гуманістична спрямованість бетховенського мистецтва виступає в сонатах ор. 31 на перший план. Музична драматургія кожного з трьох циклів та обста-

вини їх написання дають підстави сприймати ці три твори як мега-цикл, а виконання трьох сонат поспіль, в одному концерті, дає змогу осягнути світоглядну концепцію тріади – від юнацького оптимізму через бурі життєвих драм до відродження життєствердного начала.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алышванг А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Алышванг. — Изд. 5-е. — М : Музыка, 1977. — 448 с.
2. Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена : исполнительские комментарии / А. Б. Гольденвейзер ; сост., ред., автор статьи Д. Благой. — М : Музыка, 1966. — 288 с.
3. Данилов В. В. Три lika Бетховена [Електронний ресурс] / Виталий Данилов. Режим доступу : <http://www.dum.kharkov.ua/events1410.htm>. — Дата доступу : 28.07.2015.
4. Драч І. С. Народження радості / Ірина Драч // Музика. — 2015. — №№ 1–2. — С. 28–33.
5. Кремлёв Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена / Ю. А. Кремлев. — М. : Гос. муз. изд-во, 1953. — 272 с.
6. Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы ор. 1–81 / Вл. Протопопов. — М. : Музыка, 1970. — 332 с.
7. Роллан Р. [Rolland R.] Музыкально-историческое наследие в 8 вып. Вып. 5 : Жизнь Бетховена. Бетховен: великие творческие эпохи: от «Героической» до «Аппассионаты» / Ромен Роллан ; пер. с франц. М. Богословской, М. Кузьмина ; сост., редактирование, вступ. ст. и коммент. В. Н. Брянцевой. — М. : Музыка, 1990. — 287 с.
8. Шмитц А. [Schmitz A.] Два принципа Бетховена. Их значение для построения тем и формы / Арнольд Шмитц // Проблемы бетховенского стиля : сб. ст. / под ред. Б. С. Пишбышевского ; пер. с нем. А. А. Алявдиной, Г. М. Ванькович, З. Ф. Савеловой и А. А. Штейнберг. — М. : Гос. муз. изд-во, 1932. — С. 127–206.
9. Яловец Г. [Jalowetz H.] Юношеские произведения Бетховена и их мелодическая связь с Моцартом, Гайдном и Ф. Э. Бахом / Генрих Яловец // Проблемы бетховенского стиля : сб. ст. / под ред. Б. С. Пишбышевского ; пер. с нем. А. А. Алявдиной, Г. М. Ванькович, З. Ф. Савеловой и А. А. Штейнберг. — М. : Гос. муз. изд-во, 1932. — С. 5–60.

10. Czerny C. *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke* / Carl Czerny ; herausgeg. u. komment. von P. Badura-Skoda. — Wien : Universal Edition, 1963. — 113 S. — (Wiener Urtext Ausgabe ; Herausgeber: K. H. Füssl, H. C. Robbins Landon).

11. Lenz W. de. [Lenz W. von] *Beethoven et ses trois styles* / W. de Lenz. — Édition Nouvelle par M. D. Calvocoressi. — Paris, 1855. — X, 468 p.

12. Nagel W. *Beethoven und seine Klaviersonaten [in 2 Bde]*. Bd. 2 / von Wilibald Nagel. — Langensalza : H. Beyer & Söhne (Beyer & Mann), 1905. — 412 S.

Кутасевич А. В. Триада фортепіанних сонат opus 31 Людвіга ван Бетховена: музикознавчі та виконавські аспекти. Три інструментальні цикли центрального періоду творчості Бетховена розглянуто в контексті біографії митця та еволюції його стилю. Відзначено характерні музично-драматургічні особливості цих сонат, виявлено їх зв'язки з творчістю попередників та наступників композитора. Окреслено специфічні завдання, які постають перед виконавцями цих творів.

Ключові слова: фортепіанні сонати Бетховена, образ, форма, стиль, виконання.

Кутасевич А. В. Триада фортепианных сонат opus 31 Людвиг ван Бетховена: музыковедческие и исполнительские аспекты. Три инструментальных цикла центрального периода творчества Бетховена рассмотрены в контексте биографии художника и эволюции его стиля. Отмечены характерные музыкально-драматургические особенности этих сонат, выявлены их связи с творчеством предшественников и последователей композитора. Очерчены специфические задачи, стоящие перед исполнителями этих произведений.

Ключевые слова: фортепианные сонаты Бетховена, образ, форма, стиль, исполнение.

Kutasevych A. V. The Triad of the Piano Sonatas Opus 31 by Ludwig van Beethoven: Musicology and Performance Aspects. Three instrumental cycles of the middle period of Beethoven's creative work have been examined in the context of the artist's biography and evolution of his style. The distinctive music dramaturgy features of the sonatas have been revealed. Their relationships with the works by predecessors and followers of the com-

poser have been discovered. The specific tasks facing the performers of these works have been outlined.

Key words: piano sonatas by Beethoven, image, form, style, performance.

УДК [78.071.1 : 786.2] : 78.03 (430)

Нина Руденко

**РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ Л. БЕТХОВЕНА
В КЛАССЕ Р. С. ГОРОВИЦ:
В ПОИСКАХ ИСТИННОСТИ СТИЛЯ**

Данная статья отражает педагогический и методический опыт одного из ведущих педагогов – Регины Самойловны Горовиц, и предназначена для творческой молодежи, которая приобретает профессиональное мастерство.

Регина Самойловна Горовиц (1900–1984) около 50 лет отдала педагогике. Среди ее воспитанников много интересных талантливых музыкантов. Родилась она в Киеве, образование получила в Киевской консерватории (педагоги – К. Михайлов, В. Пухальский, С. Тарновский). Много выступала не только как солистка, но и как концертмейстер, работая в филармониях Киева, Харькова, Москвы, в ансамбле с выдающимися музыкантами: М. Полякиным, Н. Мильштейном, Д. Ойстрахом, А. Лещинским, А. Смирновым, С. Фурером и др. Большой исполнительский опыт – работа с инструменталистами и вокалистами – повлиял на формирование ее педагогических взглядов, обогащая традиционную методику петербургской школы (все педагоги Регины Самойловны в училище и консерватории непосредственно или побочно были связаны с Г. Есиповой и Т. Лешетицким). Большое значение также имело ее творческое общение с Ф. Блуменфельдом, который в своей работе опирался на педагогические принципы А. Рубинштейна. Начиная с 1937 г. Регина Горовиц посвятила себя педагогике и до конца своих дней работала в Харьковском институте искусств (консерватории, ныне – Национальный университет искусств имени И. П. Котляревского) и Харьковской музыкальной школе-десятилетке (ХССМШ).

Много прекрасных музыкантов продолжают ее дело не только в Украине, но и в России, Молдове, Великобритании, США, Германии, Канаде, Австралии, Голландии, Италии, Израиле, Болгарии. Воспитание психологической и профессиональной готовности молодого исполнителя к самостоятельной творческой деятельности – одна из самых ценных педагогических установок Р. С. Горовиц.

В статье речь идет о работе над стилем Л. Бетховена, выявляются основные интерпретационные проблемы, которые погружают молодого исполнителя в мир все более тонких и сложных художественных задач.

Основным материалом для статьи послужили расшифрованные документальные записи уроков, которые Р. С. Горовиц проводила с автором статьи в годы учебы. В конце статьи предлагается список литературы, который поможет глубже вникнуть в данную проблему и расширить знания в области стиля.

Данная статья также предназначена для того, чтобы «облегчить», «направить» творческий поиск молодого музыканта, обогатить его творческие представления целым рядом обдуманных, проверенных, удачно найденных способов воплощения художественного образа.

Проблема стиля – одна из основных в воспитании музыканта. Она возникает на протяжении всех этапов учебы и актуальна для учеников всех уровней подготовки. Но как добиться правдивости и убедительности исполнения произведений того или иного автора? Как выявить особенности его стиля? Этому Р. С. Горовиц уделяла особое внимание.

Как известно, произведение существует в нотной записи, которую завещал нам композитор (это 1-й уровень творчества). Но произведение оживает только под пальцами исполнителя, который следует намерениям автора, и в процессе исполнения привносит что-то свое (это 2-й уровень творчества). В конечном итоге особенности стиля композитора исполнитель раскрывает нам именно в таком виде. «Поэтому так важно научить хорошо играть на рояле», – говорила Р. С., – «разбираться в стилях, в сложной системе закодированных автором пожеланий».

Помочь проникнуть в мир композитора, почувствовать закономерности художественного мышления мастера, осознать те средства

и приемы музыкальной выразительности, которые наиболее присущи именно этому автору и определяют его стилевые «параметры» – вот лишь некоторые проблемы, возникающие в процессе воспитания чувства стиля. Следует обращать внимание на то, какие изменения претерпевает стиль композитора в процессе становления и развития его творческого пути. Необходимо также учитывать, что ни один стиль невозможно рассматривать обособленно, в отрыве от стилей других композиторов – предшественников и современников.

Главная задача исполнителя – выявить в звуковых характеристиках то неповторимое, что заложено в музыке каждого композитора. Силевые особенности можно рассматривать обобщенно, находя существенные отличия в произведениях композиторов разных эпох: венские классики, романтики, импрессионисты и т. д. Обобщенное представление, понятно, необходимо. Однако, мы не исполняем музыку «вообще», мы сталкиваемся с конкретным сочинением конкретного композитора, будь то Гайдн, Моцарт, Шопен, Лист, Дебюсси и др.

Для понимания стиля композитора важны общая музыкальная культура, достаточный профессиональный уровень, слуховой опыт, умение анализировать интерпретации. Наиболее точному воплощению стилистически важных параметров способствуют тонкое владение педалью, разнообразное звукоизвлечение, тембральное слышание, богатство артикуляционных приемов, высокая техническая оснащенность.

Поискам истинности стиля Бетховена было посвящено немало уроков Регины Самойловны. Под «истинностью» стиля она понимала чистоту стиля, его «незамутненность». Чистота стиля предполагает отсутствие вторжения чуждых этому стилю элементов. Если такое вторжение происходит, оно ведет к «замутнению» стиля и впоследствии к его разрушению. Невозможно представить, чтобы в музыке Бетховена «нашло себе место» шопеновское *rubato* или приемы звукоизвлечения Равеля.

Исполнительская культура раскрывается в глубоком освоении авторского текста. Она основана на знаниях особенностей произведения и требований эпохи, в которой творил композитор. Р. С. Горовиц очень большое значение придавала точному прочтению авторского текста.

Ознакомление с характером замечаний выявляет главный принцип педагогики, которого придерживалась Р. С. Горовиц – единство художественного и технического развития молодого музыканта. Часто ее замечания наталкивали ученика на эвристический метод в его самостоятельных занятиях.

Прогрессивное развитие, гармоничное воспитание в мире профессии – наиболее характерные для Р. С. Горовиц постулаты. Жизненность ее творческих позиций была обеспечена прежде всего глубиной познания, художественным вкусом, единством теории и практики.

Мудро подмечены ею детали, которые помогают созданию целостного художественного образа – одна из черт ее педагогического творческого метода. Все, что предлагалось ею, было глубоко обдуманно, взвешено в связи с определенным планом интерпретации. Работая над стилем, мы непременно сталкиваемся с понятием целостности. Регина Самойловна считала, что истинность стиля проявляется в логической целостности образа и всегда обращала внимание учеников на это: «Целостность имеет прямое отношение к истинности или неистинности стиля. В произведении обязательно существуют внутренние логические связи всех структурных элементов, их взаимозависимость, взаимосвязь, взаимообусловленность и ведет к целостности стиля. Трудно представить произведение, в котором не ощущалась бы взаимозависимость между мелодией, гармонией, метроритмом».

Действительно, разрыв логических связей между названными элементами привел бы к неистинности стиля, разрушению логики и в конечном счете – стиля в целом. Музыкальная логика зиждется на логических связях всех элементов произведения. Если есть эта связь, то есть и музыкальная логика. Таким образом, музыкальная логика и целостность музыкальной конструкции тесно связаны между собой. В работе над произведением Регина Самойловна придавала большое значение убедительности трактовки и, делясь своим опытом, говорила: «Если целостность присутствует, исполнение получается убедительным. Трактовка произведения порой может быть нетрадиционной, нетривиальной, даже неожиданной, но все равно убедительной». И хотя она безусловно признавала, что убедительность исполнения зависит от глубины прочтения авторского текста, от суммы накопленных знаний исполнителя, его опыта, интуиции, темперамента, отда-

вая должное взаимосвязи логики и целостности, играющим большую роль в этом вопросе, она, с присущей ей смелостью и прямоотой высказываний, утверждала: «Если человек талантлив, он сделает трактовку убедительной. Умение разгадать намерения автора – удел талантливых людей».

В работе с учеником она была временами скульптором, четко, со знанием дела отмечая все лишнее, что не способствовало созданию глубокого, объективного прочтения авторского стиля. И в то же время замысел ее был пластичный в своем решении: учитывались темперамент, мастерство, индивидуальность ученика.

Стремясь к гармоничному проникновению музыканта в произведение, она всегда помнила, как важны традиции, созданные художественным опытом, проецируя их на индивидуальность ученика.

Регина Самойловна соблюдала строгую последовательность освоения музыкального материала при работе над любым произведением. Очень метким она считала высказывание Станиславского, который учил актеров: «Найдя верное решение, – верное сделай привычным <...> привычное – легким, легким – прекрасным.» [1, 109]. В работе с инструменталистами эта фраза немного видоизменялась и звучала так: «Нужно сделать трудное – привычным, привычное – легким, легкое – прекрасным»

Взаимное содружество педагога и ученика рождало взаимную увлеченность, заставляла забывать возрастную дистанцию.

И всегда Регина Самойловна давала четкие разграничения стилевых представлений. Звуковая насыщенность фактуры, гармоническая оправданность любого аккорда, выразительность кантилены, очарование фиоритур, красочность пьянящих гармоний – все эти элементы никогда не смешивались и «использовались» строго «по назначению», выявляя свою принадлежность определенному стилю. Регина Самойловна связывала понятие истинности, чистоты стиля с неповторимостью, даже уникальностью стиля композитора.

Фортепианная музыка Бетховена – важная часть репертуара как студента, так и концертирующего пианиста.

Драматизм и конфликтность произведений Бетховена, проникновенный лиризм и их глубокие философские мотивы вдохновляли Р. С. Горовиц и давали ей возможность воспроизводить на рояле ор-

кестровую партитуру. Она всегда обращала внимание на то, что у Бетховена каждая нота имеет значение: «Ему присущи концентрация тематизма, содержательность мысли, и вследствие – большая особенная энергетика». Одним из важнейших заданий она считала логическое построение произведения в целом. На решение этого вопроса тратилось немало усилий.

Бетховен был одним из самых любимых композиторов Р. С. Горовиц. В классе никогда не прекращалась работа над его произведениями. Это были Сонаты (практически все), Концерты (все), 32 вариации до минор, 15 вариаций с фугой Ми-бемоль мажор, Вариации на тему Сальери, Дресслера, Зюсмайера и другие, а также Фантазия, Рондо, Багатели, Анданте Фа мажор.

В работе использовались разные редакции. Положительно Р. С. Горовиц относилась к редакции А. Гольденвейзера. Воспроизводя точный авторский текст, редактор добавляет динамические указания, лиги, педаль. Все дополнения А. Гольденвейзер выносит в комментарий. «Ценность комментариев, – считала Р. С. Горовиц, – в воспитании чувства стиля, музыкантского вкуса ученика. Эта редакция учит, но учит очень деликатно, ничего не навязывая». По мнению Р. С. Горовиц, редакция Сонат Бетховена А. Шнабеля имеет много ценного (аппликатура, динамика), но слишком субъективна в некоторых вопросах (метроритмические обозначения, указания, которые предупреждают агогические отклонения) и для ученика немного перегружена. Р. С. Горовиц была уверена, что редакция – это всего лишь основа для поисков, и исполнитель в процессе работы над произведением создает свой вариант редакции. «Наш урок – это тоже редакция. Нельзя не обращать внимание на индивидуальные особенности ученика, степень его подготовки. Педагог как бы предлагает в процессе работы свой вариант редакции, учитывая и то, что ученик может исполнить».

Редакцию Мартинсена Р. С. Горовиц оценивала позитивно, отмечая умеренное вмешательство редактора в текст Бетховена. Менее любила играть Сонаты по редакции Вейнера из-за чрезмерности педали, хотя отмечала часто удачное распределение фактуры между руками.

Бетховен одним из первых начал вносить в нотный текст подробные указания динамики, аппликатуры, педали и темпа, включая

метрономные указания. И это все обязывает исполнителя: «Мы уже не можем говорить, что не знаем авторских намерений».

Чтоб точнее передать стиль Бетховена, интересно узнать, как играл сам Бетховен, какими были его педагогические взгляды – на этом Р. С. Горовиц заостряла внимание. «Если хорошо представить, как играл сам Бетховен, много вопросов, которые касаются трактовки его произведений, исчезнут сами собой». Сведения современников, многочисленные исследования, посвященные изучению его личности и творчеству, помогают нам сделать это.

Игра Бетховена отличалась певучестью, полным, глубоким, сочным звуком, для чего нужно было использование веса руки, даже, возможно, участие корпуса. Декламационная выразительность мелодических линий, масштабность динамики, смелые регистровые сопоставления, которые прибавляют музыке красочности, сложные, лавинообразные пассажи в унисон, яркие, контрастные столкновения характеров – все это создавало насыщенность фортепианной фактуры, и так или иначе подчеркивало, что композитор мыслит, как симфонист.

Определенную тембровую окраску вносят и аккордовые построения, и контрапунктические соединения фактурных слоев, использование крайних регистров. Целиком ощутимы сопоставления голоса солиста и оркестровой партии.

Р. С. Горовиц обращала внимание на то, что Бетховен не стремился какими-то особыми средствами выразить звучание того или иного инструмента и внести это в фортепианную фактуру. Благодаря его симфоническому мышлению, «участие» разных инструментов было как будто запрограммировано в самой фактуре, изначально существовало в ней, и теперь, когда мы вслушиваемся в музыку, то довольно реально чувствуем тембр того или иного инструмента, духового или струнного. Остается только подобрать прием, который помог бы наиболее точно реализовать данный услышанный тембр.

Характерные динамические указания Бетховена: *crescendo* – *subito p*; соединение *fp* в одном звуке; много *sforzando*, а также акцентов «поперек тактов», то есть, на синкопах, диссонансах, хроматизмах и слабых долях тактов. Бывает *crescendo* на одной ноте – реально осуществить в звуке это невозможно, но почувство-

вать это, как оркестровое *crescendo*, можно, такое представление несомненно отразится в исполнении целого. Большие динамические нарастания, подкрепленные естественными *ritardando* («вроде бы напряженно, тяжело идешь вверх, преодолевая высоту»), оставляют особенно сильные впечатления. В поисках наиболее убедительного построения произведения в целом, Р. С. Горовиц склонна была усилить драматизм разработки, заостря контрастность образов. Поэтому кульминации Бетховена значительны: они непосредственно связаны с заострением конфликта и драматизацией разработки и отражают интенсивный процесс.

Р. С. Горовиц всегда отмечала и демонстрировала примерами, какой значительный вклад в развитие пианизма сделал Бетховен, насколько расширил он свойственные инструменту возможности, решая сложные виртуозные задачи. Бетховен, как она думала, «один из самых смелых композиторов, он не оглядывается вокруг, он четко знает, чего хочет, и уверенно идет к цели, одаривая нас открытиями в сфере звука, фактуры, гармонии, педали».

На уроках она напоминала, что звуковые задачи, которые ставит Бетховен (на *p* и в масштабном *ff*), можно решить только ощущая свободу пианистического аппарата.

Не стоит забывать, что в указаниях Бетховена отражаются особенности его музыкального мышления, а это непосредственно связано с его стилем. Бетховен значительно расширил грани силы звучности фортепиано. Он указывал также агогические изменения в своих произведениях (Сонаты №№ 18, 27 и др.). В тексте Бетховена можно найти достаточно детальные артикуляционные указания.

В разных вариантах можно проследить особенности штрихов определенного направления. Так, например: 1) *staccato* (клинья) – звучит коротко, требует смелой атаки звука; 2) *staccato* (точкой) – звучит не так коротко, как «клинья», прикосновение точное, легкое; 3) *staccato* под лигой – исполняется смягчая, продлевая ноту путем использования кисти; 4) в медленной и быстрой музыке длительность любого вида *staccato* разная – в Адажио она не такая короткая, как в Аллегро; 5) для остроты *staccato* имеет значение длительность ноты, к которой относится *staccato* – над шестнадцатой оно будет короче, чем над четвертью.

Большое значение Р. С. Горовиц уделяла паузам, считая, что «пауза – это тоже музыка». «Мера агогических отклонений свидетельствует об исполнительском опыте, музыкальном вкусе и отличает игру ученика от игры мастера».

Сложная задача – найти правильный темп произведения. Часто он зависит от характера фактуры. «Правильный темп – тот, в котором не будет тесно никаким элементам фактуры». Главным было найти стержневой темп, продумать и почувствовать отклонения от него, не выходя за грани дозволенного. Метроном Бетховен выставлял только для определения общего первоначального темпа. Его мнение по поводу использования метронома в работе целиком совпадает со взглядами Р. С. Горовиц, которая говорила: «тому, кто правильно чувствует музыку, нет надобности в метрономе, а тому, кто не чувствует, ничего не поможет».

Для решения технических задач Бетховен смело использовал в игре все пальцы, включая 1-й и 5-й. Кроме того, часто аппликатурные идеи помогали ему создать наиболее выразительный вариант интерпретации.

Велика роль педали в музыке Бетховена. Он первым стал ее обозначать. В трактовках Р. С. Горовиц педаль служит краской, исполняет роль регистра, «собирает» гармонию, становится ритмической и динамической опорой. Правда, нужно учитывать особенности инструмента времен Бетховена (не все обозначения педали могут быть исполнены на современном фортепиано), но принять их во внимание и попытаться понять, почему в том или ином случае их предлагает Бетховен, невероятно полезно и интересно.

Работая с учеником над музыкой Бетховена, Р. С. Горовиц требовала особенного творческого включения: «Исполнение Бетховена требует полной самоотдачи. В этой музыке – и небывалая экспрессия, и заостренная конфликтность, и мудрая человечность». Музыка Бетховена насыщена контрастами, противоречиями, конфликтами, столкновениями («все, как в жизни»), поэтому она невероятно «событийна». Выразить на инструменте все изменения искреннего состояния – сложное задание для исполнителя.

Ограниченный объем статьи не дает возможности подробно в полном объеме представить уроки Р. С. Горовиц над произведе-

ниями Бетховена, которые она проходила в классе. Поэтому работа над **32 вариациями** печатается в сокращенном варианте.

Тема. Первый аккорд нужно сначала представить, а потом взять очень энергично, но не грубо, не слишком громко, потому что нужно помнить о будущем развитии *forte*. Слушать паузы, напряженность синкопы (особенно во 2, 4, 5 т.т.).

1 вар. *Legato*, легко, прозрачно, спокойно, без оттенков. Уменьшить звук, *piano!* – это значит облегчить руку не меняя прием. Кисть ниже, найти состояние (положение) руки на клавиатуре – как можно ближе, как бы ползком, но пальцы при этом еще цепче. Вся вариация тихая, но в 14 т. есть *sf* – будто яркая блестящая брошь.

2 вар. Задачи те же: ясно, четко, тихо, ровно, качественно, все прослушивая. Репетиции можно играть не меняя пальцев, но желательная аппликатура – «1–3».

3 вар. В ней теперь объединились две линии: арпеджио и репетиции в пр. р. и л. р. Все репетиции доигрывать до конца. Подчеркивать начало фраз, мелодические повороты. 30–31 т.т. – больше развернуть. Закончить так, будто пр. р. продолжает еще играть беззвучно.

4 вар. Все должно прослушиваться качественно и ясно. *Staccato* разное: в сопровождении (триоли) короткое, в линиях баса и мелодии – неострое. Продолжительность верхнего голоса и партии левой руки совпадают. Тут соединение двух приемов в одной руке: верхние ноты брать рукой («в глубину»), триольное сопровождение – пальцами. Сопровождение ровное (темп и звук), без *crescendo*, его линия безостановочна. Всю ее проконтролировать, особенно в тех местах, где мелодия «молчит» (34, 36 т.т.). Не делать мелких оттенков посреди такта. В каждой новой тональности искать свой тембр. Этим и должны отличаться «ступеньки» мелодии.

5 вар. Первый и последующие такты в начале вроде сложены из двух мотивов: *staccato* – взлет, вопрос и *legato* – опускаются октавы, ответ. *Staccato* играть мягко и четко. Октавы – тепло, будто «обнимаемая». На *staccato* рука направляется вправо вверх (но не обрывать последнюю ноту); в октавах – идет плавно вниз. И не бояться опоздать на октавы. Очень точная, легкая и цепкая л. р., аккорды сформированы, все ноты звучат, на половинной «застрять», послушать, как длится аккорд. На нем поменять педаль. До конца – больше *crescendo*,

подчеркивать лиги в л. р. и пр. р. Эта вариация овеяна романтическим настроением, но не преувеличивать в этом плане, пытаться играть выразительно и в то же время просто!

