

Максимов Евгений Иванович

ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ БЕТХОВЕНА: ДРАМАТУРГИЯ ИСПОЛНЕНИЯ И МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Статья посвящена фортепианным вариациям Бетховена, которые в современном музыковедении еще мало исследованы. Вариации рассматриваются с точки зрения исполнительской драматургии, требующей сочетания исторического, аналитического и исполнительского аспектов. В статье предлагается научный подход к исполнению вариаций, и формулируются основные принципы исполнительской работы. Понимание драматургии вариационного цикла играет важную роль в более глубоком понимании особенностей жанра и значительном расширении репертуара современного пианиста.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/5-2/28.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (31): в 2-х ч. Ч. II. С. 107-114. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

“EFFICIENCY” NOTION AND ITS CRITERIA IN PARLIAMENTARY ACTIVITY

Litvinova Ol'ga Stanislavovna
St. Petersburg State University
lelyalitinova@mail.ru

The author mentions that the problem of the parliament efficiency is topical in connection with the worldwide tendency of strengthening the role of executive power, and at the same time is poorly elaborated theoretically, reveals the notion of “efficiency”, gives her own definition of efficiency in relation to the sphere of parliamentary activity, and in the process of revealing the key criteria and factors of efficiency finds significant drawbacks in the Federal Assembly of the Russian Federation functioning, which should be eliminated.

Key words and phrases: efficiency; parliament; parliamentary activity; efficiency factors; Parliament of the Russian Federation.

УДК 781.68

Искусствоведение

Статья посвящена фортепианным вариациям Бетховена, которые в современном музыковедении еще мало исследованы. Вариации рассматриваются с точки зрения исполнительской драматургии, требующей сочетания исторического, аналитического и исполнительского аспектов. В статье предлагается научный подход к исполнению вариаций, и формулируются основные принципы исполнительской работы. Понимание драматургии вариационного цикла играет важную роль в более глубоком понимании особенностей жанра и значительном расширении репертуара современного пианиста.

Ключевые слова и фразы: Бетховен; фортепианные вариации; исполнительская драматургия; контраст; тема вариаций; динамика развития.

Максимов Евгений Иванович, к. искусствоведения

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
evgeny.69@list.ru

**ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ БЕТХОВЕНА:
ДРАМАТУРГИЯ ИСПОЛНЕНИЯ И МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ[©]**

Вариации являются обширной сферой, в которой проблемы теории и истории музыки пересекаются с традициями исполнительского искусства. В конце XVIII и первой трети XIX века в связи с бурным развитием фортепианного исполнительства получил широкое распространение жанр фортепианных вариаций и достиг в это время наивысшего расцвета.

Фортепианные вариации были одним из важнейших музыкальных жанров в творчестве Бетховена, к которому композитор обращался в течение всей жизни. Они написаны на разнообразные темы: заимствованные авторские, народные и оригинальные. Вариации Бетховена проходят большой путь развития от ранних пьес салонно-развлекательного характера до грандиозных Вариаций на вальс Диабелли ор. 120 и углубленно-философских вариационных частей поздних сонатно-симфонических циклов.

Между тем эта обширная область фортепианного творчества великого венского классика еще очень мало исследована. Внимание направлено преимущественно на отдельные произведения Бетховена, которые чаще всего рассматриваются с точки зрения формообразования. К наиболее значительным исследованиям XX века, посвященным вариациям Бетховена, относятся работы О. Клаувеля [14], Й. Мюллера-Блаттау [17], П. Миса [16], Н. Л. Фишмана [4], В. Киндермена [13] и др. Теоретические проблемы вариационного цикла в целом и в частности Бетховена были основательно разработаны в трудах отечественных музыковедов: Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, В. В. Протопопова и др.

Вариации Бетховена редко включают в свой концертный репертуар и современные пианисты, обращаясь исключительно к отдельным наиболее популярным сочинениям. Это связано с тем, что проблемы исполнительской драматургии вариационного цикла еще мало разработаны. Очевидно, что вариации имеют свои специфические трудности, для преодоления которых оказывается недостаточно системы чисто исполнительских средств и высокого пианистического мастерства. Нужен осмысленный подход, основанный на взаимосвязи разных аспектов: исторического, аналитического и исполнительского. Требуется универсальная методика, основанная на научных принципах и позволяющая свести все основные элементы вариационного цикла в единое целое.

Эта проблема обширна, и в рамках данной статьи мы имеем возможность лишь кратко коснуться отдельных аспектов исполнения и ограничиться определением основных принципов работы над вариациями на примере произведений Бетховена.

Важнейшей задачей при исполнении вариаций является приведение цикла к единству. Приступая к работе над вариациями, исполнителю невозможно обойтись без мысленного охвата всего произведения в целом с точки зрения формообразования. Основными задачами на этом этапе являются определение границ основных разделов и поиск симметрии. Вначале следует сосредоточить внимание на изложении *темы*, которая, по словам Р. Шумана, является «центральной моментом» целостного вариационного цикла [10, с. 330]. Поэтому целесообразно изучить характерные особенности темы, чтобы в дальнейшем сопоставить ее с измененными вариантами. Важными аспектами темы являются форма, интонации, гармонический план и фактура.

