

## ВАРИАЦИИ БЕТХОВЕНА НА ТЕМУ РУССКОГО ТАНЦА

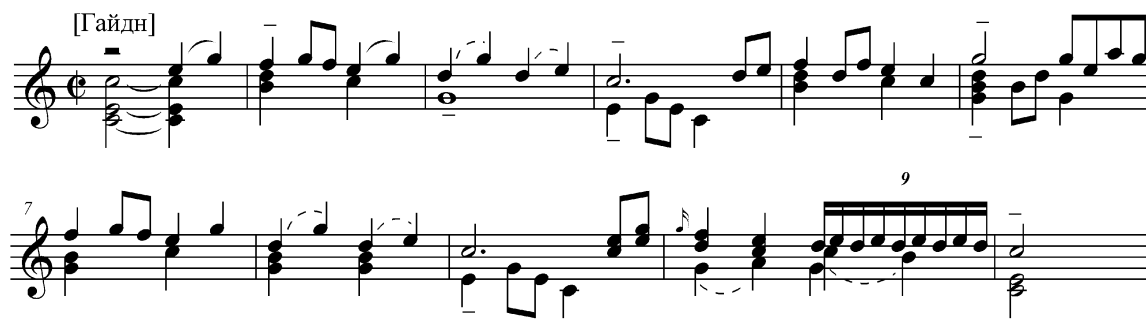
В сентябре 1796 года в Вене с большим успехом прошла премьера балета «Лесная девушка», созданного капельмейстером Венской придворной оперы Паулем Враницким совместно с Йозефом Кинским. Наиболее популярным номером этого балета стал «Русский танец», который газета *Wiener Zeitung* назвала «необычайно приятным»<sup>1</sup>. Бетховен сразу же на него откликнулся, написав в том же году Двенадцать вариаций для фортепиано на тему Враницкого A-dur (WoO71), которые вскоре были изданы у Артариа и посвящены графине А.М. Броун<sup>2</sup>.

Однако Враницкогго, как не сложно убедиться, вряд ли можно в полной мере считать автором темы, взятой Бетховеном за основу своего вариационного цикла, ибо тема эта представляет собой один из вариантов знаменитой «Камаринской». Кстати, в партитуре балета Враницкого «Русский танец» обозначен как «Russe par Jarnovich», что свидетельствует о том, что автор заимствовал его тему у известного хорватского скрипача-виртуоза Ивана Мане Ярновича, автора одной из первых симфонических обработок «Камаринской». Как свидетельствует К.Ф. Польш, Ярнович часто завершал свои концерты вариациями на русские темы<sup>3</sup>. В частности, в его Седьмом концерте для скрипки с оркестром входит «Русское рондо». Собственно же мелодия «Камаринской», использованная Враницким, является темой финального рондо Четырнадцатого скрипичного концерта:



Это произведение было написано, вероятно, после возвращения Ярновича из Петербурга (где он служил при императорском дворе в 1783–1786 годах) и впервые издано в Париже в 1789 либо 1790 году.

Однако наиболее ранним источником темы вариаций Бетховена, как ни странно, может быть созданная в 1772 году (то есть еще до поездки Ярновича в Россию) пьеса C-dur Й. Гайдна (Ноб.XIX:4) для механического органа с часами (Flötenuhr):



Впрочем, предположению Э.Ф. Шмида, этот вариант мелодии «Камаринской» Гайдн мог узнать от Пауля и Антона Враницких<sup>4</sup>. Да и сама обработка П. Враницкого [см. нотный пример на с. 31] имеет больше сходства с пьесой Гайдна, чем с финалом Концерта Ярновича.

Более того, варианты мелодии «Камаринской» у Гайдна и Враницкого настолько близки, что, по предположению Б. Штейнпресса, они могли быть заимствованы из одного источника<sup>5</sup>.

У Ярновича же мелодия имеет своеобразные черты, которые отсутствуют в других вариантах. Она начинается с квинтового тона (у Гайдна и Враницкого этот звук попадает на сильную долю лишь в 6-м такте, где подчеркивается доминантовая гармония, и затем с доминантового звука начинается второе предложение). Но основное

Тема «Русского танца» П. Враницкого

Moderato  
Russe par Jarnovich

The first system of the musical score for 'Russe par Jarnovich' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The piece begins with a forte (*f*) dynamic. After a double bar line, the dynamic changes to piano (*p*). The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords in the left hand.

The second system of the musical score continues from the first. It starts with a measure marked with a '7' above the staff. The dynamics alternate between *f* and *p*. A trill (*tr*) is indicated above a note in the right hand. The system concludes with a double bar line.

Тема вариаций Бетховена A-dur (WoO71)

Thema  
Allegretto. La prima parte senza replica

The first system of the musical score for 'Thema variations by Beethoven' is in treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F#, C#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'dolce'. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords in the left hand.