6 вар. Требуется большой силы в пальцах. Громче, не пропускать *sf*. Нужна сила! Выпрямить руки! Не скрючивать руку и не нависать над инструментом. Меньше движений на каждую ноту. Без *diminuendo*, крепость *forte* не за счет движения рук, а за счет собранности пальцев, цепкости. До конца *crescendo*, не оттягивать конец и не обрывать, последнюю ноту *do* дослушать. Перед 7-й вариацией – пауза.

7 вар. Певуче, тепло, гибко. *Legato* в пр. р. и без акцентов (ни на первую, ни на последнюю ноту). Выполнять лиги. Бас аккуратно, собранно и громко, с опорой; на нотах, которые повторяются, не греметь. На бас нужно попадать без затруднений. Поучить от конца такта до 1-й доли, чтоб попадать на бас и не было «дырки». Движение относительно свободное. Избегать монотонности. Общее *crescendo* полнокровное, с увлечением. Сделать его до 62-го т. Не выхолащивать Бетховена, эмоционально, больше чувств! Можно немного опоздать на начало пр. р. Не забывать о движении в музыке! Предлагается несколько вариантов педали: 1) держать на 1-й и 2-й четверти, поменять на 3-й; 2) держать на 1-й и 2-й четверти, на 3-й полупедаль; 3) менять трижды в такте (зависит от темпа, рояля – идет поиск). Осторожно педализировать в последнем такте (64 т.). в конце без *ritenuto*.

8 вар. Как продолжение предыдущей. Более возбужденно, эмоционально, энергично. Ощущать цепочку из октав и терций, которые составляют мелодию. Укладывать руку на октаву, но и терцию успеть прихватить. Больше *legato*. Педаль: одна на весь такт – наверх, менять на 3-й доле – вниз. Больше драматизма, но не за счет *rubato*, а за счет насыщенности звука; или вовсе без драматизма, весело и просто, с небольшим устремлением к верхней ноте (идет поиск).

9 вар. В этой вариации два характера: спокойно в сопровождении и певуче в мелодии. В пр. р. две задачи. Они решаются соединением двух приемов в одной руке: в среднем голосе играют только пальцы (нижняя часть руки неподвижна), в верхнем – использовать вес, ладонь раскрыта, захватить верх. Можно немного опоздать на верхнюю ноту. Показывать смену баса.

10 вар. Важна независимость рук, синхронность! Четко, ясно. Учить *staccato* очень горячо, вкладывая себя. Тридцать вторые начинать не так громко, до конца развернуть *crescendo*. Если все ясно сыграть, будет казаться очень быстро – это истина, проверенная практикой.

11 вар. Та же идея и четкое воплощение. Следует отметить, что в этой вариации заканчивается, по мнению Р. С. Горовиц, 1-й экспозиционный раздел цикла. Происходит смена лада, и 12-я вариация начинается новый раздел (5 вариаций), которые исполняют роль как бы разработки. Последние 16 вариаций – заключительный раздел, в середине которого можно выявить ряд мелких групп (по 2–3 вариации) – это еще более заостряет контрастность музыки.

12 вар. Остановиться, дать «отстояться» 1-му басовому *do*. Верхнее *do* взять 4-м пальцем очень глубоко, хотя тихо. Третья четверть в л. р. – самый тихий звук. Мягко на синкопу укладывать руку. Послушать аккорд как хорал. Точно интонировать. Сурово, благородно, цельно, горделиво.

13 вар. Пр. р. – ровно, беспристрастно, слушать верхние ноты, без оттенков. Вся выразительность – в л. р. (лиги, опорные ноты, штрихи, динамика в развитии фразы).

14 вар. Пр. р. как две флейты. Легкое и точное *staccato*. Прием: краткое *portamento* или острое *staccato* – в клавишу (идет поиск). Кисть очень легкая и подвижная, хотя снаружи это должно быть незаметно. В конце в терциях хорошая аппликатура: «4–2» пальцы для всех нот. Рукой не трясти, близко и собранно.

15 вар. Очень важно слушать длинные ноты. Не группировать по две, играть цельно. Не делать лишних акцентов, выравнивать звуки в пр. р., создавать единую линию. На бас опираться, но не акцентировать, не перебивать л. р. линию пр. р. Играть пальцами, а не рукой. Педаль точно брать сразу после этой длинной ноты. В конце (последний такт) можно от ноты *ля* брать нижнюю ноту октавы л. р. (*ля-соль-фа-ре*).

16 вар. Как продолжение предыдущей. Не делать *staccato* ради *staccato* (никогда!). Вести пр. р., складывать длинную фразу из мелких мотивов. Последний такт – без педали и почти без *ritenuto*. Последние ноты – *do* (нижние ноты октав) взять л. р.

17 вар. В этой вариации целая сеть тем. Нужно добиваться показа каждой из них. Такой «фокус»: чтоб были слышны начала фраз, нужно восьмые, которые в это время находятся в других голосах, играть тише. Тема появляется в каждом такте. Слушать переплетение тем, как узоры. Продолжения тем всегда дослушивать, хоть и тихо. Новую тему играть «новой» рукой. Спокойно, медленно, можно и более взволнованно. Все время петь, петь и петь. Дать волю чувствам, но в меру. Цезура перед 18-й вариацией (это очень важно).

18 вар. Доигрывать гамму до конца, не «смазывать». Четкие, собранные пальцы, чтобы верх был ясным, первую из секстолей следует играть стремительнее, тогда времени хватит и на вторую. Учить, все хорошо прослушивая, *crescendo* кверху. Очень упругое *portamento* шестнадцатых. Краткие гаммы (с 150 т.) можно разделять между руками по 4 ноты; можно брать в л. р. только одну – первую ноту этих гамм; можно играть все одной рукой.

19 вар. Очень активная, действующая. Контрасты! Точно доигрывать 3-ю триоль на *f* или *p*. Помнить, что контраст *f – p*, а не *ff – pp*. Не трясти рукой на *p*, артикулировать четко, как на *f*, но сила звука другая. Не спешить! В л. р. терции *legato*, певуче – это тоже музыка. Чувствовать устремление к аккорду *f*, но брать его точно, не ранее.

20 вар. Л. р. – четко, ясно, но не слишком громко и без особого *crescendo*. Очень активные *sf* на *соль* и т. п., но при этом не заглушать 2-ю восьмую. Педаль взять на 1-й аккорд, а на 2-й снять, 3-й аккорд острее и легче. Аккорды глубокие, сильные, значительные. Все очень четко поучить на *staccato*. В 167 т. обязательно две группы триолей перенести в пр. р.

21 вар. Задачи аналогичные.

22 вар. Октавы играть выразительно, используя прием *tenuto* (локоть немного вбок, пропеть). Должно быть очень ясно, «чего хочет л. р.» – по интонации и по штриху. Не бояться играть л. р. громче, чтобы канон был выразительнее. Последние ноты *си-бекар – до* взять не спеша, весомо в пр. р. и особенно в л. р. Педаль на 1-ю долю в такте.

23 вар. Добиваться тишины! Сначала еле оттянуть («нащупать» темп), а потом все ровно, спокойно. Обращать внимание на некоторые изменения в гармонии и подчеркивать временем (затягиванием). Все держится на басах: первый бас взять глубоко, плавно, уложив на

клавиши руку, следующие – менее заинтересовано, будто уже вслед за первым. В пр. р. отметить смену гармоний, но звук тише, чем в л. р., пр. р. легкая. 190 т. – послушать *ля-бемоль* в л. р. и *фа-диез* в пр. р. Холодно и сумрачно. Чувствовать гармонические переходы (горизонтально) и гармонию в целом (вертикально).

24 вар. Стекло, тихо, *pp*. Разные акценты: в пр.р. на 1-ю долю, в л. р. – на последний аккорд мотива (к нему привела триоль). Это может быть очень легкий, деликатный акцент, можно совсем его отменить (идет поиск). Об акцентах не надо думать. Так строится интонация. После репетиции – форшлаг колючий, «с характером». В каждой новой тональности играть иначе. Не делать больших *crescendo*. Нигде не пропускать форшлаг. Сравнить звучание в пр. р. – после акцента не приглушать звуки, они тоже острые и звонкие, хоть и тихие.

25 вар. Не спешить. Это будто вариация в скобках. Ее романтический настрой позволяет почувствовать внутреннее родство с Брамсом. (Но это еще не Брамс!) Гибко и свободно, мягко звучать, не тянуть, довольно ровно, ясно все пропевать. Дрожащая музыка! Тут сердце бьется, как птица в клетке (форшлаг!). Может быть и другой вариант: не слишком всерьез, между прочим. Тихо, никаких эмоций, созерцающая (идет поиск). Эта вариация как будто уравнивает характеры 2-х предыдущих: мягко – остро, сумрачно – светло. Тут есть и то, и другое.

26 вар. Ярко, мощно, но не грубо. Выстраивать аккорды. Это – полонез, гордый, блестящий. Руки не швырять, не нависать над клавиатурой, не торопить последнюю строку. Чисто выучить конец.

27 вар. Крепко, продолжать предыдущую. Не забывать, что тут не все ноты шестнадцатые, есть и восьмые (концы мотивов); сурово удерживать их длительность.

28 вар. Петь, нанизывая звуки мелодии. Не трясти рукой на каждой ноте. Забирать пальцы с клавиши! Мелодию не начинать с акцента, но и не начинать беззвучно. Ничего не толкать. Все ноты не могут быть сыграны одинаково. Строить фразу. Л. р. играть все равно без акцентов. Слушать нижние звуки, в последних двух тактах «проговорить» мелодию, без педали.

29 вар. Вихрь! Акценты на первых долях. Очень сильными пальцами! Пассаж вниз в пр. р. не играть *diminuendo*, чтоб не было «волн».

Все очень цельно. 234 т. – в пр. р. *crescendo*, в л. р. *diminuendo*. Четкие октавы в л. р.

30 вар. Не торопить. Все серьезнее, философски. Штрих *portamento*, руки поднимать выше, упруго укладывать. Начинать издали, приглушенно. Вести мелодию к ноте *до-диез*, потом к ноте *ми-бемоль*. Общее *crescendo* до 6-го т., потом *ritenuto* и *diminuendo*. Общее успокоение.

31 вар. Всю вариацию играть тихо, без *crescendo*! В л. р. выбирать все ноты, не халтурить, укладывать руку, активный 5-й палец. Работать и искать прием для л. р., чтобы было удобно (идет поиск). Мелодию подавать выразительно, не тянуть, хорошо слушать, последние такты без педали.

32 вар. Гаммы развиваются на *crescendo*, продумать динамику. Везде верхний звук ставить ясно, л. р. не греметь. С 264-го т. – 2-й эпизод. «вдруг пришел грубый, неотесанный человек» – это выражено в л. р. 268 т. – не захлебываться в перекатах триолей. С 272 т. – 3-й эпизод *pp*. Педаль немного: на аккорды в л. р., но они при этом не объединяются. Слушать л. р. Одна рука не должна мешать другой. Немного подчеркивать 1-ю долю в л. р. Не ускорять движение вверх. Совсем без *crescendo*, пр. р. – мягко. Можно делать маленькие *crescendo* в пр. р., что создаст иллюзию ровного звука (идет поиск). С 280-го т. – 4-й эпизод. Переключка, все ноты в пр. р. играть ясно. 280–283 т.т. – показать верхний голос в пр. р. 281 т. – не упускать л. р., когда голоса двигаются навстречу друг другу. 285–288 т.т. – обратить внимание на л. р. С 289 т. – 5-й эпизод. Точно посчитать и поучить по триолям. Пр. р. спрятать, все тихо, больше педаль. С 293-го т. – заключительный эпизод – ритмично, сурово, торжественно, просто, ровно до конца. Больше звука! Учить без педаль, чтобы достичь ровности. Общее *crescendo*! *Coda* – 1-я фраза (297–300 т.т.) *mf*, 2я – *f*. Пр. р. гибкая, но пальцы собранные. В самом конце не спешить в октавах – это не Лист! Вообще в *Coda* нужно чувствовать радость по поводу окончания вариаций (как у слушателя, так и у исполнителя).

Замечания Р. С. Горовиц, которые высказаны в данной работе, нельзя воспринимать как догму. Это, скорее, путь постижения процесса педагогики, где преобладает поиск убедительной интерпретации именно у данного студента, который обладает определенным

спектром способностей и возможностей. Именно в таком раскрытии педагогического метода Р. С. Горовиц заключается успех в работе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского // Н. Горчаков. — М., «Искусство», 1951. — С. 109.
2. Руденко Н. В классе Р. С. Горовиц // Володимир Горовиць та піаністична культура ХХ ст. Зб. статей та матеріалів. — Харків, 1996. — С. 73–76.
3. Руденко Н. Використання Р. С. Горовиць внутріпредметних та міжпредметних зв'язків у роботі над створенням звуку // Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу ХДІМ 28–29 грудня 1998. — Харків, 1998. — С. 38–39.
4. Руденко Н. Особенности развития исполнительского мышления студента в классе Р. С. Горовиц // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса. — Харьков, 1995. — С. 46–48.
5. Руденко Н. Про деякі педагогічні принципи Регіни Самійлівни Горовиць // Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу ХДІМ 22–23 грудня 1999. — Харків, 1999. — С. 155–158.
6. Руденко Н. Развитие творческой инициативы студента в фортепианном классе Р. С. Горовиц // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса. — Харьков, 1994. — С. 46–49.
7. Руденко Н. Регина Самойловна Горовиц – человек, музыкант, педагог (К 100-летию со дня рождения) // Истоки. — № 6. — Харьков, 2000. — С. 162–179.
8. Руденко Н. Редагування – допомога чи перешкола у пошуках істини авторського задуму? // Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу ХДІМ 25–26 грудня 2000. — Харків, 2000. — С. 189–192.
9. Руденко Н. Репертуар як засіб виховання особистості студента в класі Р. С. Горовиць. // За матеріалами науково-методичної конференції на муз.-пед. факультеті ХДПУ. — Харків, 1998. — С. 54–58.

Руденко Н. Работа над произведениями Л. Бетховена в классе Р. С. Горовиц: в поисках истинности стиля. Выявлены основные интерпретацион-

ные проблемы, которые помогают молодому исполнителю решать сложные художественные вопросы. Основным материалом для статьи послужили расшифровки документальных записей уроков Р. С. Горовиц, которые она проводила с автором во время учебы.

Ключевые слова: Регина Самойловна Горовиц, истинность стиля, стиль Бетховена.

Руденко Н. Работа над творами Л. Бетховена в класі Р. С. Горовиць: у пошуках істинності стилю. У статті виявляються ґрунтовні інтерпретаційні проблеми, які допомагають молодому виконавцю вирішувати складні художні питання. Основним матеріалом для статті є розшифровка документальних записів уроків Р. С. Горовиць, які вона проводила з автором під час навчання.

Ключові слова: Регіна Самойлівна Горовиць, істинність стилю, стиль Бетховена.

Rudenko N. Working on pieces by L. Beethoven in class of R. S. Horowitz: searching for the truth of style. The article informs about work on L. Beethoven's style in his works, displaying the main interpretive problems which help a young performer to solve difficult artistic problems. The main object for the article is decryption of records of lessons by R. S. Horowitz, that she gave to the author of the article while studying.

Key words: Regina Samoylovna Horowitz, the truth of the style, Beethoven's style.

УДК 786.2+78.071.1

Інна Довжинець

БЕТХОВЕНСЬКІ СИМФОНІЇ У ФОРТЕПІАНИХ ПЕРЕКЛАДЕННЯХ

Музика Л. Бетховена вже понад двісті років звучить на концертній естраді. Сьогодні в більшості виконуються його оригінальні твори, проте ще за життя композитора і після його смерті камерні та симфонічні опуси автора отримали численні перекладення. Як використо-

увалися ці клавіраусцуги і яке місце займали в музичній практиці? В контексті дослідження музично-історичних процесів ці питання є **актуальними**. Саме тому **метою** даної наукової розвідки є спроба узагальнити і систематизувати великий масив існуючих перекладень бетховенських симфоній і виявити їх роль і значення у виконавському обігу XVIII–XX століть.

Відомо, що в добу класицизму звичайною практикою було паралельне існування симфонічної версії твору та значної кількості його перекладень, зроблених самим автором або іншими музикантами. Причини цього знаходилися, як в чисто комерційній площині, так мали і просвітницький характер. Гравірування партитури було складним процесом, який займав багато часу і коштував недешево, а оскільки публічні симфонічні концерти на той час відбувалися достатньо рідко¹, широкого збуту ці ноти не мали. Перекладення ж за своєю вартістю були доступними широкому колу любителів музики і продавалися добре. Іноді вони ставали єдиним способом знайомства меломанів з новинками симфонічної музики. Завдяки значному поширенню перекладень твори ставали репертуарними і, як відзначає відомий російський бетховенознавець Л. Кирилліна, «навіть самовільні і часом курйозні аранжування насправді сприяли зростанню популярності композитора і його творчості» [3, с. 178]. Водночас, відсутність «канонізованих» опусів й існування множинності різних варіантів одного твору, як за інструментальним складом, так і ступенем складності, що у певній мірі було успадковане від практики старовинного музикування, надавали можливості безпосереднього ознайомлення з музикою шляхом виконання її «своїми руками». Твір при цьому продовжував існувати, але, як підкреслює Л. Кирилліна, «акцент в його сприйнятті відчутно зміщувався в бік спрощення і “одомашнення”, навіть в буквальному сенсі – “приру-

¹ В монографії А. О. Альшванг вказує, що «до 1803 року у Відні не існувало публічних симфонічних концертів, якщо не рахувати зимових благодійних «академій» та літніх концертів у громадському саду Аугартене» [2, с. 194]. Характеристику концертного життя Відня в контексті виконавських тенденцій кінця XVIII – першої третини XIX століття також дає сучасний дослідник фортепіанної творчості Л. Бетховена російський музикознавець Є. І. Максимов. Зокрема, він вказує, що у бетховенський період відкриті концерти влаштовувалися порівняно рідко [4, с. 7].

чення» [3, с. 181], що саме і відбувалося відносно симфонічного доробку Л. Бетховена.

Слід зазначити, що сам композитор до такої практики перекладень ставився неоднозначно. Він відзначав, що «аранжування взагалі (в наше нинішнє настільки плідне на них століття) є справою, проти якої автору даремно було б заперечувати» [7, с. 470]. Але у листі до лейпцізького видавця Г. Гертеля (13. 07. 1802) композитор різко критикував протиприродну манію «перекладати навіть фортепіанні п'єси для смичкових інструментів, які у всіх відношеннях протилежні фортепіано» і пропонував з нею «дійсно покінчити» [7, с. 157]. Водночас, у посланнях до видавця Ф. Гофмейстера, стосовно свого септету ор. 20 (E-dur), Л. Бетховен наголошував, що для більш частого його виконання можна було б перекласти партії трьох духових інструментів – фагота, кларнета і валторни для ще однієї скрипки, ще одного альтя і ще однієї віолончелі. «Було б дуже славно, писав композитор, якщо б Ви, пане побратиме, поряд з виданням септету як такого, перекладали б його і для флейти, скажімо, у виді квінтету...» [7, с. 131].

Відомо, що Л. Бетховен також сам робив перекладення власних творів на заказ, а також для колег музикантів і не заперечував проти їх публічного виконання. За уточненими даними Л. Кирилліної, перелік авторських перекладень налічує вісім творів. Він включає: Фортепіанне тріо ор. 1 № 3 (перекладене для струнного квінтету і видане під ор. 104); Сонату ор. 14 № 1 (перекладену для струнного квартету і транспоновану у F-dur); Квінтет ор. 16 для фортепіано з духовими інструментами (перекладений для фортепіано зі струнними); Септет ор. 20 (перекладений для фортепіанного тріо та виданий під ор. 38 (з партіями скрипки або кларнету за вибором); Траурний марш з сонати ор. 26 (перекладений для симфонічного оркестру (з транспозицією у h-moll), який увійшов у музику до драми Ф. Дункера «Леонора Прохазка» (WoO 96, № 4); Скрипковий концерт ор. 61 (перекладений як фортепіанний і виданий під тим самим опусним номером); Октет для духових ор. 103 (перекладений для струнного квінтету і виданий під ор. 4); Велику фугу для струнного квартету ор. 133 (перекладену для фортепіано в чотири руки і видану під ор. 134 (в основі перекладення А. Хальма, виправлене Бетховеном) [3, с. 176–177]. Зазначимо, що серед перерахованих перекладень немає жодної симфонії.

Водночас, Л. Бетховен наполегливо охороняв своє авторство, незмінно дистанціюючись від продукції аранжувальників. Зокрема, розгніваний, що перекладення ряду опусів вкотре приписані йому, композитор дає об'яву у «Wienerzeitung»² (20.10.1802), в якій сповіщає про непричетність до «видання аранжувань». Він пише: «Вважаю своїм обов'язком перед публікою оголосити про те, що обидва квінтети С та Es-dur, один з яких (зроблений з моєї симфонії) вийшов у Відні, у пана Молло, а інший (зроблений з мого Септету ор. 20), надрукований в Лейпцигу у пана Гофмейстера – є не оригінальними квінтетами, а аранжуваннями, виготовленими панамі видавцями» [7, с. 470]. Також він відправляє категоричного листа Ф. Гофмейстеру (18.09.1803), в якому підкреслює: «Аранжування зроблені не мною. Тому, хоча я їх і переглядав, а місцями дуже ґрунтовно виправив, я ніяк не можу погодитися на те, щоб Ви мені приписували їх авторство...» [7, с. 183].

Загалом погоджуючись із тим, що твір може існувати у різних версіях, Л. Бетховен, дуже пильно ставився до обробки власних творів іншими. В одному зі своїх листів (13. 07. 1802) він підкреслював, що аранжувальник має володіти високим рівнем майстерності, «оскільки доводиться не тільки зовсім переробляти цілі пасажі, але також і додавати; і в цьому якраз і знаходиться той небезпечний камінь спотикання, для подолання якого потрібно або самому бути автором, або вже у всякому разі володіти рівним з ним умінням та винахідливістю» [7, с. 157]. Обурений «виходом у світ» неякісного чотирьохручного перекладення симфонічної увертюри «Освячення будинку» (ор. 124), здійсненого концертмейстером берлінського королівського театру К. В. Хенningом, в листі до режисера мангеймського театру В. Елерса композитор писав: «Капельмейстер кенігштадського театру виготовив ганебний клавiраусцуг увертюри в “С”. Слід припустити, що він згрішив і відносно партитури...» [10, с. 171–172].

Попри критику і неоднозначне ставлення Л. Бетховена до перекладень власних творів, багато сучасників музиканта «долучилися до обробки» опусів видатного майстра, зокрема, його симфоній. Відомим є каталог Г. Кінського – Г. Хальма, в якому враховані майже всі прижиттєві і достатньо ранні (приблизно до 1840-х рр.) перекладен-

² «Wienerzeitung» – «Віденська газета».

ня різних творів Л. Бетховена. Більш сучасним є перелік перекладень саме симфонічних творів митця, створений фахівцями Фондації Хуана Марча³ (у доповнення до циклу концертів фундації). Він містить перекладення (починаючи з бетховенських часів до 1900 року) для ансамблів різного складу, а також фортепіано [11]. Перелік упорядкований за принципом кількісного складу інструментів (від нонету до соло) і має вказівки щодо автора перекладення, видавництва та дати його створення (якщо вона відома). Слід зазначити, що цей список є далеко не повним. Значна кількість перекладень не увійшла в перелік, до того ж дані про фортепіанні перекладення в ньому є дещо неточними⁴. Проте цей доробок є важливим в плані спроби систематизації об'ємного музичного матеріалу. Спираючись на нього можна відзначити, що перші перекладення симфоній, які робилися ще за життя композитора, були переважно для ансамблевого складу (струнного або змішаного – струнно-духового). Такий вибір був обумовлений прагненням аранжувальників максимально наблизити перекладення до оркестрового звучання. Пріоритетність «міні-оркестру» над фортепіано була також зумовлена існуючою на той час думкою, що клавішний інструмент не в змозі у всій повноті відтворити оркестрові тембри (нагадаємо, що сам Л. В. Бетховен відзначав полярність звучання скрипки і фортепіано та протиприродність їх взаємного перекладення). І хоча за бетховенських часів відбувалося активне вдосконалення фортепіано, йшли пошуки його нових звучань і тембрових можливостей, відкриття «оркестральності» інструмента було ще далеко попереду, тому перекладення для фортепіано соло в бетховенський період були майже відсутніми. Значно частіше зустрічалися перекладення для фортепіано в чотири руки, що, по-перше, відповідало домінуючій традиції домашнього ансамблевого музикування, по-друге, розширювало можливості відтворення оркестрової партитури на одному інструменті.