Важность функции темы особенно ярко обнаруживается в 32 вариациях Бетховена. Необходимо выявить характерные тематические элементы, которые приобретают значение в дальнейшем развитии. Так, в концентрированном виде представлен конфликт образных сфер. С одной стороны, острый ритм верхнего голоса темы, стремительные «взлеты» (тираты) и паузы придают ему активный, порывистый характер. С другой стороны, им противостоят трагические, мерные аккорды левой руки, создающие впечатление неизбежности, неумолимости. По мнению Л. Мазеля, «сочетание титанической силы и внешней скованности позволяет в данном случае вспомнить не образ распятого Христа, а постоянно волновавший Бетховена мифологический образ прикованного к скале титана Прометея, давшего людям огонь» [5, с. 303]. Заключительный мотив темы («интонация вздоха»), с точки зрения Б. Каца, является «носителем не только пассивности и скованности, но и лирического начала, причем последнее протекает в теме в скрытом, зашифрованном виде, высвобождаясь только в последующем развитии» [3, с. 125]. В результате тема определяет «развитие цикла в виде поиска “истинного” соотношения героического и лирического начал» [Там же, с. 136].

Пример 1

Thema
Allegretto

После изучения темы любой вариационный цикл целесообразно мысленно охватить от конца к началу с точки зрения структуры и образного содержания, т.к. чаще всего именно ближе к завершению произведения выявляются яркие характерные вариации, в которых происходит наиболее заметное перевоплощение темы. Обычно это *Minore*, *Adagio* и *Finale*.

Отправной точкой для анализа является повторение темы в конце, от которого следует рассматривать музыкальный материал во все более широком масштабе. Поэтому сразу важно определить наличие повторности в конце вариационного цикла и ее степень (полностью, частично или в виде разработки отдельных элементов темы). Таким образом, *da capo* позволяет мысленно перебросить «арку» в конец цикла. Завершение цикла проведением темы в обновленном виде придает форме закругленность и симметричность.

Полная реприза темы в вариациях Бетховена встречается редко (например, в Вариациях ор. 76, финале Сонаты ор. 109 и др.). В некоторых случаях тема проходит в варьированном виде, обогащаясь новыми фигурациями (например, в вариационных циклах ор. 34 и ор. 35). Но часто у Бетховена и вовсе отсутствует какая-либо повторность. Эта особенность свидетельствует о динамичном и целенаправленном развитии и о значительной трансформации характера темы. В таких случаях возвращение к точному повторению темы невозможно. Так происходит, например, в 32 вариациях и Вариациях на вальс Диабелли ор. 120.

Поскольку повторение темы, как правило, непосредственно связано с предыдущим развитием, то существенным моментом является наличие коды, в которой нередко появляются новые приемы развития – разработочные и полифонические. Усиление роли разработочности в значительной степени способствует большей динамике развития и приданию целостности вариационному циклу. Кода крупных вариационных циклов Бетховена обычно разрастается и нередко содержит дополнительные вариации (например, в 32 вариациях).

В финальной вариации могут возникать существенные структурные, метрические, образные и жанровые изменения. В масштабных вариационных циклах Бетховена она, как правило, является частью более крупного раздела. Поэтому важной задачей является определение границ и масштаба финального раздела вариационного цикла, который образуют заключительная вариация вместе с кодой.

В вариациях Бетховена наблюдается тенденция к активизации развития в завершающих разделах, функция которых заключается в обобщении предыдущего развития и синтезе различных тематических элементов. Именно поэтому Бетховен приходит к необходимости введения фуг в финальные разделы наиболее масштабных вариационных циклов. В 15 вариациях ор. 35 и Вариациях на вальс Диабелли ор. 120 fuga становится итогом и неотъемлемой частью произведения. В цикле ор. 35 финальный раздел захватывает широкую область: не только *Finale alla Fuga* и *Andante con moto*, но также 14-ю и 15-ю вариации (*Minore* и *Largo*).

Бетховен довольно редко вводит перед финалом вариационного цикла развернутую медленную вариацию. Это характерно лишь для некоторых его наиболее масштабных циклов – таких как 24 вариации WoO 65, 15 вариаций ор. 35 и 33 вариации ор. 120. Но в этих вариационных циклах медленная вариация играет важную драматургическую роль.

Минорная вариация, которая вносит заметный контраст и оттеняет окружающие вариации, обычно расположена у Бетховена или в центре цикла, что приводит к образованию симметричной структуры (например, в первой части Сонаты ор. 26), или перед финалом. Композитор нередко увеличивает число минорных вариаций, что усиливает значение минорной сферы в мажорных циклах. Две контрастные между собой минорные вариации содержит, например, цикл на тему Хайбеля WoO 68, имеющий одну минорную вариацию ближе к началу и одну в середине (вар. 4 и 7). В последнем цикле Бетховена – Вариациях ор. 120 – вводятся четыре минорные вариации (вар. 9 и объединенные в группу три вариации с 29-й по 31-ю).