The second system of the musical score continues from the first. It starts with a measure marked with a '7' above the staff. A trill (*tr*) is indicated above a note in the right hand. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score continues from the second. It starts with a measure marked with a '14' above the staff. A trill (*tr*) is indicated above a note in the right hand. The system concludes with a double bar line.

различие касается структуры. Тема Ярновича строится по трехтактам на основе вариантного метода развития, в то время как Гайдн и Враницкий придерживаются пятитактной структуры. Фразировка мелодии у Гайдна и Ярновича в основном совпадает. Враницкий выделяет лигами нисходящие квартовые мотивы *e – h*, что приводит к образованию синкопированного ритма.

Тема вариаций Бетховена [см. нотный пример на с. 31] имеет существенные отличия и от «Russe par Jarnovich» из балета Враницкого, и от пьесы Гайдна, хотя в ней сохраняется гармоническая основа этих источников. Гайдн и Враницкий сглаживают затактное начало мелодии: в первом случае вводится аккорд сопровождения на сильной доле, во втором – вступительный унисон. Бетховен убирает начальный аккорд на сильной доле и тем самым возвращает мелодии затактовую структуру, характерную для многих народных вариантов «Камаринской» и для мелодии Ярновича. В теме вариаций сохраняется двухдольный метр «Русского танца», но вдвое сокращаются длительности<sup>6</sup>. Темп Moderato Бетховен меняет на Allegretto и добавляет ремарку *dolce*, подчеркивающую лирико-песенное начало. Танцевальность же при этом отходит на второй план. Бетховен выстраивает тему в простой двухчастной форме с асимметричным строением (10+9). Правда, в коде всего сочинения композитор при проведении темы приходит к классической квадратности.

В какой мере развил Бетховен интонации русской народной песни? По мнению В.А. Цуккермана, «характерно русские черты темы очень мало отразились в вариациях» Бетховена<sup>7</sup>. В. Пасхалов же и вовсе пришел к выводу о том, что «внутренняя сущность этой мелодии или не интересовала Бетховена, или не была им угадана. Залихватская плясовая песня с ее резко акцентированным двухдольным метром превращена им в откровенный немецкий вальс с размером в 6/8»<sup>8</sup>.

Н.Л. Фишман, опровергая утверждение В. Пасхалова, отмечает, что «известны варианты этой народной мелодии, исполняемые в умеренном темпе, широко и певуче» и в качестве примера указывает на сходство темы бетховенских вариаций с припевом хороводной песни «Во лужях» из сборника А.К. Лядова<sup>9</sup>.

Да и вообще высказывание Пасхалова, согласно которому в 12-й вариации Бетховена «Камаринская» перевоплощается в «немецкий вальс», весьма спорна. Размер 6/8 и длинные фразировочные лиги отчетливо выявляют двухдольность. Прозрачная фактура, эффектные пассажи, а также указание *Allegro* требуют применения темпа более подвижного, чем это характерно для вальса. Обозначения *staccato* на аккордах и октавах свидетельствуют о том, что композитор предполагал легкость и подвижность исполнения финала. Финальный раздел приближается скорее к характеру контрданса.

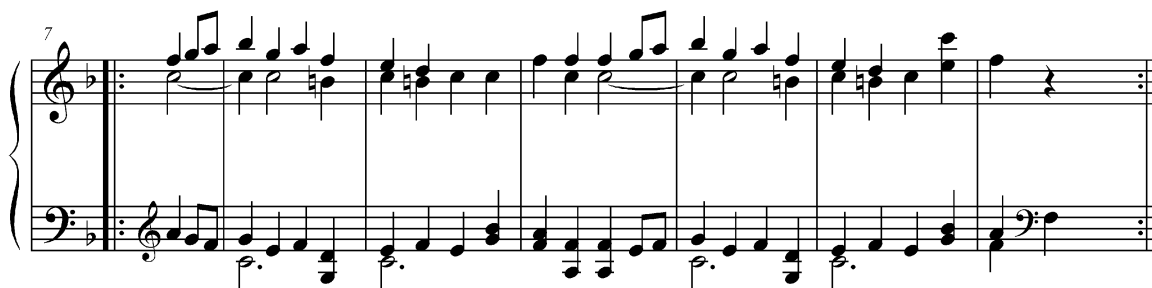
Таким образом, трактовка «Камаринской» в духе плясовой вовсе не является единственной, и в данном случае Бетховен выбрал иной подход, своеобразно раскрывающий сущность «Камаринской». К тому же он варьировал не саму мелодию народной песни, а лишь ее фрагмент из балета П. Враницкого. Поэтому Бетховена вряд ли можно упрекнуть в непонимании характера известной русской песни.