Серед сучасних Л. Бетховену ансамблевих перекладень симфоній, які збереглися і використовуються в концертній практиці сьо-

³ Фондація була основана іспанським фінансистом Хуаном Марча у 1955 році (Мадрид). Її діяльність спрямована на розвиток науки, мистецтва, музики, культури, зокрема, одним з видів її діяльності є організація тематичних вечорів камерної музики від часів Середньовіччя до кінця XX століття.

⁴ В переліку зустрічаються неточності у вказівці дат створення перекладень.

годення, слід назвати роботи К. Еберса⁵, В. Седлака⁶ та М. Фішера⁷. Зокрема, деякі з них прозвучали в серії камерних концертів, присвячених симфонічній творчості Л. Бетховена, Фундації Хуана Марча сезону 2013–2014 рр.⁸ [12]. Відомими авторами чотирьохручних перекладень бетховенської доби вважаються композитори В. Веттс⁹, Ф. Москович¹⁰, редактор і видавець А. Діабеллі¹¹, піаніст Ф. Шнайдер¹². Слід зазначити, що останній, окрім концертування, активно займався викладацькою діяльністю (з 1812 року числився вчителем школи при лейпцизькій церкві Святого Фоми, а у 1821 році заснував музичну школу в Дессау) і, не виключено, що власні перекладення бетховенських симфоній він використовував у своїй педагогічній практиці.

За життя композитора також з'являються перші обробки його симфоній для двох інструментів у вісім рук. Такий варіант «розширеного фортепіано» дозволяв максимально зберегти усі деталі оркестрової партитури у перекладенні і більш наблизити звучання до оркестрового. На жаль, значна кількість восьмиручних музичних версій була

⁵ Карл Еберс (1770–1836) робив перекладення бетховенських симфоній для великого ансамблевого складу: Першу, Другу та Третю симфонії він переклав для нотету інструментів (2 скрипки, 2 альти, віолончель (або дубль бас), 2 гобої (або кларнети in C), 2 труби), П'яту та Шосту – для струнного квінтету. Більшість з цих перекладень датовано 1809, 1818 рр.

⁶ Чеський аранжувальник і кларнетист Венцель Седлак (1776–1851) зробив перекладення Сьомої та Восьмої симфоній Бетховена для нонету духових (2 гобої, 2 кларнети, 2 труби, 2 фаготи, дубль бас) (1816), він також є автором перекладення опери «Фіделіо».

⁷ Міхаель Фішер (1773–1829) переклав для струнного секстету Шосту симфонію Л. Бетховена (1810).

⁸ В концертах були виконані перекладення К. Еберса, В. Седлака та М. Фішера.

⁹ Вілліам Веттс переклав для фортепіано в чотири руки Другу, Четверту та Восьму симфонії Л. Бетховена (1823).

¹⁰ Фрідріх Москович зробив перекладення для фортепіано в чотири руки Другої (1816), Четвертої (1813) та Шостої (1822) симфоній Л. Бетховена.

¹¹ В доробку Антоніо Діабеллі (1781–1858) перекладення Другої, Четвертої симфонії Л. Бетховена для двох фортепіано (1819) та Сьомої – для фортепіано в чотири руки (1818).

¹² Фрідріх Шнайдер (1786–1853) вважається першим виконавцем бетховенського Концерту № 5 для фортепіано з оркестром (Es-dur, op. 73, Лейпциг, 1811). Зробив перекладення П'ятої симфонії Л. Бетховена для фортепіано в чотири руки.

створена анонімними авторами. Серед відомих – перекладення для двох фортепіано «Пасторальної симфонії» Ф. Шуберта¹³.

Проте, найбільш визнаними майстрами бетховенського часу, яким сам композитор довіряв перекладення своїх опусів, були його друзі та учні – Ф. Рис¹⁴, К. Черні та І. Мошелес. Як зазначає дослідник бетховенської творчості А. Альшванг, «серед відданих і вірних Бетховену учнів Рис і Черні займають перше місце» [2, с. 127], проте, на думку Н. Фішмана, «І. Мошелес користувався не меншою довірою вчителя і виконував під його керівництвом аранжування його творів»¹⁵ [10, с. 206].

Карл Черні, який був блискучим піаністом, іноді першим виконавцем музичних шедеврів свого наставника «дуже тонко володів мистецтвом перекладення бетховенських оркестрових творів на фортепіано і вимогливий Бетховен був ними завжди задоволений» [1, с. 29]. Саме К. Черні перший зробив перекладення всіх симфоній митця для фортепіано в чотири руки. Свою роботу він розпочав ще за життя композитора (Перша симфонія датована 1814 роком), проте більшість перекладень вийшла посмертно (1827–1836)¹⁶. Можливо, поштовхом у завершенні праці стала активна педагогічна діяльність піаніста¹⁷, досвід якої виявив корисність опанування перекладеннями у вихованні навичок ансамблевої гри, розвитку тембрового слуху музиканта. Проте, безумовно, ця чотирьохручна антологія симфонічної спадщини Л. Бетховена стала даниною уславленого учня великому генію Музиканта і Вчителя.

¹³ Відомим також є чотирьохручне перекладення «Героїчної» симфонії братом Франца Шуберта Фердинандом.

¹⁴ Фердинанд Рис (1784–1838) робив перекладення симфоній Л. Бетховена для великого ансамблевого складу. Зокрема, Другу симфонію він переклав для нонету (2 скрипки, 2 альти, віолончель, дубль бас, флейта та 2 труби) і струнного квінтету (1807), а «Героїчну» – для струнного квартету (1807).

¹⁵ Відомим фактом є перекладення І. Мошелесом опери Л. Бетховена «Фіделіо» (1814). Молодому музиканту тоді було двадцять років.

¹⁶ В основному перекладення виходили у видавництві «Probst».

¹⁷ У 1815 році К. Черні завершив свою піаністичну кар'єру і перейшов до педагогічної діяльності. В середині XIX століття він вважався одним з найбільш визнаних викладачів гри на фортепіано. До числа його учнів належали Ф. Ліст, С. Тальберг, Т. Лешетицький та ін.

Майже паралельно із К. Черні, інший видатний сучасник Л. Бетховена Й. Гуммель працював над перекладенням усіх симфоній композитора для інструментального квартету (скрипка, віолончель, фортепіано, флейта)¹⁸. Відтворюючи у камерному складі різні оркестрові групи (струнну та духову, яка компенсована фортепіано), він обрав шлях спрощення фактури, пристосування її до виконання музикантами-любителями. Його ансамблева версія симфонічних полотен, за визначенням Л. Кирилліної, є прикладом того як «масштабний твір концертного плану може перетворитися на дуже камерний» [3, с. 177]. Одночасно із роботою над ансамблевими перекладеннями, піаніст один з перших береться за обробку симфонічних опусів для фортепіано соло¹⁹. Для інструмента він здійснює перекладення перших п'яти симфоній митця. Чи виконував він ці клавіраусцуги у своїх концертах залишається невідомим, проте своїм доробком Й. Гуммель відкрив дорогу подальшим пошукам відтворення оркестрового звучання засобами одного інструмента.

Цю лінію продовжив великий Ференц Ліст. Саме в його творчості відбувся переворот у трактуванні виражальних можливостей фортепіано: з камерного воно перетворилося на інструмент концертний, здатний відтворювати усі барви, об'єм і міць симфонічного оркестру. Безумовно, певним етапом на шляху відкриття нових фортепіанних звучань стала робота над перекладеннями бетховенських симфоній. Так, сам композитор відзначав, що «існуючі дотепер перекладення великих інструментальних <...> творів своєю убогістю і монотонністю яскраво свідчать про те, як мало піаністи вміли користуватися усіма засобами, які є у фортепіано...» [6, с. 9]. Слід зазначити, що оркестрова природа фортепіано, була відчута ще самим Л. Бетховеном і закладена у фактурі його піаністичних опусів²⁰ і це не міг не сприйняти Ф. Ліст. Л. Бетховен був одним з найбільш шанованих

¹⁸ Перекладення виходили протягом 1826–1832 років.

¹⁹ Відомо, що незадовго до смерті Й. Гуммель (1778–1837) також займався перекладенням для фортепіано соло струнних квартетів Л. Бетховена, проте цей його задум залишився не здійсненим.

²⁰ Характерними ознаками симфонізації фортепіанної фактури в творчості Л. В. Бетховена є широке використання ущільнених акордових комплексів, високих і низьких регістрів, значних динамічних градацій тощо.

композиторів²¹ угорського майстра. Його творчість Ф. Ліст добре знав і незмінно пропагував у своїх концертах.

Над перекладеннями симфоній німецького генія Ф. Ліст працював протягом двадцяти восьми років (1837–1865). Так, перекладення П'ятої, Шостої та Сьомої симфоній уперше побачили світ 1840 року, траурний марш з «Героїчної» був опублікований трьома роками пізніше, а всі симфонії разом вийшли у видавництві «Breitkopf und Hertel» у 1865 році²². Підвищена складність фортепіанного викладу, масштабність і віртуозність цих творів дозволяють віднести їх до такого типу музичної обробки як транскрипція. Хоча графічно перекладення записані на двох нотоносцях, вони мають підзаголовок «Фортепіанні партитури». Розкриваючи сутність замислу, у листі до А. Пікте, Ф. Ліст писав: «Я назвав свою працю фортепіанною партитурою, щоб зробити абсолютно ясным мій намір: крок за кроком слідувати оркестру...» [6, с. 10]. У фортепіанних партитурах, як зазначає дослідник лістівської творчості Я. Мільштейн, «по можливості збережені всі голоси оркестрової партитури: немає ані скорочень, ані додавань» [5, с. 297]. Стосовно техніки такого перекладення сам композитор підкреслював, що «свідомо прагнув перекласти для фортепіано не тільки музичний остов, але й всі численні деталі, все різноманіття гармонії і ритму, так ніби мова йшла про відтворення якогось священного тексту» [5, с. 158].

Водночас, слід відзначити, що транскрипція як жанр передбачає певну свободу у роботі з оригіналом, і Ф. Ліст неодноразово стверджував, що перекладення не повинно перетворюватися на механічний «підрядковий переклад». Головне завдання транскриптора – іншими музичними засобами відтворити художній образ оригіналу [5, с. 303]. І, слід сказати, що в симфоніях Л. Бетховена це майстру, безумовно, вдалося.

В творчості Ф. Ліста жанр перекладення також набув нового виконавського статусу. З «посібника для домашнього музикування» перекладення перейшли в ранг яскраво-концертних творів. Із збережених

²¹ Ще в дитинстві, портрет улюбленого композитора – Л. В. Бетховена, висів над ліжком Ф. Ліста, а в роки розквіту піаністичної кар'єри піаніста, вшановуючи пам'ять великого німецького генія, Ф. Ліст надав необхідну суму коштів, якої бракувало на завершення будівництва пам'ятника Л. В. Бетховену (1839).

²² Всі лістівські транскрипції симфоній Л. В. Бетховена присвячені Г. Бюлову. Дані про їх виконання Г. Бюловим відсутні.

даних про лістівський піаністичний репертуар відомо, що в свої програми артист неодноразово включав перекладення бетховенських симфоній, зокрема, найбільш часто виконував Третю, П'яту, Шосту та Сьому з них²³ [6, с. 432–433]. Виступи майстра, часто мали просвітницький характер, тому він не завжди виконував твори цілком. Так, у спогадах про гастролі Ф. Ліста в Петербурзі (1842), відомий російський музичний критик В. В. Стасов із захопленням писав: «Йому треба замінити собою оркестр <...> На одному фортепіано! Він бере великі оркестрові твори, увертюри, симфонії – і також виконує їх один-однісінький, за цілий оркестр <...> У другому своєму концерті (11 квітня) Ліст виконав усю другу половину “Пасторальної симфонії”²⁴. Ми з Серовим цієї симфонії зовсім ще не знали, і тому наше здивування, наша радість, наш захват були несподіваними і тим більшими» [9, с. 578].

В Росії популяризацією бетховенської музичної спадщини активно займався Антон Рубінштейн. Слід зазначити, що він мав дещо іншу точку зору на перекладення і вважав, що навіть найталановитіше з них, «спотворює сутність оригіналу» [5, с. 293]. Вочевидь тому в композиторському доробку музиканта дуже мало перекладень. В своїй концертній діяльності А. Рубінштейн також в більшості, репрезентував оригінальні фортепіанні опуси, зокрема, він грав всі сонати Л. Бетховена. Проте, на догоду публіці, піаніст іноді включав в свої клавірабенди популярні віртуозні транскрипції, але серед них ніколи не було бетховенських симфоній²⁵. Серед виконуваних А. Рубінштейном перекладень творів Л. Бетховена, слід назвати дві його власні транскрипції для фортепіано соло Турецького маршу з «Афінських руїн»²⁶ та Увертюри до драми «Егмонт». Так, на одному з вечорів ци-

²³ Також в своїх клавірабендах Ф. Ліст виконував власні транскрипції симфонічних увертюр Л. Бетховена: «Коріолан» та «Егмонт».

²⁴ В іншому місці цієї статті В. В. Стасов вказує, що з числа дев'яти симфоній Л. Бетховена, перекладених Лістом для фортепіано у дві руки в 1839 році, він грав в Петербурзі лише скерцо і фінал з Шостої (Пасторальної) симфонії [9, с. 579].

²⁵ Виключенням є виконання перекладення Дев'ятої симфонії Л. Бетховена в дуєті з автором обробки – Ф. Лістом. Симфонія прозвучала влітку 1854 року в одному з музичних салонів Брюсселя під час спільної поїздки Ф. Ліста і А. Рубінштейна по Голандії та Бельгії.

²⁶ Транскрипція Турецького маршу була створена А. Рубінштейном у 1848 році, видана у 1858 р.

клу «Історичні концерти», присвяченому творчості Л. Бетховена, за спогадами слухача літератора А. Жемчужникова, «титан Рубінштейн, не відчуваючи втоми <...> після одного з викликів <...> сів за рояль і зіграв увертюру до «Егмонта». Це після виконання 8 сонат Бетховена!!!»²⁷ [8, с. 266]. На жаль, згадана транскрипція, створена і вперше виконана А. Рубінштейном у 1868 році, залишилася невиданою.

Мода на змагання у віртуозності та піаністичній досконалості в лістівську добу сприяла появі значної кількості транскрипцій. Більшість з них належала саме перу виконавців. Зокрема, в популярному жанрі працювали Ш. Алькан, А. Гензельт, Ф. Калькбрєнер, П. Пабст, С. Тальберг та інші відомі майстри сцени. Проте, можливо, не наважуючись конкурувати з великим Ф. Лістом, рідко хто з них брався за перекладення бетховенських симфонічних опусів. Поодинокі взірці таких транскрипцій можемо зустріти лише в доробку Ф. Калькбрєнера («Пасторальна» та Восьма симфонії) та А. Гензельта (симфонічні увертюри «Егмонт» і «Коріолан»). Важливо також відзначити, що віртуози, сучасники Ф. Ліста, не включали в свої концертні програми і «Фортепіанні партитури» бетховенських симфоній, поступаючись правом їх репрезентації самому автору перекладень.

Згодом в царині перекладень відбувається спроба звільнитися від романтичного звукового нашарування і повернутися до «справжнього Бетховена». Ця історизуюча тенденція була спрямована на відновлення класичного звучання перекладень бетховенських творів, але із використанням вже винайдених засобів фортепіанного письма. Саме тому більшість перекладень цього періоду написана для фортепіано соло, різних варіантів фортепіанного ансамблю, а також камерних ансамблів з фортепіано. Так, наслідуючи Ф. Лісту, велетенську працю по перекладенню всіх дев'яти симфоній Л. Бетховена для солюючого інструмента наприкінці ХІХ – початку ХХ століття здійснили німецький композитор О. Зінгер (1890)²⁸ та австрійський піаніст Е. Пауер (1900). Значним внеском у фортепіанну ансамблеву літературу стала

²⁷ На концерті було виконано сонати Л. Бетховена: №№ 14, 17, 21, 23, 27, 28, 30, 32.

²⁸ Отто Зінгер (1863–1931) також зробив перекладення Першої, Третьої, П'ятої, Шостої та Восьмої симфоній Л. Бетховена для двох фортепіано в чотири руки (1890–1900).

робота німця Т. Кірхнера, який переклав всі симфонії Л. Бетховена для двох інструментів у вісім рук²⁹ та його співвітчизника В. Мевеса, що створив чотириручні взірці усього симфонічного доробку митця³⁰. Слід зазначити, що окрім об'ємних узагальнюючих праць, в цей період з'являється ціла серія одиничних обробок симфоній Л. Бетховена³¹. В пошуках кращого звучання музиканти вдавалися до різних варіантів перекладення одного твору. Так, зокрема, композитор К. Бурхард зробив перекладення окремих симфоній для двох фортепіано у вісім рук та інструментального квартету (скрипка, віолончель, фортепіано в чотири руки)³², а його колега Е. Науман розширив галерею клавірних перекладень ансамблевими обробками для двох інструментів та одного фортепіано³³. Неодноразово об'єктом уваги аранжувальників ставали також симфонічні увертюри Л. Бетховена. Так, перекладення «Егмонта» і «Коріолана» для двох фортепіано у вісім рук здійснили Ф. Шватал, Г. Реслер, В. Херберт, для чотириручного виконання на двох інструментах – Х. Улрич, Р. Клейнмішел, Х. Бехн, для фортепіано соло – Д. Вейс та ін.

Двадцяте століття відзначилося множинністю перевидань вже існуючих перекладень, але нових зразків прочитання бетховенського тексту не було. Водночас, у цей період відбувається зміна ставлення до самого жанру перекладення. Поступово воно втрачає свою самостійну цінність і в більшості використовується як допоміжний матеріал, зокрема, в дидактичних цілях. Тенденція «культу оригіналу» в академічному виконавстві виявилась у поверненні до первісних текстів (уртекст), найбільш точного прочитання авторського задуму у всіх його деталях. Проте, можливість проявити свою віртуозність і найви-

²⁹ Всі твори вийшли у видавництві «Peters» (1886).

³⁰ Перекладення вийшли у 1890 році у німецькому видавництві «Litolfss».

³¹ Серед відомих перекладень бетховенських симфоній кінця XIX – початку XX століть обробки Августа Хорна (1825–1893) для двох фортепіано у вісім рук (№ 1–4) та одного інструмента в чотири руки (№ 8, 9); чотириручні перекладення Франца Шарвенка (№ 1–5, 7), Хуго Улрича (№ 6, 9), Джуліана Шайффера (№ 1, 7) та ін.

³² Карл Бурхард (1818–1896) для двох фортепіано у вісім рук переклав Першу, П'яту та Сьому симфонії Л. Бетховена (1870), а для струнного ансамблю з фортепіано, окрім вказаних, ще Другу симфонію (1898).

³³ Ернст Науман (1832–1910) здійснив перекладення Сьомої симфонії Л. Бетховена для двох фортепіано у вісім рук та чотири руки (1888).

шу майстерність не виключала транскрипції з виконавського репертуару. Зокрема, відомим є запис лістівських «фортепіанних партитур» П'ятої та Шостої (І частина) симфоній Л. Бетховена Г. Гульдом (1964).

Отже, до початку ХХ століття перекладення бетховенських симфоній пройшли різні етапи «приручення»: від спрощених клавіраусцугів для домашнього музикування до яскраво концертних сценічних форм. У певні періоди вони виконували різні комунікаційні задачі: їх поява і значне поширення було обумовлене, переважно, комерційним інтересом; віднайдені нові звукові можливості фортепіано сприяли артистичній зацікавленості у перекладеннях; тенденція до відродження «чистого» авторського тексту визначила їх реставраторську функцію. Водночас, в музичній практиці ХVІІІ–ХХ століть перекладення плідно використовувалися у навчальних цілях і завжди були одним з найважливіших засобів популяризації музики великого Л. Бетховена.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Альшванг А. А. Бетховен / А. А. Альшванг. — М : Молодая гвардия, 1940. — 384 с. — (Жизнь замечательных людей ; вып. 9–10 [165–166]).
2. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. А. Альшванг. — Изд. 4. — М. : Сов. композитор, 1971. — 560 с.
3. Кириллина Л. В. Бетховен *Ad Libitum* / Л. В. Кириллина // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция : материалы науч.-практ. конф., 17–27 мая 1999. — М. : Прест, 1999. — С. 175–182.
4. Максимов Е. И. Фортепианное творчество Л. Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца ХVІІІ – первой трети ХІХ века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Максимов Е. И., Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, М, 2003. — 18 с.
5. Мильштейн Я. И. Лист : в 2 т. / Я. И. Мильштейн . — Изд. 2. — М. : Музыка, 1970. — Т. 1. — 864 с.
6. Мильштейн Я. И. Лист : в 2 т. / Я. И. Мильштейн . — Изд. 2. — М. : Музыка, 1971. — Т. 2. — 600 с.
7. Письма Бетховена 1787–1811 : [сост., авт. вступ. ст. и коммент. Н. Л. Фишман]. — М. : Музыка, 1970. — 576 с.
8. Рубинштейн А. Г. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность : в 2 т. / А. Г. Рубинштейн. — Т. 2 : 1867–1894. — Л. : Гос. муз. издат, 1962. — 492 с.

9. Стасов В. В. *Лист, Шуман и Берлиоз в России : [избр. соч. в 3 т.] / В. В. Стасов. — М., Искусство, 1952. — Т. 3 : Живопись, скульптура, музыка.* — 888 с.

10. Фишман Н. Л. *Этюды и очерки по бетховениане / Н. Л. Фишман. — М. : Музыка, 1982. — 263 с.*

11. *Beethoven's Symphonies in Chamber Arrangements [Электронный ресурс] // Fundación Juan March. — Режим доступа : <http://www.march.es/musica/detalle.aspx?p1=19&p5=1978&l=2>.*

12. *Las sinfonías de Beethoven en arreglos de cámara [Электронный ресурс] // Fundación Juan March. — Режим доступа : <http://www.march.es/musica/detalle.aspx?p1=19&p2=978&l=2>.*

Довжинець І. Г. Бетховенські симфонії у фортепіанних перекладеннях. В статті з'ясовано роль і місце фортепіанних перекладень бетховенських симфоній в музичній практиці XVIII–XX століть. Виявлено, що на різних історичних етапах перекладення виконували певні комунікативні задачі.

Ключові слова: Л. Бетховен, перекладення, симфонічна музика, концертна діяльність.

Довжинець И. Г. Бетховенские симфонии в фортепианных переложениях. В статье выяснена роль и место фортепианных переложений бетховенских симфоний в музыкальной практике XVIII–XX веков. Виявлено, что на разных исторических этапах переложения выполняли определенные коммуникативные задачи.

Ключевые слова: Л. Бетховен, переложения, симфоническая музыка, концертная деятельность

Dovzhynets Inna. Beethoven symphony in the piano transcription. The article clarified the role and place of piano transcriptions Beethoven symphonies in musical practice XVIII–XX centuries. It was revealed that at different historical stages transcriptions performed certain communication problems.

Key words: Beethoven, transcriptions, symphonic music, concert activity.

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ Л. ВАН БЕТХОВЕНА
ДЛЯ СТРУННО-ЩИПКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ:
ОРИГИНАЛЫ ИЛИ ВЕРСИИ?**

Целью данной статьи является рассмотрение и систематизация сведений о произведениях Л. ван Бетховена для струнно-щипковых инструментов (или с их участием). **Объект** исследования – струнно-щипковое музицирование в эпоху Л. ван Бетховена, **предмет** – участие композитора в создании струнно-щипкового репертуара.

В одной из последних по времени написания работ о струнно-щипковом искусстве – книге Джеймса Вестбрука [4] – XIX век определяется как «век, создавший гитару». Именно в XIX веке сложился классический гитарный стиль, который обычно определяется как эпоха расцвета гитарного искусства Европы, связанного с именами таких выдающихся композиторов-гитаристов, как Дионисио Агуадо, Фернандо Сор, Фернандо Карулли, Симон Молитор, Мауро Джулиани, Антон Диабелли, и др. В сонме мастеров гитарного «цеха» по праву достойное место занимают и мастера-изготовители, создавшие универсальный тип инструмента, среди которых представители разных европейских стран, – Джованни Батиста и его сын Женнарио Фабрикаторе (Неаполь), Хосе Пахес, Луис Панормо (Лондон), Рене Лакот (Париж), Иоганн Георг и его сын Иоганн Антон Штауффер (Вена), Кристиан Фредерик Мартин (США), Антонио де Торрес Хурадо (Испания) (последний считается создателем современной классической гитары).

«Пик» гитарного классицизма исторически пришелся на период, в котором классицистские, в первую очередь, венско-классические стилевые установки постепенно сменялись, а, по сути, совмещались с романтическими. Интерес к гитаре как среди любителей, так и среди профессионалов в XIX в. был вполне закономерным в связи с новыми тенденциями в области музыкального мышления, языка и стиля, мировоззренческих и художественных ориентаций.

В творческом наследии Л. ван Бетховена – «симфонического» и «фортепианного» композитора по преимуществу – струнно-щипковые инструменты представлены в единичных образцах произведений.

Так, известны оригинальные произведения композитора для мандолины и клавесина: Сонатина до-минор № 1 op. 43a (Sonatina in c-minor WoO 43a No. 1) и Адажио Ми-бемоль мажор op. 43b № 2 (Adagio in E-flat major WoO 43b No. 2), а также Сонатина До-мажор op. 44a № 1 (Sonatina in C-major WoO 44a No. 1) и Анданте с вариациями Ре-мажор op. 44b (Andante con Variazioni in D-major WoO 44b No. 2). Все эти сочинения были созданы в 1796 году и представляют собой особый элемент бетховенского камерно-инструментального стиля, связанный с мандолиной, частично, с гитарой и экспериментальным инструментом под названием «арпеджионе» (смычковая гитара).

Как отмечает Л. Кириллина [6], мандолина – «облегченный» вариант лютни – в тот период получила достаточно широкое распространение благодаря сравнительной доступности и легкости овладения игрой на этом инструменте. Особенной популярностью мандолина пользовалась «... в Праге и в других городах Священной Римской империи. Вероятно не случайно отдельные произведения Моцарта и Бетховена с участием мандолины писались для Праги. Это канцонетта Дон Жуана во втором акте моцартовской оперы и несколько пьес Бетховена – Сонатина C-dur, Тема с вариациями WoO 44, D-dur и второй вариант Adagio WoO 43, Es-dur для мандолины и клавесина. Бетховен сочинил их в 1796 году для пражанки, графини Жозефины Клари, хорошей певицы и искусной мандолинистки. Что касается Сонатины WoO 43, c-moll и первой версии Adagio Es-dur для того же состава, то Бетховен создал их чуть раньше для своего венского приятеля, скрипача и мандолиниста В. Крумпхольца» [6, с. 279].

Автор далее отмечает, что «... хотя эти произведения ныне мало известны широкой публике, их вряд ли можно назвать художественно незначительными, особенно Adagio WoO 43» [6, с. 279]. В современной струнно-щипковой исполнительской практике, в связи с тенденцией к аутентичному исполнению произведений прошлых эпох, указанные бетховенские мандолинно-клавирные опусы все чаще звучат с эстрады. При этом наблюдается возрождение практики версионности исполнительских составов, характерной для европейского инструментализма практически на всех этапах его развития.

Сам Бетховен только в сольной фортепианной музыке четко выдерживал использование *pianoforte*, а в ансамблях мог легко заменять

его клавесином или гитарой. В современных интерпретациях этот принцип возрождается. Так, нам удалось найти четыре версии трактовки названных выше бетховенских мандолинных сочинений. Две из них – диск «Beethoven Rarities for Mandolin & Piano» (1994) на лейбле «Hungaroton», исполнители Lajos Mayer (mandolin) и Imre Rohmann (piano), а также альбом «Kammermusik» Vol. 14, выпущенный на лейбле «Deutsche Grammophon» GmbH, Hamburg «Complete Beethoven Editione», исполнители – Erhard Fietz (mandolin), Amadeus Webersinke (piano) (1997) – отвечают требованиям исполнительской практики «классического» образца (мандолина и фортепиано).

Два других интерпретационных варианта относятся к исторически-информированной исполнительской практике – Historically Informed Performance Practice (HIP) – (так теперь в англоязычных странах называют аутентiku). Это – диски «Hummel, Beethoven, Noining – Music for mandolin and pianoforte» исполнители – Richard Walz (mandolin) и Viviana Sofronitzki (pianoforte), «Harmonia Mundi», Germany, Berlin (1998) и «Der Arpeggione», «Cavalli Records», исполнители – Gerhart Darmstadt (arpeggione) и Biorn Collel (7-saitige romantische gitarre) (2005).

Арпеджионе, изобретение (идея изобретения) которого традиционно приписывается Ф. Шуберту, – смычковая гитара, получившая в искусстве венского бидермайера название «гитара любви» (guitar d'amore). Этот инструмент был создан венским мастером Иоганном Георгом Штауфером в 1823 г. (аналогичный инструмент позже был создан в Пеште Петером Тойфельсдорфером). Что касается второго участника дуэта, то гитара, на которой исполняется вторая партия, представляла собой т. н. романтическую семиструнную гитару, для которой писали музыку и на которой играли все гитарные «классики» XIX в., вплоть до Ф. Тарреги, который первым обратился к модели шестиструнного инструмента, созданного Антонио де Торресом во второй половине XIX века.

В статье Э. Пухоля «Гитара» из «Музыкальной энциклопедии и словаря консерватории» [12] приводится две даты презентации этого инструмента: его премьера состоялась в Севилье еще в 1850 г., а окончательно усовершенствованный вариант был представлен А. де Торресом в Альмерии в 1880 г. [12, с. 521]. Семиструнная «ро-

мантическая гитара» представляла собой практически тот же самый инструмент, что и у А. де Торреса, с тем же строем шести струн, нежным и достаточно тихим звуком. К шести одинарным струнам добавлялся нижний бас, что сближало звучание этого инструмента с многооктавным клавиром.

Истоки «романтической гитары» видятся в ренессансной виуэле. Музыка для виуэлы в настоящее время широко исполняется на шестиструнной гитаре. Достоверные сведения о том, писал ли Бетховен для других струнно-щипковых инструментов, кроме мандолины, в настоящее время отсутствуют. Да и сами мандолинные произведения создателя Девятой симфонии оцениваются с позиций их предназначения для бытового музицирования, как «пьесы в альбом». Как отмечает Н. Башмакова, мандолинные опусы Бетховена были обусловлены «... воплощением характерных черт преемственности традиций инструментальной музыки Й. Гайдна и В. А. Моцарта», о чем свидетельствует «... отсутствие экспериментальных поисков, присущих художественному методу композитора в целом» [3, с. 8].

Пьесы для мандолины и *pianoforte* (т. н. исторического фортепиано) выполнены Бетховеном в той же манере, что и скрипичные сонаты, которую Я. Сорокер определяет как «сонатную дуэтность» (цит. по : [3, с. 8]). Специфика мандолинного искусства отражается преимущественно в области жанрового тематизма, близкого бытовым песенным истокам, разрабатываемым композитором в типичной сонатной диспозиции, на основе камерного дуэтного принципа, при котором партии инструментов отличаются «... равномерным распределением материала между совместно музицирующими людьми» [1, с. 79].

Что касается гитарной музыки, то, несмотря на то, что Л. ван Бетховен ею живо интересовался, в основном, из-за знакомства с М. Джулиани и А. Диабелли, и даже предполагал написать специальные гитарные опусы, реальных свидетельств об их создании на сегодняшний день нет. Однако даже предполагаемое обращение Бетховена к гитаре (версия *Adagio* для арпеджионе и гитары вместо мандолины и *pianoforte*) в опусе 43а было хотя и единичным, но вполне закономерным для периода создания этого произведения.

Вполне возможно, что Л. ван Бетховен не только допускал версии исполнительских составов в своей «сонатной дуэтности», но и созда-

вал произведения для других струнно-щипковых инструментов, среди которых была и гитара. Об этом речь идет в статье И. Ямпольского о М. Джулиани в «Музыкальной энциклопедии», где автор отмечает, что искусство этого великого гитариста, певца и композитора «...высоко ценил Людвиг ван Бетховен, написавший для него ряд гитарных произведений» [11, с. 228].

Даже если эти пьесы и не были созданы, то очевиден тот факт, что Бетховен не мог пройти мимо гитары в своем слуховом сознании, отдавая дань этому инструменту, возрождаемому в XIX веке на основе старинных музыкальных практик. Не случайно именно Бетховену приписывается фигурирующее во всех исследованиях в области гитаристики выражение по поводу гитары, которую он якобы первым назвал «оркестром в миниатюре». Затем это выражение в других вариантах – «маленький оркестр», «миниатюрный оркестр», «оркестр в кармане» – повторялись многими музыкантами, в частности, Г. Берлиозом, К. Дебюсси, а в XX веке – А. Сеговией, Л. Брауэром и другими.

В статье В. Тавровского – основателя журнала «История гитары в лицах» – с примечательным названием «Своего не отдадим, но и чужого не надо. К истории одной “крылатой фразы”» [10] на основе изучения имеющихся архивных, эпистолярных и иных материалов рассмотрен вопрос об отношении Л. ван Бетховена к гитаре и гитаристам его времени. По поводу крылатой бетховенской фразы о гитаре автор ссылается на американского исследователя М. Офи, который «... потратил, по его словам, несколько лет на изучение литературного наследия Бетховена и Берлиоза и литературы о них, но так и не нашел ни единого фактического подтверждения авторства хотя бы одного из них. Исследователь пришел к выводу, что это всего лишь современный (популярный, обывательский) миф, или, иначе говоря, история, выдаваемая за реальную, “городской фольклор”, – “urban legend” – дословно: “городская легенда”» [10, с. 41].

Достоверным фактом, однако, является знакомство Л. ван Бетховена с М. Джулиани, игру которого он наверняка слышал. Знакомство с М. Джулиани – гитарным классиком XIX века и виолончелистом, по свидетельствам биографов Л. ван Бетховена, произошло в Вене на премьере Седьмой симфонии, которой дирижировал сам автор 8 де-

кабря 1813 года в Большом зале Венского университета. М. Джулиани играл тогда в оркестре на виолончели, но, видимо, не преминул показать Л. ван Бетховену и свои гитарные достижения. Сведения об этом контакте Л. ван Бетховена и М. Джулиани содержатся в исторических очерках А. Русанова «Гитара и гитаристы» (1905), где отмечается, что «... игра М. Джулиани привела в такой восторг великого творца IX симфонии, что он намеревался непременно воспользоваться гитарой для своих сочинений [9, с. 257].

Л. ван Бетховен так и не осуществил своего намерения (или его гитарные опусы до сих пор не найдены), поскольку сфера его интересов тогда (второе десятилетие XIX в.) была связана с симфонической музыкой, квартетами, сольной и концертной фортепианной музыкой. Освоение письма для гитары требовало, к тому же, изучения исполнительско-композиторских достижений как самого М. Джулиани, так и других классиков гитарной музыки того времени – Ф. Карулли, Ф. Сора и т. д., а вслушиванию в «голос» инструмента композитору мешала развивающаяся глухота.

Тем не менее, гитарный компонент косвенно присутствует в бетховенской камерной музыке, причем как в вокальной, так и в инструментальной. Речь идет об аккомпанементах бетховенских песен и инструментальных дуэтных ансамблей, где широко представлена гитарная по генезису фактура, почти не требующая адаптации в гитарном исполнении. Песни Л. ван Бетховена существуют в вариантах для скрипки в сопровождении гармонического инструмента, которым легко может быть и гитара (подобные дуэты широко практиковал Н. Паганини в паре с учеником М. Джулиани – Л. Леньяни).

Л. ван Бетховен как великий композитор универсального типа в своем творчестве уделил должное внимание и струнно-щипковым инструментам. И хотя его произведения для них единичны, в них представлено высокое художественное качество, ставшее впоследствии ориентиром для композиторов, специализирующихся в области гитарной музыки. Кроме того, в бетховенском стиле в области фактуры, особенно в камерной музыке (песни, инструментальные дуэты), ощутимо влияние струнно-щипкового инструментализма, тесно связанного с тенденциями его времени, – как бытовыми «третьепластовыми», так и академическими.

«Гитарность» в бетховенской фактуре связана, как представляется, с именем и творчеством А. Диабелли (1781–1858) – австрийского нотоиздателя и композитора, ученика М. Гайдна по композиции, преподававшего в Вене игру на фортепиано и гитаре. Как отмечается в энциклопедической статье О. Леонтьевой, «... как издатель Диабелли был связан с Л. Бетховеном. По его настойчивой просьбе Бетховен написал 33 вариации на вальс Диабелли оп. 120 C-dur (1823) для издававшегося собрания музыкальных произведений Диабелли под названием “Vaterlandischer Kunstlerverein”» [8, с. 231]. А. Диабелли разослал тогда свой вальс практически всем известным композиторам – Ф. Шуберту К. Черни, И. Н. Гуммелю, даже совсем юному Ф. Листу. В 1824 году издание вышло в свет в виде двухтомника, причем первый том был посвящен другим авторам, а второй – Бетховену.

Л. ван Бетховен сначала, как свидетельствуют его современники, не соглашался написать вариации на тему Диабелли, считая его музыку слишком примитивной. Однако впоследствии он выполнил заказ издателя, с которым он был связан финансово, а также, судя по результату, будучи увлеченным возникшей перед ним задачей – преобразовать «примитивную» тему в блестящий концертно-фортепианный опус, ориентированный как на музыкантов-любителей, так и на профессионалов.

Если внимательно рассмотреть оригинал темы А. Диабелли, а также целый ряд бетховенских вариаций на него, то можно обнаружить в фортепианной фактуре типичные черты гитарности. Как представляется, сама тема более «гитарна», чем «фортепианна». Об этом свидетельствует мало характерная для фортепианной вальсовости аккордика, ритмическое фигурирование, компактное расположение вертикалей, что в целом характерно для гитарной фактуры.

Развивая тему в вариациях, Л. ван Бетховен как пианист-виртуоз своего времени и блестящий импровизатор вносит, естественно, фортепианную составляющую в фактуру оригинала. Однако в тех вариациях где присутствует опора на бытовые жанры (песня, танец, марш), гитарное начало проявляется достаточно отчетливо. Это – фактура типа «бас-аккорд», короткое мартеллато на ее основе, переключки эхообразного типа кратких фигурационных мотивов, сочетание мелодической кантилены с «переборами» струн, напоминающими гитарные.

В цикле из 33 вариаций Л. ван Бетховена есть такие, которые даже без особой адаптации можно исполнить на современной классической гитаре, если убрать, например, регистровые переключки многооктавного типа и колористические наслоения в виде октавных дублировок. Фактура темы и ряда близких к ней вариаций (1-ой, 2-ой, 5-ой и др.) напоминает инструктивные и художественные пьесы для гитары как самого А. Диабелли, так и М. Джулиани, Ф. Сора, И. К. Мертца, Г. А. Маршнера, которые сочинялись и исполнялись в то время.

Как представляется, единственной специфической чертой фортепианности в вариациях Бетховена является динамика, которая существенно видоизменяется как в самой теме А. Диабелли (крещендо при восходящем секвенцировании в конце первого периода), так и эхообразно (субито) и террасообразно (постепенно) меняется в бетховенских вариациях. На гитаре подобные динамические сдвиги невыполнимы, а основная динамика движения формы при варьировании темы сосредоточена в фактурных процессах (см. об этом в нашей статье [5]).

Близость к «гитарности» проявляется в «Вариациях» op. 120 не только в фактурно-фоническом плане. Как отмечают исследователи творчества Бетховена, в частности, А. Альшванг [2] и Л. Кириллина [7], данное сочинение в творчестве позднего Л. ван Бетховена играло роль своеобразного компендиума всех жанрово-стилистических элементов, характерных для практики общественного музицирования конца XVIII – первой трети XIX вв. А. Альшванг отмечает исключительное жанровое и стилистическое многообразие вариаций, среди которых «... и торжественный марш (I), и легкое скерцо (II, IX), и этюд (XVI, XVII, XXIII), и бурлеска (XIII), и мажорный похоронный марш (XIV), и “пьеса настроения” (XX), и фугетта (XXIV), и сарабанда (XXIX), выразительное Largo (XXXI), после которого следует быстрая fuga (XXXII, как бы финал), и менуэт (XXXIII), кода финала: fuga и менуэт (подобно fugе и контрдансу финала вариаций op. 35), и наконец, даже первая ария Лепорелло из “Дон-Жуана” Моцарта (XXII)» [2, с. 349]. Даже тональность темы и вариаций – C-dur – указывает на гитарное происхождение материала, данного А. Диабелли и гениально разработанного Л. ван Бетховеном.

Аналогичную характеристику op. 120 дает и Л. Кириллина, отмечая, что «... фактически эти Вариации сделались скрытым рефре-

ном всего творчества Бетховена 1819–1823 гг.; <... в них> переплелось и сфокусировалось абсолютно все, что присутствовало в эти годы в жизни и творчестве Бетховена: возвышенное и житейское, философское и бурлескное, серьезное и пародийное; все стили, все манеры, все жанры, все приемы развития, свойственные музыке XVIII – первой трети XIX веков, от Фукса, Баха, Генделя до самого Бетховена и музыкантов эпохи бидермейера – того же Диабелли и Хаслингера» [7, с. 302].

В системе жанровой стилистики «Вариации» op. 120 не последнее место занимают и типично гитарные жанры, широко культивировавшиеся в то время в творчестве классиков гитарного искусства – М. Джулиани, Д. Агуадо, Ф. де Фосса, Ф. Сора, Н. Коста и др. Такие жанры, как пьеса-марш, скерцо, сарабанда, менуэт, сам вальс, даже полифонические формы типа фугетты в сочетании с бидермайеровской «третьепластовостью» (песня под гитару), послужили для Л. ван Бетховена комплексной основой для создания уникального цикла фортепианных вариаций, где средствами жанрово-фактурного варьирования воссоздана пестрая атмосфера музыкальной жизни того времени, суть которого знаменуется переходом от классицистской к романтической эстетике и поэтике в искусстве музыки.

Выводы. Предпринятый в данной статье анализ вопросов связи творчества Л. ван Бетховена со струнно-щипковым инструментарием показывает, что эта связь имела две основные формы проявления: 1) создание композитором произведений непосредственно для струнно-щипковых инструментов, о которых доподлинно известно как о мандолинных; 2) претворение в инструментальной музыке Л. ван Бетховена типичных качеств струнно-щипкового инструментализма, связанных с бытовавшими тогда жанрами гитарной музыки, а также творчество классиков «гитарного цеха», в первую очередь М. Джулиани с которым Л. ван Бетховен был лично знаком и высоко ценил его творчество. Своеобразным итогом претворения Л. ван Бетховеном комплекса интонаций с «гитарностью» является эпохальный цикл фортепианных вариаций на тему вальса А. Диабелли, где в самой теме потенциально заложено больше «гитарного», чем «фортепианного». Создавая цикл, Л. ван Бетховен ориентировался не только на жанрово-стилистическую «пестроту» окружавшей его тогда музыки

как академического, так и третьего пластов, но и на специфические черты фортепианного письма, которые в ряде случаев в истоках имеют гитарное происхождение.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно Т. В. Камерная музыка / Теодор В. Адорно // *Избранное : Социология музыки / Теодор В. Адорно ; [пер. и ст. А. В. Михайлова]*. — М. ; СПб., 1998. — С. 79–94.
2. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. — Изд. 5-е. — М. : Музыка, 1977. — 447 с. : ил.
3. Башмакова Н. В. Мандоліна в історико-художньому процесі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво / Башмакова Наталія Вікторівна. — Харків, 2010. — 16 с.
4. Вестбрук Дж. Век создавший гитару / Дж. Вестбрук ; [пер. с англ. Е. Яковлева]. — М. : Классика-XXI, 2012. — 248 с.
5. Жерздев А. В. Специфика и типологические характеристики фактуры в музыке для шестиструнной (классической) гитары соло / А. В. Жерздев // *Вісн. Міжнар. Слов'ян. ун-ту. Сер. Мистецтвознавство : зб. наук. пр.* — Харків, 2010. — Т. XIII, № 2. — С. 38–47.
6. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков / Л. В. Кириллина. — М. : Композитор, 2007. — 376 с.
7. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2-х т. / Л. В. Кириллина. — Т. 2. — М. : Московская консерватория, 2009. — 595 с.
8. Леонтьева О. Т. Диабелли А. / О. Т. Леонтьева // *Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш.* — М., 1974. — Т. 2. — С. 231.
9. Русанов В. А. Гитара и гитаристы / В. А. Русанов // *Гитаристъ.* — 1905. — № 12. — С. 250–257.
10. Тавровский В. Своего не отдадим, но и чужого не надо. К истории одной «крылатой фразы» / В. Тавровский // *История гитары в лицах.* — 2013. — № 3 (09). — С. 40–52.
11. Ямпольский И. М. Джулиани М. / И. М. Ямпольский // *Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш.* — М., 1974. — Т. 2. — С. 228.
12. Pujol E. La Guitare / E. Pujol // *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire.* — Librairie Delagrave, Paris, 1926. — Deuxieme partie. — P. 1997–2035.

Жерздев А. В. Произведения Л. ван Бетховена для струнно-щипковых инструментов: оригиналы или версии? Статья посвящена рассмотрению комплекса вопросов, связанных с отношением Л. ван Бетховена к струнно-щипковым инструментам. На основе имеющихся данных выявлены как прямые (в виде произведений для струнно-щипковых инструментов), так и косвенные (претворение особенностей струнно-щипкового звучания в жанровости и фактуре) признаки обращения Л. ван Бетховена к «образам» струнно-щипковых инструментов (мандолина, гитара). Охарактеризованы мандолинные сочинения композитора, сопоставлены их инструментальные версии и исполнительские интерпретации. Отдельно рассмотрен эпохальный цикл «33 Вариации на тему вальса А. Диабелли», где через фортепианную фактуру «просвечивают» в ряде вариаций характерные черты «гитарности», связанной как с «третьепластовыми» истоками, так и с академическим творчеством периода конца XVIII – первой трети XIX вв. как рубежа двух исторических стилей – классицизма и романтизма.

Ключевые слова: струнно-щипковый инструментализм, Л. ван Бетховен и струнно-щипковые инструменты, мандолина, гитара, «гитарность» в бетховенской фортепианной фактуре.

Журздев О. В. Твори Л. ван Бетховена для струнно-щипкових інструментів: оригінали чи версії? Статтю присвячено розгляду комплексу питань, пов'язаних з відношенням Л. ван Бетховена до струнно-щипкових інструментів. На підставі наявних даних виявлені як прямі (у вигляді творів для струнно-щипкових інструментів), так і опосередковані (відтворення особливостей струнно-щипкового звучання в жанровості і фактурі) ознаки звернення Л. ван Бетховена до «образів» струнно-щипкових інструментів (мандоліна, гітара). Охарактеризовані мандолінні твори композитора, зіставлені їхні інструментальні версії та виконавські інтерпретації. Окремо розглянуто епохальний цикл «33 Варіації на тему вальса А. Діабеллі», де через фортепіанну фактуру «просвічують» в ряді варіацій характерні риси «гітарності», пов'язаної як з «третьопластовими» витоками, так і з академічною творчістю періоду кінця XVIII – першої третини XIX ст. як рубежу двох історичних стилів – класицизму і романтизму.

Ключові слова: струнно-щипковий інструменталізм, Л. ван Бетховен і струнно-щипкові інструменти, мандоліна, гітара, «гітарність» у бетховенській фортепіанній фактурі.

Zherzdyev O. V. Works of Ludwig van Beethoven for plucked-stringed instruments: originals or versions? Article is devoted to the complex of issues related with the attitude to Beethoven plucked-stringed instruments. On the basis of available data revealed both direct (in the form of products for plucked-stringed instruments) and indirect (implementation features plucked-stringed sound in the genre and texture) features appeal to Beethoven's "image" plucked-stringed instruments (mandolin, guitar). Characterized mandolin works of the composer, comparing them and performing instrumental versions of interpretation. Separately considered a landmark series "33 Variations on a Waltz by Diabelli A." where though piano texture "shine" in a number of variations of the characteristic features of the "guitar" associated with both the "third" layer origins, and with the academic work of the period of the end of the first third XVIII–XIX centuries as the turn of the historical styles – classicism and romanticism.

Key words: plucked-stringed instrumentalism, L. van Beethoven and plucked-stringed instruments, mandolin, guitar, "guitar" in Beethoven's piano texture.

УДК 78.071.1 : 786

Наталья Рябуха

ЗВУКООБРАЗ КАК КОНЦЕПТ В ПОЗДНЕМ ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Л. БЕТХОВЕНА

*«...Бетховен... этот огромный
миф звуков в образе человека»
«Сонатная форма служила вуалью,
сквозь которую он глядел в царство звуков»
Р. Вагнер [7, с. 56–57]*

Изучение фортепианного наследия Л. Бетховена уже давно получило широкий научный резонанс как теоретическая проблема в различных аспектах, касающихся анализа и интерпретации классической музыки, истории и теории исполнительства [10; 14; 15; 16; 19; 26]. Разнообразные подходы к вопросам интерпретации фортепианных произведений композитора способствуют решению проблемы адекватности понимания авторского текста, выявлению скрытых художе-

ственно-акустических возможностей инструментального воплощения, от которых зависит исполнительская стилистика и интонирование современного интерпретатора музыки величайшего немецкого гения.