Более того, В.А. Цуккерман указывает на развитие интонаций «Камаринской» в 6-й вариации и репризе темы в коде, а также на сходство с русской мелодикой в начале 3-й вариации. Кроме того, он находит общие черты бетховенских вариаций с обработкой М.И. Глинки (скачки 1-й вариации и нисходящая хроматическая линия в 9-й).

Вообще, «Камаринская» нередко привлекала западноевропейских композиторов конца XVIII – первой четверти XIX века. Вариации на разнообразные ее виды встречаются не только в виде самостоятельных сочинений, но и в качестве финалов сонатных циклов. В ином духе, чем у Бетховена, представлена «Камаринская», например, в финале Сонаты ор.47 И.Б. Крамера, изданной в 1807 году. Тема вариаций, в которой очевидно, присутствует юмористическое начало, представляет собой изящный танец. В отличие от бетховенской темы она имеет симметричную структуру. При этом, как и у Ярновича, отчетливо разделяется на трехтакты:

Air Russe  
Allegretto

*p*



Интонационно и структурно близка теме Ярновича и тема финала Сонаты C-dur op.83 Д. Штейбельта:



В свою очередь, с вариантом Штейбельта во многом сходна мелодия «Камаринской» Дж. Фильда (нач. 1820-х), хотя в интонационном отношении она все же более разнообразна:



Своеобразное влияние «Камаринской» наблюдается у Ф. Шуберта в Интродукции и вариациях на оригинальную тему для фортепиано в четыре руки B-dur D968a (1818). Мелодия темы, обозначенной как «Original-Thema», интонационно, а также и по фактуре, напоминает бетховенский вариант «Камаринской». Однако у Шуберта она имеет пародийный оттенок, что подчеркивается акцентами на слабых долях такта:



Возвращаясь же к Двенадцати вариациям Бетховена, следует подчеркнуть, что они занимают особое место среди ранних вариационных циклов композитора. В них достаточно ярко проявилась его творческая изобретательность. Как справедливо замечает Отто Клаувель, Бетховену удалось «преодолеть в вариациях гармоническое однообразие темы, все время колеблющейся между тоникой и доминантой»<sup>10</sup>. Каждая вариация обладает индивидуальным характером, причем уже 1-я вариация контрастирует теме. Эта тенденция характерна для бетховенских вариационных циклов второй половины 1790-х годов.

Драматургия Вариаций на тему Враницкого связана с развитием и взаимодействием основных тематических элементов. Большое значение приобретает линия баса темы. Ее начало основано на секундовой интонации

с последующим нисходящим ходом на кварту (*a-gis-a-e*). Этот мотив развивается в 1-й, 3-й, 4-й и 5-й вариациях. При этом наблюдается тенденция к его последовательному перемещению во все более низкие регистры. В 5-й вариации он изложен октавами в глубоком басу. В 3-й вариации этот мотив представлен в уменьшении. В начале 11-й вариации он проходит в обращении, образуя восходящую кварту. В процессе развития появляются различные модификации мотива баса – хроматический спуск, нисходящее поступенное движение, восходящее арпеджио.

Мелодия темы содержит два основных элемента: нисходящую линию *d-cis-h-a* и повторяющийся синкопированный звук *e*. В 1-й вариации оба голоса дифференцируются. Доминантовый звук переносится на октаву выше. Синкопированный ритм создает атмосферу плясовой. В 4-й вариации мелодия переносится в более низкий регистр и приобретает нарочитую тяжеловесность. Далее появляются различные ее изменения, хотя она и остается легко узнаваемой. В 6-й вариации в верхнем регистре звучит вариант мелодии, а в 9-й вариации она проходит в обращении. В финальной вариации меняется ее ритм.

Синкопированный ритм повторяющегося доминантового звука в мелодии создает стимул для дальнейшего развития. В 1-й вариации основной мелодический голос становится синкопированным и отходит на второй план. Во 2-й вариации на основе синтеза линий верхнего и нижнего голосов (сочетание поступенного движения и кварто-квинтовых интонаций) в партии правой руки возникает новая мелодия. В 4-й вариации мелодическая и басовая линии проходят в тесном расположении в партии левой руки и отделяются от сопровождающего голоса, который получает большую свободу. В начале 11-й вариации оба элемента синтезируются в партии левой руки.

Двенадцать вариаций содержат довольно развернутую коду разработочного типа, которая тематически связана с последней вариацией. В результате образуется большой раздел, который как бы противопоставит предыдущим одиннадцати вариациям. Как отмечает М. Витман, произведение «приближается к типу двухчастной формы (с последовательностью частей «медленно–быстро»), каким он вошел в моду клавирной музыке примерно в 1790-е годы и многочисленные примеры которого можно наблюдать в позднем творчестве Гайдна»<sup>11</sup>.