Поскольку позднее фортепианное творчество Л. Бетховена связано с периодом уходящего классицизма и предстоящего романтизма, возникает проблема осмысления противоречия между двумя исполнительскими культурами, имеющими разные концептуальные установки на природу фортепианного звука, и шире – *звукового образа мира*. Однако у Бетховена, как известно, поэтика противоречия подразумевает не только диалектическое единство объективной действительности и внутреннего мира человека, но и внутреннее предчувствие нарождающейся эпохи музыкального романтизма с *новым звукоощущением инструмента (фортепиано)*, а вместе с ним – и звукообразного мышления. Распознать концептуальную идею изменившегося мира звуков и образа человека в позднем фортепианном творчестве Бетховена позволяет категория звукообраз, дающая выход на звуко-музыкальные характеристики художественного сознания эпохи, которые свертываются в смысловые концепты – звукообразы. Они действуют как концепты, отражающие изменившийся духовный и психологический мир человека.

Цель данной статьи – выявить инструментальную специфику позднего фортепианного стиля Л. Бетховена в аспекте теории звукообраза как интонационно-образного концепта в композиторском творчестве конца XVIII – первой трети XIX ст. **Объектом** исследования является звукообраз как смысловая модель мира в музыкальном творчестве. **Предмет**, раскрывающий актуальность заявленной темы, составляет инструментально-звуковой идеал в позднем фортепианном творчестве Л. Бетховена.

Звукообраз как когнитивная категория связана с фундаментальными свойствами музыкального мышления и творчества. Как музыкальная универсалия звукообраз объединяет особенности интонационно-образного содержания, структурно-семантические и стилевые характеристики музыкального текста с темброво-акустическими, выразительными возможностями инструмента и техникой звукоизвлечения, направленные на озвучивание смысловой модели мира. На основе этого в музыкальной культуре складываются тембровые архетипы музыкальных инструментов, формирующие определенный инструментальный стиль.

Предложенная концепция объединяет ведущие современные искусствоведческие разработки, в которых звукообраз трактуется в нескольких направлениях: 1) в свете интонационной теории Б. Асафьева и его продолжателей – «*интонационно-образная модель*», «*художественно-интонационный образ*» (А. Сохор) [28]; 2) в контексте психологии музыкального восприятия – «*субъективный звуковой образ*» (Е. Назайкинский) [23], «*аудиальный понятийный образ*» (В. Кульбижеков) [17]; 3) в контексте методологии семантического анализа инструментальной лексики клавирных текстов, разработанной Л. Шаймухаметовой и учеными Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмаилова – «*знаки-образы музыкальных инструментов*» (А. Асфандьярова) [3], «*акустический образ музыкальных инструментов*» (И. Алексеева [2], К.Мореин [22], А. Мингажев [21]); 4) как синестетический феномен (А. Булычева) [6]; 5) как исполнительская категория – «*звуковой образ инструмента*» (М. Друскин [13], Л. Гаккель [9], А. Малинковская [18], О. Щербатова [32]), «*художественно-акустический образ инструмента*» (А. Тимошенко) [29], «*образ инструмента*» (И. Башарова) [4], «*клавишно-инструментальный образ*» (Н. Смирнова) [27]; 6) «*целостный звуковой портрет*», отражающий модель мира, принятую в той или иной культуре, согласно музыкально-культурологическим исследованиям Дж. Михайлова, Е. Васильченко [8].

В данной статье в качестве базового для разрабатываемой теории принято следующее определение: *звукообраз – это интонационно-образный концепт, формирующийся на почве исторически сложившихся традиций инструментальной культуры, который в конкретном композиторском стиле выявляет связь музыкального творчества с окружающей действительностью – звуковым образом мира.*

Позднее творчество Бетховена (1816–1827) относится к так называемому «третьему стилю» композитора¹, в котором, сохраняя верность классическим идеалам, проявляются новаторские средства их воплощения, предвосхищающие романтическое мышление. Из фортепианных сочинений к этому периоду относятся пять последних

¹ Согласно общепринятой «теории о трех стилях Бетховена» В. Ленца, получившей широкое развитие в трудах музыковедов последующих поколений.

сонат – A-dur op. 101 (1815–1816), B-dur op. 106 (1818–1819), E-dur op. 109 (1820–1821), As-dur op. 110 (1821), c-moll op. 111 (1822), в которых формируется новый тип «лирической камерной сонаты-фантазии» [26, с. 45], «33 вариации на вальс Дябелли» (op. 120, 1823), Багатели (op. 119, 1822; op. 126, 1824). Также черты нового мышления прослеживаются в Девятой симфонии, «Торжественной мессе» и пяти последних квартетах. Бетховенский героический пафос обретает в позднем творчестве философское звучание через движение мысли к самоуглубленности и возвышенности духа.

Поздний Бетховен – это, прежде всего, рождение нового более сложного мироощущения человека переломной эпохи. В художественном мире композитора поздних лет жизни отражается переход от героико-драматического начала к лирическому самосознанию – «рефлексивному мирозерцанию» (Л. Шаповалова) [31], ведущего к пересмотру трактовки сонатной драматургии и формированию нового звукового идеала. Отношение к звуку во многом предвосхищает романтический пианизм, а именно: в расширении динамических оттенков (от *pp* до *ff*), в стремлении к выразительно певучей и, вместе с этим, красочно-колористической трактовке фортепианного звучания. Звуковой образ фортепиано у позднего Бетховена противоречит моцартовскому идеалу – артикуляционно ясному и рельефно-аффектированному интонированию, метроритмически выверенной классицистской стилистике и технике «умеренной игры».

Как композитор-инструменталист Бетховен отчетливо ощущал акустические характеристики каждого инструмента, в особенности фортепиано – его «клавишно-инструментальный образ» (термин Н. Смирновой). Известно, что звукообраз раннего фортепиано в некоторой степени был связан с художественно-акустическими возможностями своих предшественников – клавесина, клавикорда, органа, а также с импровизационной практикой клавирного исполнительства XVI–XVIII ст. Развитие механики венских фортепиано (Штейна, Штрейхера), идущее по пути отказа от клавесинного принципа «нажатия-щипка», направлено на сближение ударного звукоизвлечения со звучанием человеческого голоса, инструментов струнной и духовой групп, а также органом. Однако легкость клавиатуры и меньшая певучесть звука все еще ограничивали выразительные возможности,

чем и обуславливали специфику фактурной организации клавирных текстов. Так, использовались приемы мелодического, ритмического и артикуляционного *орнаментования*, *фактурной* (уплотнение гармонической ткани, увеличение контрапунктических голосов или их разрежение и уменьшение), *тембровой динамики* с элементами техник *диминуирования* (от лат. *diminuire* – сокращать, уменьшать) и *колорирования* (от итал. *color* – краска, окрашивать), а также типизированные *фактурные формулы* (барабанные, «маркизовы» и «альбертиевы» басы). Сила бетховенского внутреннего слуха вызывала необходимость усовершенствования инструмента Штейнером по просьбе самого Бетховена, что привело к разнообразию приемов и средств выразительности, обогативших звуковой облик инструмента. Как считал М. Друскин, «фортепиано вытесняет своих предшественников не потому, что их замысел требовал каких-то коррективов, но потому, что новая исполнительская и творческая практика выдвигала иные требования к инструменту» [12, с. 27].

Бетховен – «создатель широчайших звуковых полотен» (С. Фейнберг) [30, с. 22], который стремился к расширению границ клавирного исполнительства. Если в ранних сонатах еще весьма ощущается влияние гайдновско-моцартовских приемов изложения (использование аккордовых тонов в теме, умеренная громкость и деликатная певучесть звука, все подчинено конструктивности и функциональной логике), то в зрелый и поздний периоды творчества Бетховен «порвал с предшествующей традицией, культивировавшей чистоту и четкость звучания, грацию и тонкость отделки» [11, с. 32]. Пианизм Бетховена, отличавшийся «менее нежной» игрой с несколько грубым тоном [5, с. 80], «широтой и размахом мужественной энергии», извлечением мощного форте с нарастающей силой «могучих потоков и лавин звучностей», олицетворяет образ «виртуоза-творца» [1, с. 125]. Фортепиано обретает значение *оркестрового инструмента* с небывалой звучностью и акустическим великолепием, позволяющим выражать грандиозные замыслы.

Главная стихия для Бетховена – инструментально-тембровая природа мышления, поскольку, как считает Л. Кириллина, инструмент «это то, что расширяет власть человека над природой и преобразовывает мир» [15, с. 174]. Небывалой силой звучности, гранди-

ознностью замысла, обусловленного безграничностью воображения композитора, отличается одна из поздних сонат, которую, согласно отзывам Б. Асафьева и А. Серова, можно считать «симфонией для фортепиано» ор. 106 (B-dur, 1818 г.). В ней проявилась вся сила бетховенского духа – сила рук, виртуозность, стержневой темп, решимость на мгновенные динамические, темповые, ритмические переломы. Звукообразная специфика Сонаты ор. 106 обусловлена масштабностью симфонического мышления, ведущего к семантической трансформации клавирного текста в quasi-оркестровую партитуру. Так, многоплановость фортепианной фактуры, имитирующей оркестровую звучность, приемы дублирования партий (в терцию, сексту, октаву) и тембровой регистровки, предвосхищает характерный для романтизма прием изложения «в три руки», открытый С. Тальбергом. Как и в более ранних сонатах, здесь присутствуют инструментальные звукообразы струнно-щипковых, духовых, ударных инструментов, которые демонстрируют многообразие вариантного прочтения фортепианного изложения. Среди самых распространенных оркестровых звукообразов можно выделить следующие: «золотой ход валторны» (терция, квинта, секста), сигнальные интонации (квартовые ходы), «ленточное голосоведение» quasi-флейт [21], а также шрихи и способы артикуляционного звукоизвлечения (*pizzicato*, *detache*, *tremolo*), характерные для скрипки и виолончели.

Наряду с акустическими образами в инструментальной лексикографии бетховенского текста присутствуют также «мигрирующие интонационные формулы» (термин Л. Шаймухаметовой), закрепленные в музыкальной практике XVII – XVIII вв. К ним относятся семантические фигуры (лексемы), связанные с интонационной выразительностью речи, пластическими образами движений, звуками природы, военными и охотничьими фанфарами, пастушьими наигрышами, ритмами скачек. Сюжетная образность, выросшая из интонационной лексики инструментального стиля Бетховена, обуславливает художественное единство сонатного цикла, которое предвосхищает эволюцию творческих исканий композиторов-романтиков.

При всей монументальной объемности оркестровых приемов письма с характерной темброво-регистровой инструментовкой фортепианной фактуры Бетховен в поздние годы стремится к проник-

новению песенности (пения на фортепиано) и лиризма, к пространственности звучания с довольно частым использованием педали, гибкости ритмики, которую необходимо чувствовать. Ослабленный слух композитора вынуждал все больше опираться на внутреннее ощущение, фантазию, «воображаемый звук фортепиано» [25, с. 71]. Так, в Сонате op. 110 (As-dur, 1821 г.) пространственными эффектами (широким объемом звукового диапазона, смешиванием при помощи педали отдельных регистров, усилением рельефности элементов фактуры), переливами выходящих арпеджио, журчащим фоном, окрашенным тональными и тембровыми красками передается образ бескрайних ландшафтов горной местности, ущелий и долин, по которым когда-то бродил Бетховен. Звуковой образ природы передается скорее не изобразительными приемами, а через психологию переживания. Именно в «храме природы» композитор ощущал успокоение и умиротворение, «внутреннее эхо истинной радости» [5, с. 117], которое выразилось в песенной природе тематизма, лирико-созерцательном тоне высказывания.

Богатство инструментального воплощения выразилось также и в семантике образов движений. В связи с установлением закономерностей восприятия, ассоциирования и звукового воплощения *в структурно-семантическом инварианте сонатного цикла* образы движения ассоциировались уже не с жанрово-танцевальной или мимической выразительностью интонационного «жеста» (т. е. с аффектами), а с характером становления музыкальной мысли. По мнению Л. Кириллиной, у Бетховена в темповых обозначениях закодировано «главенствующее чувство», которое открывает путь к содержанию [15, с. 120]. Так, в Сонате op. 106 (B-dur, 1818) воплощены четыре основных образа движения: энергетически активное *allegro*; прихотливое *скерцо*; страстно-сдержанное *adagio*; импровизационное *largo* с последующим фугированным *allegro risoluto*. Образ движения трактуется у Бетховена не просто как интонационно-звуковое воплощение абстрактного движения, а как логико-функциональное, организующее начало развития музыкальной мысли, носитель звукообразных ассоциаций. Поэтому звукообразы движений являлись неизменным свойством музыкальной сущности бетховенского мышления и характерны для музыкальной традиции эпохи.

Философско-религиозная настроенность на завершающем жизненном этапе с печатью отвлеченности к окружающим событиям, а также необходимость композитора жить внутренней слуховой памятью и воображением порождают *поворот художественного сознания* в сторону созерцательности, ретроспективности. Очень точно отразил в своем высказывании С. Фейнберг особенность звукообразного мышления позднего Бетховена: «Ощупь заменяла ему слух. Его пальцы были не только зрячими – они слышали. Эта музыка была обращена к внутреннему слуху. Звуковые образы горели высоким, ярким пламенем в акустическом мраке его внутренней мастерской» [30, с. 32]. Э. Т. Гофман, как и Р. Вагнер, видя в Бетховенском прозрении последних лет жизни стремление к внутреннему мирозерцанию, называл его «духовидцем». Изменившийся образ сознания в мышлении позднего Бетховена преломляется в *духовно-чувственной образности*, пронизанной полнотой единства одухотворенной энергии лирического чувства и философско-созерцательной глубины мысли.

На примере Сонаты ор. 111 исследователи усматривают своеобразную программу, связанную с претворением темы смерти с последующим состоянием самопогружения, духовного преображения и восхождения к величайшей тайне бытия. Так, **I часть** (Maestoso. Allegro con brio ed appassionato) – «монолог, обращенный к самому себе», в котором логика сонатной структуры соответствует двум образным сферам: сопротивлению и покорности, по выражению Э. Эррио [33, с. 268].

В небольшой интродукции, напоминающей вступление к «Патетической сонате», сопоставление двух сфер выражено через темы-образы: *тема-возглас*, которая пронизана нисходящими трагическими интонациями в духе баховских фантазий, переходящими в вихреобразный порыв, и *тема забвения*, типичная для позднего Бетховена и оттеняющая своей ритмической остинатностью, устойчивостью гармонической вертикали. Из бездны крещендирующих трелей в басу, создающих ощущение надвигающейся трагической развязки, в сферу философско-драматического монолога врзается тема главной партии. Её действенная энергия и ритмическая упругость, соответствующая бетховенской логике сонатного мышления, обогащается полифоническим (фугированным) развитием и романтическим

принципом мелодизированных пассажей, опевающих тематическое ядро. Лаконичная побочная партия «разрезает» драматический тонус нисходящими интонациями мольбы и обращает образ забвения в сконцентрированный романтический порыв с мечтательным отголоском (*Adagio*) в высоком регистре. После краткой эмоциональной передышки, как предварительный вывод, на фоне гармонии уменьшенного септаккорда громогласно вступает заключительная партия, в основе которой лежит первоначальный мотив главной партии, возвращающий энергетический импульс первоначального образа.

В первых тактах разработки сконцентрировано синтезируются элементы главной и заключительной партий, которые обобщает фугато. Тема фугато, напоминающая мотив креста в духе баховских традиций, и элементы заключительной партии вступают в полифоническое взаимодействие. «Мышление фугой» у позднего Бетховена создает ощущение преодоления духом материи, его крепость и внутреннюю силу. Динамика разработки рассчитана так, чтобы создать эффект приближения рокового момента – от *sempre piano* до *fortissimo* к началу репризы.

Звучание главной партии в репризе (c-moll) усиливается за счет октавных удвоений, а общий тонус достигает наивысшей точки напряжения благодаря концентрации в высоком регистре. Интенсивность развития постепенно рассеивается в череде проведений побочной партии (C-dur), в которой романтический облик самоотрицается и трансформируется в образ предсмертной агонии благодаря нарастающей динамике восходящих секвенций. Кульминацию в заключительной партии (c-moll) завершают резко акцентированный восходящий пассаж и иссякающее аккордовое остинато, символизирующее постепенную остановку пульсации.

Особое драматургическое значение имеет «кода-реквием» [19, с. 53]. Хоральный склад, мерная поступь восходящего мелодического рисунка олицетворяют резкую смену существования героя – вознесение души умершего. Троекратное повторение мажорного сектаккорда в последних тактах на фоне низких «вибрирующих» арпеджио напоминает баховский принцип завершения минорных прелюдий одноименным мажором. После трагической развязки сонатного *allegro* в коде предвосхищается образное содержание последующего финала.

II часть Arietta (Adagio molto, semplice cantabile) – высочайший образец духовной лирики позднего Бетховена. Тему ариетты – *звукообраз души* – В. Маргулис точно ассоциирует с «музыкальным воплощением души, освободившейся от своей земной оболочки» [19, с. 53]. При этом избранная Бетховеном вариационная форма позволяет варьировано изобразить движение души к очищению от всего чувственного, земного и вознесению в вечность, где царит покой и гармония.

Первоначально звукообраз души звучит на фоне сдержанного движения хоральной фактуры в широком расположении. Форма выдержана в виде классического двухчастного периода. Тем самым Бетховен как религиозный человек приводит в соответствие принципы классического мышления с барочной стилистикой. Первые три вариации соответствуют принципам развития строгой классической формы, которая обогащается фактурными, мелодико-интонационными и метроритмическими видоизменениями. Однако уже с первой вариации тема сразу утрачивает хоральность, а отсутствию гармонического движения говорит о надвременном характере энергии. Сравнение вариантов главной темы в последующих вариациях явно обнаруживает близость к шумановской многомерной фактуре с полифонической проработкой ажурных аккордовых фигураций (1 вариация), и к шубертовской хрупкости и прозрачности мелодического рисунка (2 вариация), и к шопеновским мелодизированным пассажам с колористической красочностью гармонии, излучающей таинственное сияние. Вследствие поступательного дробления метроритмической структуры в первых трех вариациях (от 9/16 и 6/16 к 12/32) становится все заметнее укрупнение ритмической пульсации, которое приводит к обратному эффекту – «ритмической замедленности» движения [16, с. 320], символизируя протяженность между земной и Божественной реальностью.

В 4-й вариации звукообраз души, утрачивая индивидуальные признаки, «тонет» в глубинном пространстве нижнего регистра, озвучивающем таинственную бездну тьмы. Тремолирующий шелест остигатной фигуры в басу на *pp*, аккордовые вкрапления с последующими мелодизированными пассажами (*leggermente*) и переходом изложения фактуры в верхний регистр развивают идею восхождения души от мрака к божественному свету. Создаваемый Бетховеном звукообраз

вечного замедленного течения времени относится к «тайноводительственной» т. е. «ведущий к тайне» сфере «мистагогической гармонии» (термин В. Медушевского [20, с. 42]). Таких примеров в истории музыки немало (например, у Н. Метнера), однако воплощение тайны мира у Бетховена во многом предвосхищает современное творчество (например, медитативную лирику Д. Шостаковича, А. Шнитке, В. Сильвестрова). Дальнейшим прорывом в другую реальность знаменуется импровизационным эпизодом (каденцией), в котором блуждающие интонации «темы души» (В. Маргулис) сопровождаются таинственным светоносным звучанием оstinатной трели в высоком регистре. В заключительной вариации «звучащий свет» темы души озаряется восходящими мотивами и трелями в запредельно высоком регистре на фоне «истаивающих» фигураций.

Внутренний конфликт как процесс становления и самораскрытия драматизма встречи двух миров – человеческого и Божественного, ярко воплощается в поздних фортепианных сонатах, особенно в ор. 111. Поэтому Бетховен к концу жизни все чаще прибегал к использованию неклассических сонатных форм, в которых fuga становится выражением особого состояния духа, настроенного на высоту. В Сонате ор. 111 он избирает двухчастный цикл, обе части которого трактованы не в духе антиномий – противоречия жизни и смерти, а как духовное рождение бессмертной души в Вечности. Как справедливо указывает В. Маргулис, концепция этой сонаты созвучна христианскому пониманию жизни души между смертью и её новым рождением [19, с. 68]. Поэтому идея угасания, вознесения и очищения от жизненных впечатлений и опыта, вплоть до полного забвения, которой пронизана вся драматургия сонаты, ассоциируется с бетховенским «духовидением», устремлением к «*потустороннему звучащему свету*» (Н. Найко) [24], возносящемуся над временным бытием.

Выводы. Бетховен относится к художникам, способным возноситься над временем, слышать и выражать *внутреннее звучание мира* во всем многообразии форм и красок жизненной энергии. Ценой огромных усилий, ему удалось сконцентрировать интонационно-смысловое богатство, достичь глубины и цельности фортепианного звучания. Бетховен, как и многие выдающиеся композиторы (такие как В. Моцарт, Р. Шуман, Г. Берлиоз, Римский-Корсаков

и др.), обладая «даром эйдетического слухового воображения» (выражение Е. Назайкинского), исходил из онтологического понимания фортепианного звука как «звучащего смысла». В музыкальном звуке как звучащем эйдосе раскрывается *видимый и слышимый бетховенский мир*. Это выражение *внутреннего Логоса сознания* – как «Слово Молчания» (ассоциация с Ариеттой из 32 сонаты). Благодаря этому *способу звукового восприятия мира* происходит встреча внутреннего с внешним, звучащего с незвучащим, этоса (звука) и логоса (смысла).

Логика мысли и сила духа Бетховена определила изменение инструментально-звукового идеала, оформившегося в поздних творениях. При этом освоение новых горизонтов звуковой эстетики фортепиано связано с богатством и многомерностью интонационной драматургии, преобладанием философско-ораторского пафоса и лирико-психологической созерцательности над принципами драмы. Бетховенская инструментальная лексика обусловлена трактовкой фортепиано как оркестрового и темброво-колористического инструмента. В связи с тяготением в поздние годы к *монодраматургической концепции сонатного цикла* с характерными принципами моноличности (высказыванием от «первого лица»), вариантно-вариационного и фугированного развития, обнаруживают себя черты импровизационного искусства (инструментального речитатива в духе баховских фантазий), сочетающиеся с романтической «интонационной аурой» песенных тем и «пастельными» звучаниями, воплощающими едва уловимые оттенки настроения.

Темброво-колористическая трактовка фортепианного звука однозначно вызывает параллели с романтическим звуковым идеалом. При этом освоение выразительных средств совершенствующегося инструмента в творчестве Бетховена способствовало расширению выразительных возможностей фортепиано, звукообраз которого в поздние годы жизни композитора стал выражением голоса автора в романтической картине мира.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства [Текст] : в 3-х ч. Ч. 1 и 2 / А. Алексеев. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 415 с.

2. Алексеева И. Роль инструментальной лексики в формировании текста барокко [Текст] / И. Алексеева // Проблемы музыкальной науки. — 2012. — № 1 (10). — С. 93–97.
3. Асфандьярова А. Знаки-образы музыкальных инструментов в художественном контексте пасторальных тем фортепианных сонат Й. Гайдна [Текст] / А. Асфандьярова // Проблемы музыкальной науки. — 2007. — № 1 (1). — С. 100–114.
4. Башарова И. Образ флейты в Сонатине С. Губайдулиной [Текст] / И. Башарова // Вестник Башкирского университета. — Уфа, 2008. — № 3. — С. 595–598;
5. Бродски Ф. Если бы Бетховен вел дневник [Текст] ; пер. М. Погани-Берталан / Ф. Бродски. — Будапешт : Изд-во Корвина, 1966. — 275 с.
6. Булычева А. Звуковые образы готики [Текст] / А. Булычева. — М. : Квадратон, 2011. — 160 с.
7. Вагнер Р. Бетховен [Текст] / Р. Вагнер ; пер. и пред. В. Коломийцова. — М.—СПб. : Изд. С. и Н. Кусевицких, Рос. муз. изд-во, 1911. — 145 с.
8. Васильченко Е. Звук в системе культуры мировых цивилизаций [Текст] / Е. Васильченко. — М. : РУДН, 2013. — 234 с.
9. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века [Текст] : очерки / Л. Гаккель. — М. : Сов. композитор, 1976. — 296 с.
10. Гольденвейзер А. Тридцать две сонаты Бетховена [Текст] : исполнительские комментарии / А. Гольденвейзер ; сост., ред, автор ст. Д. Благосой. — М. : Музыка, 1966. — 288 с.
11. Друскин М. Зарубежная музыка первой половины XIX века [Текст] / М. Друскин. — М. : Сов. композитор, 1967. — 108 с.
12. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков [Текст] / М. Друскин. — Л. : Гос. муз. изд-во, 1960. — 282 с.
13. Друскин М. Новая фортепианная музыка [Текст] / М. Друскин. — Л. : Тритон, 1928. — 112 с.
14. Єрмакова Г. Пізні фортепіанні сонати Бетховена: Принцип втілення конфлікту [Текст] / Г. Єрмакова. — К. : Муз. Україна, 1973. — 48 с.
15. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Часть I : Самосознание эпохи и музыкальная практика [Текст] / Л. Кириллина. — М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1996. — 189 с.

16. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена [Текст] / Ю. Кремлев. — Изд. 2-е. — М. : Сов. композитор, 1970. — 334 с.
17. Кульбижеков В. Рациональные основания музыкального творчества: Механизмы мысленного эксперимента в классической западноевропейской музыки Нового времени [Текст] / В. Кульбижеков. — М. : ЛИБРОКОМ, 2013, — 200 с.
18. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования [Текст] : учеб. пособ. / А. Малинковская. — М. : ВЛАДОС, 2005. — 381 с.
19. Маргулис В. Об интерпретации фортепианных произведений Бетховена [Текст] / В. Маргулис. — М. : Музыка, 1991. — 79 с.
20. Медушевский В. Интонационная форма музыки [Текст] : исследование / В. Медушевский. — М. : Композитор, 1993. — 262 с.
21. Мингажев А. Признаки quasi-оркестровой партитуры в фортепианных пьесах Бетховена [Текст] / А. Мингажев // Проблемы музыкальной науки. — 2011. — № 2 (9). — С. 171–174.
22. Мореин К. Лексикография акустических образов музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти [Текст] / К. Мореин // Проблемы музыкальной науки. — 2011. — № 2 (9). — С. 165–170.
23. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки [Текст] / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
24. Найко Н. Звучащий свет мистагогической гармонии [Электронный ресурс] / Н. Найко. — Режим доступа : <http://2011/gnesinstudy.ru/aploads/naiko2k11.pdf>.
25. Нейгауз Г. О последних сонатах Бетховена [Текст] / Г. Нейгауз // Сов. музыка. — 1963. — № 4. — С. 67–72.
26. Николаева Н. Бетховен и романтизм [Текст] / Н. Николаева // Советская музыка. — 1960. — № 12. — С. 44–56.
27. Смирнова Н. Клавишно-инструментальные образы Моцарта [Электронный ресурс] / Н. Смирнова. — Режим доступа : http://21israel-music.com/Mozart_Klavier.htm.
28. Сохор А. Музыка [Текст] / А. Сохор // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. ; гл. ред. Ю. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1976. — Т. 3. — Стб. 731.
29. Тимошенко А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, ком-

позиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон) [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 – Муз. искусство / А. Тимошенко. — СПб., 2004. — 254 с.

30. Фейнберг С. Бетховен, Соната ор. 106 (исполнительский комментарий) [Текст] / С. Фейнберг // Вопросы фортепианного исполнительства : сб. ст. — М. : Гос. муз. изд-во, 1968. — Вып. 2. — С. 22–58.

31. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве [Текст] / Л. В. Шаповалова : моногр. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

32. Щербатова О. Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60–80-х годов XX века [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 – Муз. искусство / О. Щербатова ; Нижегород. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2012. — 23 с.

33. Эррио Э. Жизнь Бетховена [Текст] ; перев. с фр. Г. Эдельмана / Э. Эррио. — М. : Музыка, 1968. — 360 с.

Рябуха Н. А. Звукообраз как концепт в позднем фортепианном творчестве Л. Бетховена. Анализируется позднее фортепианное творчество Л. Бетховена как воплощение индивидуально-стилевой и инструментально-звуковой специфики интонируемого мироощущения начала XIX в. Раскрывается звукообраз фортепиано как интонационно-образный концепт, объединяющий исторически сложившиеся традиции инструментальной культуры со звуковым идеалом, отражающим изменившийся духовный и психологический мир композитора в поздний период творчества. На основе предложенной концепции инструментального звукообраза, обобщаются стиливые характеристики музыкального текста с темброво-акустическими, выразительными возможностями инструмента и особенностями звукоизвлечения, направленными на озвучивание смысловой модели мира.

Ключевые слова: звукообраз, звуковой образ мира, семантика звука, фортепиано, композиторское мышление.

Рябуха Н. О. Звукообраз як концепт у пізній фортепіанній творчості Л. Бетховена. Аналізується пізня фортепіанна творчість Л. Бетховена як втілення індивідуально-стильової та інструментально-звукової специфіки інтонованого світовідчуття на початку XIX ст. Розкривається звукообраз фортепіано як інтонаційно-образний концепт, що поєднує історичні тради-

ції інструментальної культури із звуковим ідеалом, який відобразив змінений духовний і психологічний світ композитора у пізній період творчості. На основі пропонованої концепції інструментального звукообразу, узагальнюються стильові характеристики музичного тексту з темброво-акустичними, виразними можливостями інструменту й особливостями звуковидобування, спрямованими на озвучення смислової моделі світу.

Ключові слова: звукообраз, звуковий образ світу семантика звуку, фортепіано, композиторське мислення.

Ryabukha N. A. Sound-images as a concept in the later piano works by L. Beethoven. Analyzed later piano works of L. Beethoven as the embodiment of individual style and instrumental sound specifics intoned attitude beginning of the nineteenth century. Piano sound-images is disclosed as tonally-shaped concept that combines historical traditions instrumental culture with sound ideal in the later works of Beethoven, reflecting the changed spiritual and psychological world of the composer. Based on the proposed concept of instrumental sound images, summarizes the characteristics of the musical style text-acoustic timbre, expressive possibilities of sound production tools and features aimed at scoring a semantic model of the world.

Key words: sound-images, sound image of the world, the semantics of sound, fortepiano, composers thinking.

УДК 787.1 : 786.2 : 78.071.2

Ольга Сидоренко

КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА Л. БЕТХОВЕНА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРОЧТЕНИЯХ

*Я горячо люблю камерное музицирование.
Оно дает большую радость не только слушателям,
но прежде всего самим участникам.
(А. Ойстрах)*

Исследованию исполнительских стилей и самому понятию «музыкальный стиль» посвящено к настоящему времени немало работ, среди которых труды М. Михайлова [12], О. Катрич [6], К. Мартинсена [10], [11], М. Лобановой [9] и других. Однако определение ис-

полнительского стиля сегодня все еще находится в стадии уточнения и поэтому рассмотрение данного вопроса видится актуальным. В частности, необходимо отметить, что, сохраняя свою целостность, исполнительский стиль подвержен изменениям, связанным, в том числе, и с влиянием иных исполнительских стилей. Особенно интересен в этом плане опыт совместного музицирования, когда встречаются музыканты с различной исполнительской школой, мировоззрением, музыкальными предпочтениями.

В такой ситуации на первый план выступают мобильные параметры индивидуального исполнительского стиля, позволяющие приспосабливаться к партнеру. Очевидно, что существуют различные степени такой подвижности индивидуального стиля: одни музыканты при любых обстоятельствах остаются «верны себе» (яркий пример – Г. Гульд, В. Горовиц), а другие – с легкостью могут подстроиться под видение партнера, пойти на компромисс с целью создания убедительного музыкального образа (например, Л. Оборин). Поэтому самое интересное и одновременно самое сложное начинается, на наш взгляд, в момент объединения двух исполнительских стилей – разных музыкальных мышлений и языков, и рождение на их основе третьего – стиля конкретного дуэта.

Целью настоящей работы является определение путей взаимодействия индивидуальных исполнительских стилей в камерном ансамбле на примере интерпретации Сонаты № 9 ор. 47 («Крейцеровой») Л. Бетховена в версиях дуэтов: Д. Ойстрах – Л. Оборин, Г. Кремер – М. Аргерих. **Объектом** исследования является индивидуальный исполнительский стиль. **Предметом** – исполнительские концепции Сонаты № 9 ор. 47 («Крейцеровой») Л. Бетховена.

Прежде всего, скажем о том, что интерес к скрипичной музыке сопровождал Л. Бетховена, получившего хорошее скрипичное образование и имеющего опыт игры в оркестре Боннского театра, на протяжении всего жизненного пути. Об этом свидетельствует количество написанных для этого инструмента произведений: 12 вариаций для скрипки и фортепиано на тему из оперы В. Моцарта «Свадьба Фигаро», Концерт для скрипки с оркестром ор. 61, Тройной концерт для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром, Два романса для скрипки с оркестром (ор. 40 и 50), а также различные пьесы для скрипки и фортепиано или с сопровождением иных инструментов.

Можно утверждать, что Л. Бетховен изобрел оригинальный стиль камерного письма и являлся «<...> создателем нового скрипичного стиля, смелого и подлинно новаторского» [17, с. 5]. Подтверждением этому является десять сонат для фортепиано и скрипки, на титульном листе которых Л. Бетховен написал «*per il Piano-Forte ed un Violiono obligato*» [3]. На первый взгляд это дает повод рассматривать их как сонаты для *фортепиано* и скрипки. Однако, в рассматриваемой нами 9-й сонате, Л. Бетховен предваряет нотный текст еще одним примечанием – «Написанная в концертном стиле, как бы концерт».

Такое разночтение более двухсот лет провоцирует споры о равноправии партий в бетховенских скрипичных сонатах. Чтобы разобраться, вспомним, как развивался жанр камерного ансамбля в эпоху Л. Бетховена. Именно в этот период формируется понятие «один исполнитель – одна партия» [15], кардинально изменяющее ситуацию «публичного диалога» двух солистов, по сравнению с эпохой Барокко, во многом, это связано с пониманием роли личности, осознанием «<...> принципиального различия между “Я” и “не – Я”, а также своеобразному распространению сферы “Я” на ближайшее (дружеское или семейное) окружение» [15, с. 132].

В этой связи интересна жанровая дифференциация камерных сонат для двух инструментов, основанная на функционально-ролевых критериях, предлагаемая Л. Кириллиной [7]:

1) соната для солирующего инструмента и клавира, играющего роль *basso continuo*;

2) соната для клавира и инструмента, чей «<...> сопровождающий голос мог быть написан в манере *ad libitum*, то есть при желании вообще не исполняться <...>, а мог быть облигатным» [7];

3) соната-дуэт «<...> для двух равноправных инструментов без участия клавира <...>» [7].

На первый взгляд, бетховенские сонаты могут быть отнесены ко второй категории. Однако невозможно себе представить, чтобы эти произведения могли быть исполнены без партии скрипки, а вот понятие *obligato* достаточно широкое и может обозначать как партию, обязательную для исполнения, так и партию равную солирующей по значимости. Очевидно, последнее и имел в виду Л. Бетховен, написав «Соната для пианофорте и облигатной скрипки, написанная в очень

концертирующем стиле, почти как концерт». Таким образом, композитор создал новый вид камерной сонаты (в классификации Л. Кириллиной, он должен был бы быть четвертым) – *соната для двух равноправных инструментов, один из которых клавир*. Не случайно, приступая к работе над Девятой сонатой для скрипки и фортепиано, Л. Бетховен сказал своему другу скрипачу: «Я мало доволен моими прежними работами. С сегодняшнего дня хочу ступить на новый путь» [17, с. 119].

Изначально Л. Бетховен планировал посвятить Сонату № 9 Георгу Бриджтауэру, с которым композитор познакомился во время гастролей последнего в Вене в 1803 году. По мнению очевидцев, игра скрипача произвела сильное впечатление на Л. Бетховена своей оригинальностью. Однако, спустя некоторое время, между музыкантами произошла размолвка и в печати Девятая соната вышла с посвящением Рудольфу Крейцеру – французскому дирижеру и скрипачу. Любопытно, что Р. Крейцер так и не сыграл посвященную ему сонату. Возможно, причиной послужил тот факт, что скрипач был далек от понимания бетховенского скрипичного стиля. Так, Г. Берлиоз пишет в своем «Музыкальном путешествии» что «Крейцера соната» «<...> оказалась для Крейцера письмом за семью печатями» [17, с. 122]. Однако, сам факт посвящения сонаты выдающимся скрипачам, говорит о том, что скрипичная партия предполагает виртуозную штриховую оснащенность скрипача и профессиональное владение красочным звуком.

Также интересен тот факт, что существует литературное прочтение «Крейцеровой сонаты» Львом Толстым. Однако до сегодняшнего дня никто не может точно ответить на вопрос – что сподвигло русского писателя к написанию данной повести, ибо так и не были найдены точки соприкосновения музыкального и литературного сюжетов. «Выкиньте сонату – ничего не изменится», – писал Ромен Роллан в своей книге «Жизнь Толстого» [16]. Да и сам писатель отмечал: «Я не вижу в этой сонате того, что я приписал ей в своей повести» [8]. Тем не менее, многие музыканты считают, что связь между музыкальной и литературной Крейцеровой сонатой все же существует и ссылаются на главного героя Толстого – Позднышева, считавшего, что «Эти вещи (речь о Крейцеровой сонате – О. С.) можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах и тогда, когда

требуется совершить известные, соответствующие этой музыке, поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка» [8].

Соната Л. Бетховена № 9 *op.* 47 *A-dur* («Крейцера») состоит из трех частей:

I. *Adagio sostenuto — Presto — Adagio A-dur — a-moll*

II. *Andante con variazioni – F-dur*

III. *Presto – A-dur*

В медленном вступлении сонаты (*Adagio sostenuto*), так часто присущем жанру симфонии, прорастает интонационное «зерно», из которого рождаются темы первой части (главной, побочной и заключительной партий), тема второй части. Также элементы вступления прорастают в третьей части. Таким образом, мы видим все части сонаты образуют неделимое целое, что позволяет музыковедам ставить эту сонату в один ряд с Пятой, Седьмой и Девятой симфониями [17, с. 124].

Мы рассмотрим две исполнительские версии этой сонаты – дуэтами Д. Ойстрах – Л. Оборин и Г. Кремер – М. Аргерих.

Творческий союз выдающихся советских музыкантов Л. Оборина и Д. Ойстраха впервые сложился в 1935 году в Турции, где они гастролировали с сольными концертами и получили неожиданное предложение выступить в камерном жанре. Дебют дуэта – исполнение сонаты Э. Грига *c-moll* – был своеобразным риском, учитывая, что музыканты, не смогли найти нот и исполнили сонату наизусть.

Стоит сказать, что камерно-ансамблевое исполнительство было не в новинку ни для Д. Ойстраха, ни для Л. Оборина. Первый педагог Д. Ойстраха П. Столярский старался привить с самого детства своим ученикам любовь к совместному музицированию. По словам Д. Ойстраха это развивало взаимное уважение, гибкость, учило душевной чуткости, самоограничению и самодисциплине. Д. Ойстрах писал, что «<...> участие в ансамбле давало мне большую радость и, очевидно, приносило пользу. Эта любовь к ансамблевой игре осталась у меня на всю жизнь» [14, с. 119].

Что касается Л. Оборина, то по свидетельствам очевидцев, пианист уделял камерному жанру больше внимания и времени, нежели сольному. Один из его учеников вспоминает разговор, в котором Л. Оборин говорил, что ему, безусловно, не хватает концертной де-

тельности, однако уточнял, что если бы она могла возродиться, он не стал бы играть фортепианную музыку – Ф. Шопена или же П. Чайковского: «А вот то, что я не могу сыграть Трио Равеля, *Es-dur* -ное Трио Шуберта или его же “Форельный” квинтет – это мне по-настоящему жаль» [1].

Дуэт Д. Ойстрах – Л. Оборин существовал почти 40 лет до самой смерти Льва Оборина. Безусловно, за это время в репертуаре музыкантов накопилось большое количество камерных сочинений, среди которых были четыре сонаты В. Моцарта, цикл из трех сонат Й. Брамса, сонаты Э. Грига, дуэт и фантазия Ф. Шуберта, сонаты С. Франка, К. Дебюсси, С. Прокофьева.

Наиболее мощный пласт камерного исполнительства дуэта Д. Ойстрах – Л. Оборин, на наш взгляд, это 10 сонат Л. Бетховена для фортепиано и скрипки, в которых музыканты выступили в роли редакторов. Стоит сказать, что и Д. Ойстрах, и Л. Оборин всегда были приверженцами того, что авторский текст не должен подвергаться корректировке и основным условием для правильного понимания текста произведения служат точно выполненные указания композитора. Хотя это можно отнести главным образом к исполнению сольной музыки, где не нужно ни с кем считаться и к кому-либо подстраиваться. Причиной же создания собственной редакции десяти сонат для фортепиано и скрипки, по-видимому, послужило то, что и отличало этот дуэт от множества других дуэтов – желание максимально сблизить звучание инструментов. Скрипка и рояль – столь отличные друг от друга по строю, тембру, звукоизвлечению, масштабности звучания – в дуэте Д. Ойстраха – Л. Оборина часто звучат как один инструмент или, если вернее – единый организм.

Так, в своих редакциях сонат Л. Бетховена, музыканты дали возможность роялю повторить специфические скрипичные штрихи, делая звук рояля более мягким, приближенным к певучести звука скрипки. Одна из важнейших задач – выбор правильной педализации в партии фортепиано, с учетом специфики скрипичной звучности, а также обилия рельефных штрихов, которые не должны «утонуть» в педальном гуле. Идентичность исполнения аккордов, возникающих поочередно у обоих инструментов, по мысли редакторов, достигается за счет нивелирования «педальных хвостов» у рояля и практически

одновременного взятия – *non arpeggiando* – четырехзвучных аккордов у скрипки, подобно фортепианному звучанию. Ярким примером того, что Л. Оборин был борцом за унификацию звучания столь разных инструментов служит 1-я вариация второй части «Крейцеровой» сонаты. У Л. Оборина она звучит мягко и певуче, что совершенно нехарактерно для штриха *staccato*, однако не противоречит характеру и позволяет звучанию рояля приблизиться к скрипичному тембру.

Исполнение Крейцеровой сонаты Л. Обориным и Д. Ойстрахом пронизано всесторонним взаимопониманием. Музыканты стремятся максимально точно отобразить общую драматургическую линию, отодвигая на второй план личностные высказывания. О том, насколько их трактовка сонаты может быть академически-корректной и показательной для осознания того, как работать в камерной дуэтной музыке, можно уже говорить после первых тактов вступления Крейцеровой сонаты. Скрипач играет аккорды певуче, объединяя все 3-х и 4-х-голосные аккорды в одну музыкальную нить, а вслед за ним пианист в тон скрипачу максимально певуче проводит свое вступление. Еще одним из характерных показателей их дуэта-согласия служит исполнение главной партии – одинаковый штрих и совершенное чувство времени дает иллюзию звучания одного инструмента.

Таким образом, можно утверждать, что дуэт Д. Ойстрах – Л. Оборин – это яркий пример создавшегося за долгие годы совместной работы камерного дуэта, имеющего индивидуальный стиль. Стиль, который обусловлен сознательным отказом от личностного высказывания, сглаживанием противоречий и созданием единого целого.

Стиль второго, рассматриваемого нами дуэта наших современников – Гидона Кремера и Марты Аргерих, сложился совершенно на других основаниях. Скрипач латвийского происхождения с образованием Московской консерватории (что важно, класса Д. Ойстраха) и аргентинская пианистка, ставшая знаменитой на весь мир после ошеломительного выступления на конкурсе Ф. Шопена в 1965 году (напомним, что лауреатом этого же конкурса в свое время был и Л. Оборин), объединились, на наш взгляд, в дуэте не случайно. Безусловно, сработал тот фактор, что они часто встречались на различных фестивалях, выступая с сольными программами, в частности и на фестивале в Вербье (Швейцария).

Среди произведений камерной музыки, исполняемой дуэтом (это не только дуэты, но и трио, квартеты и т. д.), – все десять сонат Л. Бетховена для фортепиано и скрипки. Промежуток в исполнении этого цикла между двумя рассматриваемыми нами дуэтами – 30 лет, однако не только временной разрыв дает нам почву для сопоставления и ощущения разницы их интерпретаций.

Так, основополагающим моментом является, на наш взгляд, темпераментность и полная свобода эмоциональных высказываний во время исполнения Крейцеровой сонаты Л. Бетховена дуэтом Г. Кремер – М. Аргерих. Будучи, несомненно, одними из самых популярных виртуозов-солистов современности, музыканты, выступая в дуэте, абсолютно свободно чувствуют себя и достаточно свободно трактуют временные рамки. Они не стараются отдать дань прошлому, исполняя сонату академично и строго, наоборот – Г. Кремер и М. Аргерих два равноправных, часто вступающих в эмоциональный диалог, солиста. Один из рецензентов концерта, где музыканты выступали в дуэте, исполняя сонаты Л. Бетховена, пишет о Г. Кремере: «Играя Бетховена, он отчетливо слышит в этой музыке предвестие современности <...> в его игре музыка не стирает грани прошлого, но заново рождает их, позволяет увидеть то, что неведомо для современников таится в музыке, прорастающей в будущее» [5, с. 10].

Ключевым моментом интерпретации Г. Кремера – М. Аргерих, как нам представляется, стала экспрессивность высказывания музыкантов, не характерная для эпохи написания Крейцеровой сонаты. Однако дух экспрессии настолько глубоко пронизывает все творчество обоих музыкантов, что поистине заслуживает называться одной из причин именно гармоничного соединения двух похожих темпераментов, несмотря на отсутствие «единого целого», которое достигается в исполнении Д. Ойстраха – Л. Оборина, чей дуэт можно охарактеризовать как «дуэт-согласие». Ансамбль М. Аргерих – Г. Кремер, напротив, можно было бы назвать «контрапунктическим дуэтом». При всей похожести темпераментов, музыканты совершенно по-разному выстраивают драматургические линии сонаты. Г. Кремер, являясь истинным виртуозом, никогда не отличался особой чувственностью и неповторимостью тембра звучания, сражая слушателей другим – почти вербальной конкретностью артикуляции, умением точной передачи

атмосферы времени, в котором он живет. М. Аргерих же, напротив, всегда покоряла своей чувственностью и порывистой эмоциональностью, умело переплетая эти состояния с бриллиантовой отточенной техникой. Исполнение этого дуэта напоминает, на наш взгляд, принцип контрастной полифонии, что подтверждается уже во вступлении Крейцеровой сонаты, где музыканты не стремятся имитировать звучание друг друга, а высказываются индивидуально, как будто противостоят друг другу. Тем не менее, это только дает повод говорить о том, что игра в ансамбле – это не только подражание и стремление к единству звуковых красок, но и умелое объединение противоположностей, которое рождает совершенно иное звучание – звучание открытого диалога двух ярких музыкантов, оставляя, однако, индивидуальными оба инструмента. «Чувственное звучание рояля Марты Аргерих с отнюдь не “чувственным” звуком скрипки Гидона – очень интересное сочетание. Кажется, огромная разница в отношении к звуку, сама природа звука разная – а в ансамбле это сопрягается потрясающе!» [4].

В заключение, хотим отметить, что в концерте, который состоялся в рамках XXI Международного музыкального фестиваля «Харьковские ассамблеи», прозвучала Крейцера соната Л. Бетховена в исполнении дуэта Сергея Евдокимова и Ольги Фекете. Это был еще один взгляд на, казалось, всем знакомое произведение и отрадно думать, что таких взглядов все еще возможно огромное множество.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Алиханов Т. На занятиях по камерному ансамблю / Т. Алиханов // Л. Н. Оборин-педагог : сб. статей. — М.—Л. : Музыка, 2001. — С. 138–148.
- 2 Бетховен Л. Сонаты (ред. Д. Ойстраха и Л. Оборина) [Ноты] для скрипки и фортепиано / Л. Бетховен. — Партитура. — М. : Музыка, 1970.
- 3 Бетховен: соната для скрипки и фортепиано № 9 («Крейцера соната») [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.dw.de/бетховен-соната-для-скрипки-и-фортепиано-9-крейцера-соната/a-15859322>. — Загл. с экрана.
- 4 Горностаева В. Найти собственный голос / В. Горностаева // Муз. жизнь. — 2007. — № 2. — С. 5–8.
- 5 Ивашкин А. Гидон Кремер – Марта Аргерих / А. Ивашкин // Муз. жизнь. — 1989. — № 12. — С. 10.

6 Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Катрич Ольга Тарасівна. — К., 2000. — 173 с.

7 Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. Кириллина. — М. : Моск. гос. консерватория, 1996. — 192 с

8 Кириллова Светлана. «Крейцера» соната [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.beethoven.ru/node/265>. — Загл. с экрана.

9 Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 224 с.

10 Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звуотворческой воли / Карл Адольф Мартинсен ; [перевод с нем. В. Л. Михелис]. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.

11 Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / Карл Адольф Мартинсен ; [перевод с нем. В. Л. Михелис]. — М. : Музыка, 1977. — 129 с.

12 Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование / М. Михайлов. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 264 с.

13 Obligato, облигато [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.belcanto.ru/obligato.htm.l>. — Загл. с экрана.

14 Ойстрах Д. Воспоминания. Статьи // Давид Ойстрах. — М. : Музыка, 2008. — 208 с., илл.

15 Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : Монография / И. И. Польская. — Харьков : ХТАК, 2011. — 396 с.