Вместе с тем в структуре Двенадцати вариаций на тему Враницкого наблюдается рондообразность. Три минорные вариации равномерно распределены по всему циклу таким образом, что каждая из них чередуется с тремя мажорными. Кроме того, Бетховен регулярно возвращается к теме или близкому к ней варианту (вариации 4, 6, 9, 11, 12, реприза в коде). В финальной вариации Бетховен форму рондо не применяет, хотя эта особенность характерна для многих его ранних вариационных циклов (12-я вариация напоминает рондо лишь по характеру).

Вариации на тему Враницкого отличаются яркими образными контрастами. Юмористические вариации (1-я, 2-я, 4-я, 9-я и 12-я) противопоставлены серьезным. Характер плясовой ярко выражен в 1-й, 2-й и 9-й вариациях. В 4-й вариации плясовая представлена в гротескном виде: неожиданные смены динамики и «спотыкающиеся» пассажи, сопровождающие нарочито тяжеловесную мелодию, создают поразительный эффект:

Var. IV

Фантастические картины предстают в 5-й вариации с ее динамическими «наплывами» в фигурациях правой руки на фоне глубоких басов левой. Колористические эффекты применяются в 1-й вариации. Красочно и свежо звучат имитации в высоком регистре в первом разделе коды. Большое разнообразие вносят регистровые контрасты между вариациями. Например, глубокие басы 5-й вариации сменяются прозрачным верхним регистром 6-й. Динамику развития усиливают драматическая 7-я и виртуозная 10-я вариации.

Немалую роль в бетховенских вариациях играет и полифония. Композитор использует двойной контрапункт, обращения, имитации, вводит различные подголоски. Для салонной музыки, тем более посвященной даме, такая разработка темы довольно необычна.

Двенадцать вариаций представляют собой целостную композицию, основанную на последовательном развитии и строгой логике контрастирования. Применение народно-жанровых элементов сочетается с приемами

симфонизма. Большую роль играет интонационное развитие, которое выражается в применении лейтмотивов, разработочного метода и усилении роли полифонии.

Таким образом, в Вариациях на тему русского танца уже проявляются поиски Бетховена в области симфонизации жанра вариаций, позднее в полной мере воплощенные в вариационных циклах ор.34 и ор.35, а также в 32 вариациях с-moll и других значительных произведениях композитора в этом жанре.

### Примечания

<sup>1</sup> Kinsky G. — Halm H. Das Werk Beethovens. — München—Duisburg, 1955. — S. 521.

<sup>2</sup> XII Variations pour le Clavecin ou Piano-Forte, sur le Dance Russe, dansie par Mlle. Cassentini dans le ballet: Das Waldmädchen, composées et dédiées à Madame la comtesse de Browne, nie de Vietinghoff, par Louis van Beethoven.

<sup>3</sup> Pohl C.F. Haydn, Bd. II. — Berlin, 1882. — S. 141.

<sup>4</sup> Schmid E.F. Joseph Haydn und die Flötenuhr // Zeitschrift für Musikwissenschaft, XIV (1932). — S. 211.

<sup>5</sup> Штейнпресс Б.С. К творческой истории «Камаринской» // Советская музыка. — 1962. — № 4. — С. 64.

<sup>6</sup> Поскольку автограф пьесы Гайдна не сохранился, и она дошла до нас лишь на валике, то неизвестно какие длительности пред-

полагал сам композитор. Э. Шмид расшифровывает произведение в размере 2/4 по аналогии с темой бетховенских вариаций, а С. Герлах (Joseph Haydns Werke, Reihe XXI) — вдвое медленнее.

<sup>7</sup> Цуккерман В.А. Камаринская Глинки и ее традиции в русской музыке — М., 1957. — С. 130.

<sup>8</sup> Из истории советской бетховенианы / Составление, редакция, предисловие и комментарии Н.Л. Фишмана. — М., 1972. — С. 125.

<sup>9</sup> Там же. — С. 317.

<sup>10</sup> Klauwell O. Ludwig van Beethoven und die Variationenform // Studien und Erinnerungen. — S. 63.

<sup>11</sup> Beethoven. Interpretationen seiner Werke / Hrsg. von A. Riethmüller, C. Dahlhaus, A.L. Ringer. Bd. II. — Laaber, 1994. — S. 487.



**ЕРТА**



**Российское отделение Европейской Ассоциации педагогов фортепиано «ЭПТА»**

объявляет о подписке на журнал

**ФОРТЕПИАНО**

на второе полугодие 2008 года

В журнале, адресованном педагогам фортепиано всех уровней образования — от школ до вузов, содержатся самые разнообразные материалы по проблемам исполнительства и педагогики (в т. ч. методические рекомендации, а также необходимая информация о предстоящих региональных и международных конкурсах).

*Подписной индекс журнала 34207*

*по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»*