16 Роллан Р. Жизнь Толстого / Ромен Роллан. Собр. соч. : в 14 т. — М. : Худ. лит., 1954. — Т. 2. — 315 с.

17 Сорокер Я. Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение / Я. Сорокер. — М., Гос. муз. изд-во, 1963. — 160 с.

18 Сухленко И. Ю. Исполнительский стиль В. Горовица в русле развития романтической традиции : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Сухленко Ирина Юрьевна. — Харьков, 2011. — 183 с.

Сидоренко О. Крейцера соната Л. Бетховена в исполнительских прочтениях. Определены пути взаимодействия индивидуальных исполнительских стилей в камерном ансамбле дуэтами Д. Ойстрах – Л. Оборин и Г. Кремер – М. Аргерих на примере интерпретации Сонаты № 9 оп. 47

(«Крейцеровой») Л. Бетховена. Рассмотрены способы объединения двух исполнительских стилей – разных музыкальных мышлений и языков, и рождение на их основе третьего – стиля конкретного дуэта.

Ключевые слова: соната, исполнительский стиль, взаимодействие, музыкальное мышление, дуэт, камерный ансамбль.

Сидоренко О. Крейцера соната Л. Бетховена у виконавських прочитаннях. Визначено шляхи взаємодії індивідуальних виконавських стилів в камерному ансамблі дуетами Д. Ойстрах – Л. Оборін і Г. Кремер – М. Аргерих на прикладі інтерпретації Сонати № 9 оп. 47 («Крейцера») Л. Бетховена. Розглянуто засоби поєднання двох виконавських стилів – різного музичного мислення та мови, та народження на їхній базі третього – стилю конкретного дуету.

Ключові слова: соната, виконавський стиль, взаємодія, музичне мислення, дуєт, камерний ансамбль

Sydorenko O. The ways of interaction between the individual performing styles in a chamber ensemble duets D. Oistrakh – L. Oborin and G. Kremer – M. Argerich on the example of the interpretation of the Sonata № 9 op. 47 (“Kreutzer”) by L. Beethoven. The methods of combining the two performing styles – different musical thinking and language, and the birth of their third basis – the particular style of the duo were considered.

Key words: sonata, performing style, cooperation, musical thinking, duo, chamber ensemble.

УДК 78. 071. 1 : 784. 3 (430) «17»

Юлия Радкевич

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ И ЕГО ИСТОКИ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ВАН БЕТХОВЕНА

Для того, чтоб определить содержание феномена «вокальный цикл», необходимо обратиться к этимологии слова «цикл», а затем связать это слово со спецификой вокальной музыки, которая есть в самом широком смысле соединение лирической поэзии и музыкального ее воплощения.

Цель данной статьи – показать уникальность и, одновременно, эпохальное значение бетховенской модели вокального цикла.

Объект исследования – вокальный цикл как жанр переходной эпохи «классицизм-романтизм», **предмет** – бетховенская трактовка жанра (цикл-монологит).

Греч. *kuklos* буквально означает «круг». В «Современном словаре иностранных слов» слово «цикл» рассматривается в нескольких значениях. В самом широком смысле «цикл» означает «совокупность взаимосвязанных явлений, процессов, работ, образующих законченный круг развития в течение какого-либо промежутка времени» [7, с. 680].

Второе, более узкое значение «цикла» – «определенная группа научных дисциплин» [7, с. 680]. Наконец, понятие и явление «цикла» в еще более узком, специализированном значении относится к художественному творчеству, где «цикл» определяется как «законченный ряд каких-либо произведений, чего-либо излагаемого, исполняемого, например, цикл новелл, лирический цикл, цикл концертов» [7, с. 680].

В том же словаре приводится и расшифровка прилагательного «циклический», означающего «совершающийся циклами; составляющий цикл» [7, с. 680]. Из этих положений вытекает тот факт, что природа цикла в бытийно-философском смысле является всеобщей, глобальной и относится к любым явлениям, находящимся в развитии. Последнее всегда совершается по кругу, в диалектическом смысле – по спирали, что означает повторяемость и всегда присутствующее реальное или мыслимое сходство между элементами циклического процесса.

В музыкальном искусстве понятие и явление цикла предстает в следующих основных значениях: 1) объединение музыкальных пьес-миниатюр (как правило, инструментальных), более или менее законченных по форме, в связную, имеющую собственные закономерности синтаксическую структуру (т. н. циклические формы – сюитный цикл, симфонический цикл и т. д.); 2) последовательность, характер размещения и выбора музыкантами-исполнителями произведений, включаемых в концертные программы, где присутствует некая общая, единая установка (цикл концертов из произведений композитора, репертуара исполнителя, какого-либо жанра или стиля); 3) вокальный цикл – особая разновидность музыкально-поэтического

творчества, идущая от синтеза музыки и поэзии, имеющая особую лирическую природу и отличающаяся принадлежностью исключительно к камерному жанру.

В причислении ряда музыкальных произведений к циклу, в частности, если речь идет о вокальной музыке, – к вокальному циклу, действуют (могут действовать) следующие детерминанты, выступающие в качестве причин циклообразования. Среди них в диссертации Н. Говорухиной, посвященной эволюции вокального цикла и закономерностям циклообразования, выделены следующие:

- принцип контраста, который необходим для объединения «разного в единое целое»;
- сквозное развитие, обеспечивающее целостность цикла как многочастной композиции;
- семантические и композиционные «арки» между частями, которые могут возникать «на разном содержательном и технологическом уровнях – от жанровых до тематических, ладо-тональных, фактурных, темповых, ритмических, динамических, артикуляционных и т. д.» [5, с. 9].

Вокальная лирика при этом является особой областью музыкального циклообразования, поскольку в ней «чистые» музыкальные средства всегда объединены с вербально-поэтическими. Поэтому для вокальных циклов существенны и подборки композиторами тех или иных стихотворений или прозаических текстов, которые могут принадлежать как одному поэту, так и различным поэтам.

В циклообразовании сольно-вокального типа всегда присутствуют и различаются два своеобразных полюса: на одном из них находится так называемый опусный цикл (например, различные группы песен или романсов, обозначенные композиторами как «три песни на слова такого-то поэта, опус такой-то и т. д.»); на другом полюсе находятся так называемые циклы-монолиты, созданные, как правило, на основе аналогичных циклов лирических стихотворений одного поэта и отличающиеся единой линией музыкального развития, выявляющего внутренние, явно не выраженные в поэтических текстах, связи частей целого.

В цикле-монолите находит свое воплощение целостная идея бытийно-философской циклизации, что отражено в его структуре и се-

мантике. Любой цикл и производное от него – цикличность – всегда есть некая завершенность, повторяемость: «Цикл и цикличность есть определенная мера завершенности, повторяемости (или возможности повторяемости) производимых или воспроизводимых действий по кругу (спирали) – от исходной идеи через ее развертывание к последующему завершению на новом смысловом уровне» [6, с. 35].

В вокальной музыке цикл имеет особую природу. Это связано с его производностью от лирической поэзии, в которой издавна сложилась традиция объединения отдельных стихов в циклы, посвященные к какой-либо общей теме, чаще всего, любовно-лирической. В истоках вокального цикла лежат разнообразные «лирические дневники», «листки из альбома», поэтические «вставки» в литературной прозе. По мысли В. Васиной-Гроссман, поэтика вокального цикла продиктована стремлением композиторов отразить «возможно более широкий круг жизненных явлений» [4, с. 303].

Лирическое чувство, составляющее главную тему вокального цикла, всегда раскрывается через систему различных образных ассоциаций (картины природы, портреты второстепенных персонажей и т. д.), сопутствующих и оттеняющих основную авторскую идею. По В. Васиной-Гроссман, «“представительность” вокального цикла среди других жанров вокальной музыки определяется тем, что в нем с особой полнотой раскрывается избранный композитором тип отражения поэтических образов. Раскрывается не только на уровне отдельных образов, но и на уровне поэтического мира в целом» [4, с. 304].

В числе признаков, отличающих вокальный цикл от других жанров вокальной музыки, в частности, от сборников песен, Т. Курышева выделяет «обязательность для вокального цикла внутренней “скрытой” идеи», «логическую направленность образного развития от песни к песне», «единство драматургического и композиционного замысла, которое проявляется и в определенности интонационного и ладотонального развития» [6, с. 288].

С учетом всех этих, а также других признаков, связанных со спецификой вокальной музыки в ее единстве с поэтическим словом, Н. Говорухиной предложено следующее сводное определение вокального цикла как жанра: «Вокальный цикл – это сюжетоподобная музыкально-поэтическая композиция, тип которой зависит от харак-

тера связи с поэтическим субъектом и реализуется в создаваемом им художественно-текстовом пространстве-времени, охватывающем все признаки циклообразования – от архетипов бытийной циклизации до специфических средств ее воплощения в “терминах языка” музыки» [5, с. 8].

Вокальный цикл, включающий все составляющие приведенного определения, сложился в австро-немецкой традиции. Его создателем в итоговом и эталонном варианте по праву считается Ф. Шуберт. Однако истоки вокального цикла, определяемого как «романтический», восходят к творчеству двух великих предшественников Ф. Шуберта – И. С. Баха и, особенно, Л. ван Бетховена.

Вокальный цикл – олицетворение лирики в музыке, причем эта лирика составляет не только «ядро» вокального цикла как жанра, но и определяет суть музыки как искусства лирического по преимуществу. В лирическом вокальном цикле присутствует как слово, так и музыка, но главное значение в нем имеет музыкальное «обобщение», а текст скорее «детализирует», разъясняет слушателю содержание музыкальных образов, составляет их литературную программу.

В вокальном цикле как камерно-лирическом многочастном «собрании» песен или романсов всегда на первом месте находится автор музыки. Именно он выступает как главный герой повествования, участник психологических коллизий. Композитор сознательно отбирает для своего вокального цикла поэтические тексты, komponует их, находя в них соответствие своему целостному музыкальному замыслу.

Наряду с лирикой, в вокальном цикле существенна роль камерности как особой сферы музыкального мышления. Камерная музыка, к которой относятся так или иначе все вокальные циклы, по своему характеру, внутреннему «устройству» есть, по Б. Асафьеву, «замкнутое музицирование», в основе которого лежит стремление «воздействовать на ограниченный круг слушателей в малом по размеру своему помещении <...> Отсюда свой, присущий камерной музыке характер, свой отбор средств выражения, своя техника и во многих отношениях свой уклон содержания, особенно, в сферу возвышенно-интеллектуальную, в область созерцания и размышления и в сферу личной психики» [2, с. 213].

Рассматривая понятие и явление камерной музыки в социо-коммуникативном аспекте, немецкий теоретик XX века Т. Адорно шел «не от жанра, границы которого расплывчаты, не от слушателей, а от исполнителей» [1, с. 79]. Для камерной музыки любого рода, по мысли Т. Адорно, «характерен принцип дробления тематического материала в процессе развития; <...> этот тип музыки по своему внутреннему устройству, по своей фактуре конституируется распределением исполняемого между несколькими совместно музицирующими людьми» [1, с. 79].

Камерность в европейской музыке исторически была связана с отделением музыкального искусства от прикладных функций, связанных первоначально с церковным обиходом (концерт в церкви). Не случайно в искусстве того времени (вторая половина XVII века) возникло разделение музыки концертно-камерного типа на два функциональных подвида, получивших названия *da chiese* и *da camera*. Первое означало «церковное», а второе – «светское», хотя подобные концертно-камерные формы чаще всего в дальнейшем различались лишь по месту исполнения. Вокально-инструментальные жанры, в частности, кантаты И. С. Баха, которые в их «светских» текстовых воплощениях можно по праву считать прообразами камерно-лирических вокальных циклов.

Однако вокальный цикл песенно-романсового вида в полной мере заявил о себе лишь в преддверии романтической эпохи. Романтический субъективизм в сочетании с новыми «жизнеощущениями» (Б. Асафьев), направленными на возможно более широкий охват и осмысление окружающего мира, привел к выделению из музыкального фонда эпохи такого жанра, как песня, но не в ее непосредственно фольклорных, а в артифицированных вариантах, связанных с городской средой и профессиональным музицированием.

Создание такого вокального цикла было не случайно связано с Австрией и Германией – странами, где сформировалась особая разновидность песни – *Lied*. Как отмечает Н. Говорухина, обобщая сведения об австро-немецком вокальном цикле как жанровом «эталоне», «магистральным в эволюции жанра был путь к выделению и концентрации единой драматургической линии, сокращения количества условных персонажей. Одновременно свертывалась композиция как по общим масштабам, так и по количеству частей. Ведущим становилось

сквозное развитие главного образа в его различных психологических состояниях» [5, с.8].

Идеи «круга песен», «лирического дневника», песенного «венка-попурри», лежавшие в основе романтического вокального цикла, были, как это отмечается в монографии В. Васиной-Гроссман, впервые апробированы Л. ван Бетховеном. В творчестве великого композитора-симфониста песня занимала не последнее место; он «постоянно, на протяжении всего творческого пути обращался к вокальной музыке, и уже одно это заставляет внимательно вслушаться в нее, и в частности, в песни» [3, с. 33]. Именно в творчестве Л. ван Бетховена, по мысли исследователя, уже сказался новый, «характерный именно для XIX века взгляд на песню, позволивший ей вскоре стать одним из ведущих музыкальных жанров» [3, с. 34].

Песни Л. ван Бетховена – особое стилистическое явление в истории камерно-вокальной лирики, которое исследовано к настоящему времени далеко не достаточно. Глубже всего этот вопрос освещен в книге В. Васиной-Гроссман, но, рассматривая романтическую песню в целом, автор специально не акцентирует внимание на ряде моментов, характерных для творчества композитора в этом жанре. Отмечая преемственные связи Л. ван Бетховена с австро-немецкой традицией в лице И. С. Баха и В. А. Моцарта, В. Васина-Гроссман основное внимание обращает на циклизацию; объединение песен в цикл – «новое, характерное именно для XIX века явление» [3, с. 35], а песенный цикл в его новом композиционно-драматургическом значении был создан именно Л. ван Бетховеном.

Циклу «К далекой возлюбленной» (1816) – основному новаторскому вокально-циклическому опусу композитора (кроме более ранних духовно-философских т. н. геллеровских песен) – предшествовали у Л. ван Бетховена песни на стихи И. Гете. С этим великим поэтом композитора сближало многое, в частности, жизнеутверждающая идея разума, господствующего над чувством. Сравнивая И. Гете с поэтами-романтиками эпохи «бури и натиска», в частности, с популярным тогда В. Клопштоком, Л. ван Бетховен сказал: «Клопшток хочет всегда умереть. И это наступает очень скоро. Но Гете – живет, и мы должны жить вместе с ним. Вот почему его так легко класть на музыку» (цит. по: [3, с. 37]).

Музыка Л. ван Бетховена по силе обобщения совпадает с гетевскими лирико-философскими поэтическими образами. Она (эта музыка) отражает основные идеи гетевской лирики, что, в принципе, композитора ко многому обязывало. Гетевский классицизм диктовал строгие правила в трактовке текста, а тексты поэтов меньшего масштаба давали композитору большую свободу в музыкальной части. К числу таких поэтов относился А. Ейтелис (1794–1858), врач и журналист, входивший в круг близких знакомых Л. ван Бетховена в Вене, написавший в 1827 году поэму «Погребение Бетховена». На его тексты и написан цикл «К далекой возлюбленной», где представлено «типичное для романтической лирики объединение песен общим образом лирического героя» [3, с. 52].

Цикл во многом автобиографичен и представляет собой отражение любовных переживаний композитора, выраженных в форме своеобразного музыкального лирического дневника. Используя как образец эту литературную форму, Л. ван Бетховен впервые в истории вокального цикла придает ему «нерасторжимое единство», причем, единство именно музыкальное: «Песни не могут исполняться по отдельности» [3, с. 52]. Высказывая эту мысль, В. Васина-Гроссман приводит далее доказательства указанного единства: песни связывает «постепенность перехода, отсутствие глубоких цезур, логика тонального плана, близкая сонатному Allegro, обрамляющая функция темы первой песни, повторяемой в конце цикла» [3, с. 52].

Впервые создается цикл, отвечающий идее круга, в песенном выражении – «круга песен» (Liederkreis). Бетховенская музыка, по мысли В. Васиной-Гроссман, значительно превосходит по содержанию стихи А. Ейтелеса, в которых господствует «любовное томление (Sehnsucht)» [3, с. 53]. Классицизм Л. ван Бетховена по эстетике и поэтике был в принципе далек от подобной «моноэмоциональности». Композитору важно было показать последовательный рост лирического чувства, воплотить музыкальными средствами динамику развития образов, оставаясь в рамках «цикла-венка», но внедряя в него черты «цикла-монолита».

В цикле всего 6 песен, из которых выделяется первая «Auf dem Hügel» («На холме стою, мечтая...»), играющая в цикле роль своеобразной темы главной партии. В этой теме представлен синтез во-

кальной бытовой интонации немецкой Lied и инструментального мелодизма самого Л. ван Бетховена. По характеру музыки первая тема – отражение «светлой любовной мечты», что отражено в ее многократных повторах: «Композитору словно жаль с ней расставаться, и он повторил ее пять раз» [3, с. 54].

Вторая песня «Wo die Berge» («Там, где волен, могуч...») резко контрастирует с первой. Ее основное образное значение – передача «любовного стремления», что отражено тональным сдвигом (Es-dur – G-dur), контрастом темпа, (Poco allegretto после Poco lento), контрастом самих тем-мелодий, из которых вторая отличается неуравновешенностью, прерывистой фразировкой, обилием речитативного мелоса. Фрагментарность и «неуравновешенность» второго образа отражена и во внутренних контрастах темпов, тональностей.

Вторая песня лаконична и практически attacca переходит в третью, дающую новую ипостась лирического образа «Leichte Segler in den Hohen» («Тучки по небу плывите...»). Если вторая песня выполняла функцию своеобразного связующе-контрастирующего раздела общей композиции цикла, то третья и четвертая песни образуют вместе как бы середину общей циклической формы. Господствующими образами здесь являются образы природы: «в стихах говорится о ручье, облаках, птицах – посланцах к далекой возлюбленной» [3, с. 55].

Соответствующие изменения происходят и в тематизме: за основу здесь взяты типичные песенные интонации, преобразованные в соответствии с образами текста. Например, в третьей песне легкий воздушный образ плывущих облаков – «воздушных парусов» – показан через паузирование в вокальной партии, которое практически остается неизменным до конца песни. Тонко «следит» за поэтической образностью и фактура аккомпанемента, которая меняется в связи с настроениями, отражаемыми в тексте и музыке.

Четвертая песня, идущая без перерыва вслед за третьей (их разделяет лишь выдержанное ми-бемоль в партии вокалиста), продолжает линию третьей. В отличие от третьей, собственно пленэрной, четвертая песня «Diese Wolken in den Hohen» («Эти тучки там высоко...») – «маленькая пастораль, напоминающая пасторальные образы симфоний и сонат Бетховена, возникшие на основе песенного фольклора» [3, с. 56].

В. Васина-Гроссман видит в срединном песенном «блоке» бетховенского цикла сходство с песнями Ф. Шуберта, что сказывается «в выразительности фактуры сопровождения, очень хорошо передающей настроение взволнованности, в характерных сменах мажора одноименным минором» [3, с. 56]. Исследовательница видит в аккомпанементе четвертой песни даже сходство с тирольскими «йодлями»; «от народной музыки идет и длительная опора на органнй пункт» [3, с. 56].

Пятая песня – «Es kehret der Maien» («В объятьях весенних ликует земля...») – вступает после речитативной связки на текст «ja, unverweilt» («да, без промедленья»). После этих слов следует фортепианная интерлюдия с характерными трелями, имитирующими птичье пение, а затем вступает в светлом До-мажоре «майская песня», построенная на гимнической мелодии типа «вершина-источник».

Пятая песня завершает блок «объективной» лирики, представленный тремя срединными номерами. В определенной мере пленэрность и фольклорность этих песен вступает в противоречие с текстами А. Ейтелиса, где образы природы служат для оттенения «страданий» лирического героя, обреченного на разлуку с возлюбленной.

Завершающий шестой номер цикла – «Nimm sie hin denn, diese Lieder» («Для тебя, моей любимой...») – суммирует оба лирических состояния – субъективное и объективное. Это отражено в его политематической структуре, а также в использовании разных речевых начал – речитативности, декламационности и кантиленности. Вначале дан фортепианный ритурнель, где кристаллизуются интонации первой тематической ячейки, связанной с постепенным внедрением в сдержанную мелодию кантиленного типа декламационно-ариозных моментов. По мысли В. Васиной-Гроссман, «это как бы ариозо, предшествующее арии в собственном смысле слова и подготовляющее ее» [3, с. 57].

В качестве «арии» здесь готовится появление темы первой песни, которая проводится полностью в исходной тональности Ми-бемоль мажор и исходном темпе (*Poco lento e con espressione*). Некоторые изменения внесены только в фактуру аккомпанемента, где представлены аккорды шестнадцатыми «вперебивку» с басами, что создает в теме определенное динамическое напряжение. Далее следует завершающая «ликующая» кода, построенная на одном из мотивов темы первого номера цикла.

Выводы. Цикл Л. ван Бетховена «К далекой возлюбленной» был подлинно новаторским произведением, обобщающим опыт предшественников композитора в области «круга песен». В цикле намечены также многие перспективы развития жанра уже собственно романтического песенного цикла, представленного в творчестве Ф. Шуберта, Р. Шумана, Х. Вольфа и Р. Вагнера. Речь идет о слитно-сюжетном построении циклической песенной формы, которая у Л. ван Бетховена даже не разделяется на отдельные номера. В бетховенском цикле впервые представлена и музыкальная речь от имени главного лирического героя, в которой сюжетная канва стихотворений выступает лишь как повод для музыкального обобщения. При этом в бетховенском цикле последовательно синтезируются два типа лирической образности – объективный, связанный с фольклорно-бытовыми истоками немецкой песни и пленэрностью (образы природы) и субъективный, основанный на психологизации интонационной сферы через речитативно-декламационное ариозное начало.

В дальнейшем заложенные Л. ван Бетховеном способы циклизации найдут различное выражение у других авторов, но сам принцип сквозной песенной формы был открыт именно великим симфонистом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно Т. В. *Камерная музыка* / Т. В. Адорно // *Избранное: Социология музыки* / Т. В. Адорно ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной ; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов]. — СПб. : Универ. книга, 1998. — С. 79–94.
2. Асафьев Б. *О симфонической и камерной музыке* / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 216 с.
3. Васина-Гроссман В. А. *Романтическая песня XIX века* / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1966. — 405 с.
4. Васина-Гроссман В. А. *Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3 Композиция* / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1978. — 368 с.
5. Говорухіна Н. О. *Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга)* : автореф. дис. ... канд. мистецтва знав. : 17.00.03 / Н. О. Говорухіна ; Харк. держ. ун-т. мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2009. — 18 с.

6. *Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке / Т. Курышева // Вопросы музыкальной формы : Сб. ст / Под ред. В. Протопопова. — М. : Музыка, 1996. — Вып. 1. — С. 33–71.*

7. *Современный словарь иностранных слов. Около 20 000 слов. — М. : Рус. язык, 1993. — 740 с.*

Радкевич Ю. Вокальний цикл та його витоки у творчості Л. ван Бетховена. Статтю присвячено вивченню витоків вокального циклу, який сформувався як жанр провідної музичної традиції в творчості романтиків. Виявлено особливості впливу стилю віденського класицизму в особі Л. ван Бетховена, в творчості якого сформувалася одна з моделей вокального циклу – цикл-моноліт, на творчість романтиків. Як приклад епохального значення розглянуто цикл на слова А. Ейтеліса «До далекої коханої», де композитор демонструє своє бачення жанру, що мало суттєвий вплив на його подальше формування і розвиток. Розглянуто і систематизовано такі особливості бетховенського циклу, як трактовка цілого, співвідношення вокальної і фортепіанної партій, гармонічні і фактурні принципи викладу матеріалу. Виявлено таку якість організації тематизму і форми, як сонатний наскрізний розвиток, що у подальшому стало відправною точкою в романтичному вокальному циклі, починаючи від Ф. Шуберта і закінчуючи наскрізними пісennими формами «віршів з музикою» Г. Вольфа.

Ключові слова: цикл в музиці, вокальний цикл, Л. ван Бетховен і романтизм, цикл-моноліт, музика і слово у вокальному циклі.

Радкевич Ю. Вокальный цикл и его истоки в творчестве Л. ван Бетховена. Статья посвящена изучению истоков вокального цикла, сформировавшегося как один из ведущих жанров в творчестве романтиков. Выявлены особенности влияния на этот жанр стиля венского классицизма в лице Л. ван Бетховена, в творчестве которого сформировалась одна из моделей вокального цикла – цикл-монолит. В этой связи рассмотрен цикл на слова А. Ейтеліса «К далекой возлюбленной», где композитор демонстрирует свое видение жанра, что имело существенное влияние на его последующее формирование и развитие. Рассмотрены и систематизированы такие особенности бетховенского цикла, как трактовка формы целого, соотношение вокальной и фортепианной партий, гармонические и фактурные принципы изложения материала. Выявлено такое качество организации тематизма и формы, как

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 «Аппассионаты» [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 щепетил 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. ПфEFFель, 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» op. 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 уничтожать 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 удастся 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 слого-

вый гласный, подобный прием оказывает неповторимое колористическое воздействие на слушательское восприятие. Еще одно непереносимое 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. Мадиишева 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. Мадиишева. — 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 музыкознания, 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 op. 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» op. 27 № 1 и № 2 (1800–1801), центральный – Фортепианной фантазией op. 77 и Фантазией для фортепиано, оркестра и хора op. 80 (1808–1809), поздний – Сонатами для фортепиано op. 101, op. 106, op. 109, op. 110, op. 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, предворяющую фугу в Сонате op. 106, музыкой, которую «... невозможно передать общепринятыми знаками», а в третьей части Сонаты op. 110 обнаруживает «гениальную импровизацию, исполненную смутных поисков» [8]. В Сонате op. 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-
сутствие фантазии в качестве дополнительного жанрового имени);

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

- взаимодействие и взаимопрораствание, уже не фиксируемое
Л. Бетховеном в виде жанрового имени в поздних фортепианных со-
натах. Следует отметить, что жанр фантазии, сопряженный с разными
этапами развития бетховенского искусства, обретает значение одного
из сквозных жанров в творчестве композитора, представленных, од-
нако, 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 op. 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. 81a (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. Альиванг А. Людвиг Ван Бетховен: Очерк жизни и творчества / А. Альиванг. — 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. Ангерта ; 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-

конання популярної музики, перекладань шедеврів світової класики до створення оригінальних композиторських опусів.

Загальновідомим є факт, що з початку XX ст. народно-інструментальному музикуванню притаманні суб'єктивні риси – високий технічний рівень (ознака професійності) та перевага в репертуарі творів західноєвропейських і російських композиторів XIX–XX ст. Однак, відомості про використання творів Л. Бетховена в репертуарі виконавців на народних інструментах майже відсутні.

Метою дослідження є аналіз функціонування музики Л. Бетховена в народно-інструментальному музикуванні Слобожанщини. **Об'єктом дослідження** – існуюча культурно-мистецька ситуація, зокрема галузь народно-інструментального виконавства на Слобожанщині протягом XX – початку XXI ст. **Предметом дослідження** є виконання творів Л. Бетховена на народних інструментах (сольне, ансамблеве, оркестрове) та творчий процес обробок та перекладань для народних інструментів творів композитора-класика.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Слід підкреслити, на жаль музична спадщина Л. Бетховена у виконанні на народних інструментах не була предметом окремого дослідження. Однак варто звернутися до фундаторів харківської народно-інструментальної школи (П. К. Потапов, О. І. Назаренко, Б. О. Міхєєв, Є. Л. Ващенко, А. П. Гайдено, В. М. Дядечко), творчі доробки яких частково присвячені музичній спадщині Л. Бетховена. Однак, відомості про використання творів Л. Бетховена в репертуарі виконавців на народних інструментах, а тим більше науково-методологічне обґрунтування та розгляд цього питання майже відсутнє.

Виклад основного матеріалу дослідження. Введення на початку XX ст. в музичну культуру Слобожанщини домрово-балалайкового та баянного музикування, поширили можливості перетворення «слухача» на «виконавця» завдяки дешевизні народних музичних інструментів та гарно організованій початковій музичній освіті. З точки зору психології впливу на масову свідомість слухачів, виконавці на народних інструментах (баяністи, домристи, гітаристи та ін.) за короткий час зуміли привернути увагу до класичної музики перебірливого слухача.

За даними дослідницьких матеріалів (перша половина XX ст.) широку концертно-просвітницьку діяльність в Слобожанщині здій-

снював оркестр народних інструментів під керівництвом В. А. Комаренка. Його цілеспрямована діяльність вивела концерти колективу в центр культурного життя Харкова, перш за все, завдяки виконанню талановитих транскрипцій класичних творів видатних композиторів: сюїти «Пер Гюнт» Е. Гріга, балету «Лебедине озеро» П. Чайковського, симфонічної картини «У Середній Азії» О. Бородіна, Першої симфонії В. Каліннікова, Вісімнадцятої симфонії М. Мясковського, увертюри «Коріолан» Л. Бетховена, також «Робесп'єр» А. Літольфа, «Сон на Волзі» С. Арєнського, увертюри до опери «Іван Сусанін» М. Глінки, «Угорської рапсодії» № 2 Ф. Ліста та творів М. Мусоргського, О. Глазунова тощо.

Удосконалення технічних можливостей інструментів, збагачення їх тембральної палітри сприяло підвищенню професійної майстерності виконавців. Якщо на початку ХХ ст. до репертуару входили переважно акомпанементи до пісень і танців та обробки народних творів, то з 1950-х рр. значно підвищується рівень професійного володіння інструментами та рівень концертного виконавства.

В наступні роки в результаті різноманітних мистецьких перетворень та зміни художніх смаків виникає новий багатоголосий і багатотембровий готово-виборний інструмент – клавішний або кнопковий концертний баян. Завдяки готово-виборній системі у лівій клавіатурі та різноманітності тембральної палітри, сучасним баяну, акордеону підвладний дуже широкий репертуар: від перекладень класичної музики (написаної для органу чи оркестру) до авангарду, де можливе використання унікальних акустичних ефектів цього інструмента [6].

Питання малочисельності оригінального репертуару завжди було актуальним для виконавців на народних інструментах. Протягом останніх десятиліть мистецтво гри на баяні та акордеоні зазнає певних змін – виконавського вдосконалення у напрямку академізації, професіоналізації, підвищення художньо-естетичного рівня. Баян та акордеон досягнув чільного місця на естраді, що сприяло більшій популяризації народних інструментів.

Відомо, що пора захоплення виконавців на народних інструментах творами класичної спадщини ХІХ ст. припадає на 40–70 рр. ХХ ст. Зокрема, в цей час написано значущу кількість перекладень творів Л. Бетховена для баяна, домри, балалайки, гітари. Інтерес професій-

них виконавців та музикантів-педагогів до творчості Л. Бетховена спричинили появу великої кількості обробок і перекладень, які стали вершиною музичного репертуару: «Сонатина» Фа мажор; «Багатель» ля мінор; «Сонатина» Соль мажор I частина; «Сурок»; «Контрданс» Сі-бемоль мажор; «Шотланская песня» № 3 Ля мажор; «Народний танець» Ре мажор; «Німецький танець» До мажор; «Чарівна квітка» мі мінор (на мотив італійської пісні «Щаслива»); «Екосез» Соль мажор; «Контрданс» До мажор; «Сонатина» до мінор I та II частини; «Рондо»; Соната Фа мажор; «Менует» Соль мажор; «Три німецькі танці»; «Менует» з сонати № 20 Соль мажор; Соната Ля-бемоль мажор III частина.

При виборі творів музиканти не робили ніяких «скидок» на специфіку інструментів, прагнучи подолати певні обмеження їх можливостей. Виконавці спростовували традиційні уявлення, що на народних інструментах можна грати лише народні пісні й танці («Ти ж мене підманула» або «Гопак» та ін.). Слухачі почули твори Й. С. Баха, Л. Бетховена, П. Чайковського, М. Лисенка, а також фрагменти симфонічних творів, найбільш відомих на початку ХХ ст. Репертуар складався з самостійних аранжувань (перекладень, обробок) як сольних, так і класичних оркестрових творів.

Як свідчать фундатори харківської народно-інструментальної школи П. К. Потапов, О. І. Назаренко, Б. О. Міхєєв, Є. Л. Ващенко, А. П. Гайдено, В. М. Дядечко, в 50–70-х рр. ХХ ст. багато власних перекладень творів Л. Бетховена виконували викладачі та студенти Харківської консерваторії та музичного училища під час виступів в Харківській філармонії, в музичних школах, клубах. В репертуарі високопрофесійних виконавців переважають твори світової (Й. С. Бах, А. Моцарт, Л. Бетховен, А. Вівальді, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, М. Мусоргський, П. Чайковський) та української класики (В. Власов, В. Зубицький, В. Косенко, М. Лисенко, Л. Ревуцький.).

Кращі педагоги мистецьких закладів, розвиваючи музичні навички студентів, завжди прагнули виховувати головне – уміння не тільки чути музику, але й емоційно сприймати, співпереживаючи її зміст. Так, в педагогічному репертуарі видатного композитора і педагога Володимира Яковича Подгорного обов'язковим для студентів було виконання сонат Л. Бетховена (№№ 1–27) для набуття досвіду ви-

конавської інтерпретації класичних творів та емоційно-естетичного духовно самовдосконалення. В 70–80 рр. ХХ ст. його учні, а згодом солісти Харківської філармонії П. К. Потапов, О. І. Назаренко, також баянний дует Л. Гура та І. Ліпницький не одноразово виконували «Патетичну сонату» (№ 8), романси та інші твори Л. Бетховена на концертних майданчиках Харківщини. Відомо, що В. Я. Подгорний був одним з перших виконавців класичних творів на баяні в Україні. В його репертуарі – твори Й. Баха, Л. Бетховена Ф. Шопена, М. Глінки, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, М. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, М. Різоля, М. Чайкіна, К. М'яскова, А. Хачатуряна. Його філософський склад розуму, неординарне творче сприйняття навколишнього світу, а через це – постійне прагнення до узагальнення емоцій в музичних творах, які він виконував та створював, все це означає, що він мислив як симфоніст. Індивідуальною ознакою виконавського та композиторського стилю баяніста Володимира Подгорного було яскраве симфонічне та темброве мислення.

Найскладніші частини класичних творів та навіть баянні мініатюри звучали оркестрово. Володимир Якович так майстерно володів технікою звуковидобування, що майже імітував звуки інструментів симфонічного оркестру. Щоб зрозуміти творчий стиль В. Подгорного, слід усвідомити, що баян він уявляв собі як інструмент, який здатний відтворювати звучання таких інструментів як скрипка, фагот, валторна, фортепіано тощо. Всі професійні виконавці, які слухали його виступи, не могли пояснити собі як маестро віддзеркалює палітру симфонічного звучання на не тембровому інструменті.

Харківські виконавці на народних інструментах, під час інструментування класичних творів, головним завдання вважали створення нових типів інтонаційних співвідношень, оркестрової фактури. Підкреслимо, що виражальні можливості народних інструментів (голосів) самі по собі мають конкретне темброво-виражальне значення і у процесі колективного музикування створюють «симфонічне звучання» [5].

Інструментовка творів композиторів-класиків (як процес систематизації та підпорядкування різних елементів звучання певним художнім завданням) є різновидом творчості виконавця на народних інструментах. Інструментовки відомих творів Л. Бетховена (для ви-

конання на народних інструментах) – це не тільки створення нового виду фактури, а й використання нових засобів музичної виразності. Зазначимо, що в оркестрі (ансамблі) народних інструментів для досягнення певного колориту симфонічного звучання до традиційних (класичних) груп баянів-акордеонів, домрово-балалаєчних можуть додаватись українські народні духові та епізодичні інструменти що і віддзеркалює палітру симфонічного звучання [4].

При цьому визначилися певні регіональні ознаки інструментального виконання творів Л. Бетховена, зумовлені не лише традиціями народно-інструментального виконавства, але й суто індивідуальними рисами світогляду провідних виконавців-педагогів. Так, завдяки Б. О. Міхеєву вперше в Харкові, прозвучали такі твори Л. Бетховена, як 4 концертні п'єси для мандоліни та чемболо; 2 скрипкові концерти (домра); романс «Поцілую» (у виконанні квартету домр); Соната C-dur; Соната c-moll (домра); «Анданте» з варіаціями та «Адажио» (для мандоліни).

Починаючи з середини ХХ ст. й до сьогодні оркестром народних інструментів (зараз худ. керівник професор Б. О. Міхеєв) та ансамблем баяністів та акордеоністів (худ. керівник професор О. І. Назаренко) Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського постійно виконуються твори Л. Бетховена. Найбільшою популярністю користуються у слухачів: «Патетична соната» (№ 8) I частина; «Марш» з опери «Афинские развалины»; увертюра до трагедії Гёте «Егмонт»; V симфонія (I частина) та найпопулярніший твір «К Елізі».

Слід підкреслити, що значна кількість фортепіанних творів Л. Бетховена у процесі інструментування для оркестру (ансамблю) народних інструментів не потребує суттєвих змін голосоведіння та основних компонентів фактури. Більш складна фактура творів вимагає від автора інструментовки детальнішої роботи для пристосування викладеного матеріалу до умов оркестрового виконання. Перетворення фортепіанної або оркестрової фактури у таких випадках здійснюється шляхом структурного аналізу і трансформації її елементів, адже подальше поглиблення цієї трансформації залежить від творчих можливостей виконавців. При перекладенні творів, для втілення музичного образу враховуються всі виражальні засоби народних інстру-

ментів, які мають складати цілісний комплекс, у якому кожен засіб впливає на характер звучання. Тому інструментуючи, застосовуються певні композиторські прийоми для збагачення фактури. Отже, в інструментальних творах які виконуються на народних інструментах виявляється композиторське чуття, особливості стилю, художній смак інструментувальника. Крім того, принципи добору засобів для збереження композиторського задуму, відповідності викладення фактури ансамблевого виконання діють на всіх рівнях переосмислення музичного матеріалу [7].

Сьогодні провідні солісти Харківської філармонії та ансамбль народної музики «3+2» (худ. керівник заслужений діяч мистецтв України І. І. Снедков) виконують вокальні твори в Л. Бетховена з циклу «24 пісні різних народів». А також в концертному репертуарі звучать пісні на народні теми **«Іхав козак за Дунай», «Во лесочке комарочков много народилось», «Ах, реченьки, реченьки, холодные водыньки», «Как пошли наши подружки в лес по ягоды гулять».** Тому, незважаючи на академізацію народно-інструментального виконавства, не можна говорити про витіснення концертних обробок народних пісень і танців творами світової музичної класики. Переважну більшість репертуару складають саме аранжування і транскрипції фольклорних мелодій.

Початкова ланка музичної освіти – музичні школи й студії міста Харкова та області (14 дитячих шкіл мистецтва в місті, понад 50 осередків дитячої музичної освіти в області). Саме для юних виконавців на народних інструментах успішно проходять як самодіяльні, так і професіональні музичні огляди та конкурси. Міжнародний дитячий фестиваль «Райдужний світ народних мелодій», дитячий конкурс «Конвалія», конкурс «Бієнале», конкурс «Харків – місто добрих надій», конкурс ансамблів «Консонанс» сприяють академізації репертуару, що виявляється в переорієнтації виконавців з розважального на серйозний репертуар та прагненню до професійного самовдосконалення, взірцем якого було академічне виконавство.

Аналізуючи програмний репертуар конкурсів та фестивалів наголосимо, що твори Л. Бетховена повсякчасно виконуються юними виконавцями на народних інструментах баяні, гітарі, домрі, бандурі і оновлюють тембровими фарбами найкращі зразки класичної му-

зики: «Пісня ірландця» обр. Л. Чебишева; «Романс» обр. І. Гладкова; «Рондо» з сюїти Фа-мажор, обр. Б. Беньямінова; «Сурок» обр. Г. Тишкевича; «Тірольська пісня» обр. С. Медведєва; «Егмонт» Увертюра обр. В. Лушникова; «Екоссез» обр. Аз. Іванова [2]. Вокальні твори Л. Бетховена (на народні теми) в супроводі ансамблю балалаєчників дитячих шкіл мистецтв вперше виконали на конкурсі ансамблів «Консонанс».

На початку ХХІ ст. стає популярним нетрадиційне виконання творів Л. Бетховена. Популярні твори сучасні музиканти пропагують крізь призму свого бачення. З'являються несподівані аранжування і транскрипції, зокрема Симфонії № 9 у виконанні Р. Блэкмор на гітарі та М. Хавкіної на балалайці. Баянний дует «Мікс» створив в 2012 р. симфоністу в якій використовувалася бетховенська тема П'ятої симфонії та ін. Широкий загаль слухачів з задоволенням сприймають майже всі «осучаснені» теми класичної «бетховеніани».

Сьогодні повсякчасно розповсюджена можливість слухати твори композиторів-класиків на аудіо- та відеоносіях, записувати з телепрограм, скачування з інтернету або слухання on-line. Нарешті, сучасна техніка дозволяє будь-якій людині перетворювати класичну музику в предмет персональних маніпуляцій – озвучувати нею аматорські відеоролики, відправляти класичні мелодії у вигляді віртуальних подарунків або встановлювати їх на сигнал телефонного дзвінка. Повсякчасно мелодії класичних творів у виконанні на народних інструментах звучать в рекламних роликах, заставках телевізійних програм і стають все більш затребуваними як індустрією поп-музики, так і масовою культурою в цілому. Так, раніше поодинокі виконавці сучасних обробок класичних творів до середини 1990-х рр. утворюють самостійний музичний напрям класичного кросовера і отримують свій власний чарт в журналі «Billboard» (з 1994 р.), а також телевізійний канал «Classic FM» (2007 р, мовлення в Росії з 2010 р.) і мережу однойменних європейських радіостанцій (в Росії це радіостанція «Classic», що з'явилася в 2003 г.) [7].

Висновки та перспективи подальших розвідок. Відомо, що на народних інструментах чудово звучать як класична так і оригінальна музика, фольклор та найкращі зразки джазу, сучасного авангарду тощо.

Виконання власних обробок характерно для більшості колективів і донині. Разом з тим відбувається посилення взаємозв'язків в системі «виконавство – композиторська творчість – освіта» як гарант формування професійної школи народно-інструментального виконавства. Різні чинники впливають на музичний розвиток особистості, але звертаємо увагу на роль музичного інструменту як головного провідника для розкриття творчого задуму композитора. Чим частіше звучать твори композиторів на різних інструментах, тим більший інтерес починає проявляти слухач до їх творчості.

Проблема зміни художніх орієнтирів, трансформація жанрів сьогодні визначаються спрямуванням загальних культурних процесів. Поруч з такими «удосконаленнями» класичних творів виникають нові завдання, пов'язані з потребами освітньої галузі в цілому та перспективами загальної мистецької освіти зокрема.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бетховен Л. Избранные пьесы: В переложении для баяна. Говорушко П. / Под ред. П. Говорушко. — Л. : Музыка, 1970. — 96 с.
2. Бушуева Ф., Павина С. Альбом для детей. Произведения композиторов-классиков для акордеона / Ф. Бушуева, С. Павина. — Выпуск 1. — М. : Музыка, 1977. — 112 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.02 / Микола Андрійович Давидов. — К., 1991. — 380 с.
4. Гайдено А. П. Інструментознавство та основи теорії інструментування : підручник / А. П. Гайдено. — Харків : Майдан, 2010. — 153 с.
5. Дейнега В. М. Темброва палітра оркестру народних інструментів / В. М. Дейнега // «Часопис». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2010. — № 1. С. 51–56.
6. Князєв В. Ф. Удосконалення виразжальних можливостей баяна як стимул до розвитку виконавської техніки / В. Ф. Князєв // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2004. — Вип. 40, Кн. 10. — С. 17–28.
7. Назаренко О. І. Віртуозні транскрипції для баяна (акордеона) / О. І. Назаренко. — Харків : Крок. — 123 с.

Снедкова Л. «Бетховеніана» в народно-інструментальному виконавстві Слобожанщини. В роботі проаналізовано етапи розвитку сучасного інструментального виконавства, його репертуарні установи; процеси перетворень народно-інструментального виконавства на Слобожанщині (початок ХХ ст.) через введення домрово-балалайкового та баянного музикування. Окремо проаналізовано репертуарні списки колективів (музикантів-педагогів й окремих виконавців, зокрема В. Подгорного, Б. Міхеєва, І. Снедкова) та визначено місце творів Л. Бетховена; виявлено фактори професійного росту з 50-х рр. ХХ ст.; визначено художньо-естетичні умови появи та функціонування готово-виборного концертного баяну. Проаналізовано факт розширення репертуару народних інструментів через створення великої кількості обробок та перекладень творів композиторів-класиків (зокрема Л. Бетховена) протягом 40–70-х рр. ХХ ст. Окремо розглянуто питання інструментування творів як процес систематизації та підпорядкування різних елементів звучання певним художнім завданням, як різновид творчості виконавця на народних інструментах та процес використання нових засобів музичної виразності.

Ключові слова: бетховеніана, народний інструментарій, інструментальне виконавство, художні завдання, музична виразність.

Снедкова Л. «Бетховениана» в народно-інструментальном исполнительстве Слобожанщины. В работе проанализированы этапы развития современного инструментального исполнительства, его репертуарные установки; процессы преобразований народно-инструментального исполнительства на Слобожанщине (начало ХХ в.) благодаря введению домрово-балалаечного и баянного музицирования. Отдельно проанализированы репертуарные списки коллективов (музыкантов-педагогов и отдельных исполнителей, в частности В. Подгорного, Б. Михеева, И. Снедкова) и определено место произведений Л. Бетховена в их творчестве; выявлены факторы профессионального роста с 50-х гг. ХХ в.; определено художественно-эстетические условия появления и функционирования готово-выборного концертного баяна. Проанализирован факт расширения репертуара народных инструментов через создание большого количества обработок и переложений произведений композиторов-классиков (в частности Л. Бетховена) в течение 40–70-х гг. ХХ в. Отдельно рассмотрены вопросы инструментовки произведений как процесс систематизации и подчинения различных элементов звучания определенным

художественным задачам, как разновидность творчества исполнителя на народных инструментах и процесс использования новых средств музыкальной выразительности.

Ключевые слова: бетховениана, народный инструментарий, инструментальное исполнительство, художественные задачи, музыкальная выразительность.

Snedkova L. «Beethoveniana» in folk-instrumental performance Slobozhanschyna. Instrumental performance is a factor of development of national musical culture and preservation of folk instruments. This paper analyzes the stages of development of modern instrumental performance and his repertoire of installation; The processes of transformation folk instrumental performance in Slobozhanschyna (early twentieth century.) due to the introduction domrovo-balalaika and bayan playing. Separately analyzed the repertoire list groups (musicians-teachers and singers, particularly V. Podgorny, I. Snedkova, B. Mikheev) and the place of the works of L. Beethoven in their ivorchestve; the factors of professional growth of folk music from the 50-s XX century. Twentieth century; defined artistic and aesthetic conditions for the appearance and functioning of national instruments and multi-timbral polyphonic-bass keyboard (button) concert accordion.

To achieve this goal, in fact thoroughly analyzed the expansion of the repertoire of folk instruments through the creation of a large number of treatments and arrangements for folk instruments works of classical composers (especially Beethoven) for 40–70 XX century. Separately, the issues of instrumentation works of classical composers as a process of systematization and subordination of the various elements of sound certain artistic problems, as a kind of creativity of folk music and the process of using new means of musical expression.

Key words: «beethoveniana», folk instruments, instrumental performance, artistic tasks, musical expressiveness.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Ганзбург Григорій Ізраїлевич – кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Довжинець Інна Георгіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Жерздев Олексій Володимирович – кандидат мистецтвознавства, докторант ХНУМ, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії.

Зуєв Сергій Павлович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Кирилліна Лариса Валентинівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії зарубіжної музики Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського.

Козак Олександра Іванівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури.

Кутасевич Андрій Валентинович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Ма Цзяця – асистент-стажист кафедри сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Очеретовська Неоніла Леонідівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Панасюк Валерій Юрієвич – кандидат мистецтвознавства, доцент Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Погода Олена Віталіївна – кандидат мистецтвознавства, керівник виробничої (навчальної) практики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Польська Ірина Іллівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури.

Радкевич Юлія Миколаївна – асистент-стажист кафедри сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Руденко Ніні Іванівна – доцент кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Рябуха Наталія Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури.

Савицька Наталія Владиславівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Сидоренко Ольга Юріївна – аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Снідкова Людмила Антонівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії.

Чернявська Маріанна Станіславівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/6
від 6 жовтня 2010 року як наукове видання для публікацій основного
змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата
за спеціальністю «мистецтвознавство».
Бюлетень ВАК України. — 2010. — № 11 (133).

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

Бетховен – terra incognita

Збірник наукових статей
Випуск **45**

Відповідальний за випуск: І. С. Драч, д-р мистецтвознавства, професор
Редактор-упорядник: Г. І. Ганзбург, канд. мистецтвознавства

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Підписано до друку 6.12.2015. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 14,2. Об. вид арк. 14,5.

Зам. № 90. Тираж 100 прим.

Видавництво ТОВ «С. А. М.»

Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 1105 від 31.10.2002 р.

Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б.

Телефон: (057)752-47-90

Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництва «С. А. М.»

Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б