Наконец, начальные вариации у Бетховена часто основаны на фигурациях, написанных обычно в характере темы и служащих ее продолжением.

При дальнейшей работе необходимо проанализировать произведение от начала до конца с точки зрения степени и последовательности изменений. Большую роль играют авторские указания темпа, характера, жанра отдельных вариаций. В бетховенских вариациях темповые обозначения часто снабжены уточняющими ремарками. Исследование темповых указаний вариаций Бетховена показывает, что в процессе эволюции творчества становятся всё более разнообразными и отличаются всё большей точностью, особенно в медленных вариациях. Наиболее важную роль играют словесные исполнительские обозначения в циклах ор. 34 и ор. 120, где они содержатся практически в каждой вариации.

Таким образом, можно выделить две стадии предварительного изучения вариационного цикла. На первой исходным моментом является тема, ее повторность в конце и наиболее яркие изменения. На второй – характер и последовательность изменений с точки зрения авторских указаний.

Поскольку сложность работы над вариациями заключается в отсутствии буквальных повторов, то в самом начале важно выделить наиболее яркие и устойчивые мелодические, гармонические и ритмические элементы темы, которые встречаются в последующих вариациях, а иногда сохраняются на протяжении всего цикла и являются заметными ориентирами. В частности, неизменными могут оставаться мелодия или бас темы. Так, в 32 вариациях частично применяется неизменная линия баса, спускающаяся по хроматической линии, что свидетельствует о связи со старинными вариациями на *basso ostinato*. Она проходит только в нескольких вариациях, но значение ее огромно. Это один из главных тематических элементов произведения, связанный со сферой героико-драматических образов.

Повторы мелодии темы у Бетховена редко встречаются в полном виде. Иногда мелодия темы переносится в более низкий регистр, например, в Вариациях на тему русского танца WoO 71, где неожиданные смены динамики и «спотыкающиеся» пассажи, сопровождающие нарочито тяжеловесную мелодию в среднем голосе, создают поразительный эффект.

Пример 2

Неизменные элементы темы становятся основой, «фундаментом» для создания целостной и динамичной формы. Она необходима, чтобы избежать превращения вариаций в цикл отдельных миниатюр.

Продолжая изучение вариационного цикла за инструментом, нужно обратить внимание на фактуру, так как в вариационном цикле именно она подвержена наиболее существенным изменениям. Целесообразно вначале сделать систематизацию фактуры, что дает возможность найти, с одной стороны, характерные для венских классиков приемы, с другой стороны, индивидуальные особенности.

У венских классиков складываются определенные виды фортепианной техники. Значительное место среди них занимают разнообразные последовательности гамм и арпеджио, ломаные октавы, терции и сексты, репетиции, тремоло, скачки. Если для вариаций Гайдна и Моцарта характерна прозрачная фактура, нередко с применением изящных украшений, то у Бетховена проявляется тенденция к большей плотности и насыщенности фактуры с широким использованием октавной и аккордовой техники. Композитор вводит более сложные приемы, например, пассажи двойными терциями (как *staccato*, так и *legato*), хроматическими терциями (24 вариации *WoO* 65), последовательности секстаккордами (33 вариации *op.* 120). Большое развитие в вариациях Бетховена получает аккордовое *martellato*.

Фактура вариаций Бетховена отличается большим разнообразием. Так, часто встречаются фигурации шестнадцатыми в правой руке, основанные на опевании звуков мелодии темы. Они сочетаются с измененным басом темы в левой. При исполнении фигураций важно достигнуть *legato*, певучести и гибкости. Распространены также триольные фигурации. Они обычно связаны с активизацией развития и требуют более отчетливого туше. Вводятся также вариации в полифонической фактуре – от двух до четырех голосов. Они требуют большей глубины звука и ясности голосоведения.

Большую роль в вариациях Бетховена играют трели, которые приобретают особое значение в поздних произведениях. Так, в финалах сонат *op.* 109 и *op.* 111 используется сочетание темы с трелью в одной руке. Особый эффект производит трель в низком регистре в 10-й вариации цикла на вальс Диабелли *op.* 120.

Пример 3

The image shows a musical score for a piano variation. It is labeled "[Var. X]" and "[Presto]". The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a series of chords, while the left hand (bass clef) plays a tremolo pattern. The score includes markings for "cresc." and "f".

У Бетховена возникает особый тип аккордовой фактуры, при котором проявляется полифоническое мышление, например, в 1-й вариации *op.* 120, при исполнении которой важно следить за развитием аккордовой линии по горизонтали.

Далее следует переходить к изучению отдельных вариаций, выявляя индивидуальные особенности каждой и четко определяя ее отличие от темы и соседних вариаций. Важнейшим аспектом, который необходимо учитывать исполнителю, является *контрастность*, которая может иметь разнообразные проявления.

Степень контрастирования вариаций Бетховена определяют исполнительские обозначения динамики и характера исполнения, которые отличаются особой подробностью.

Наиболее ярким и заметным проявлением контраста становится вариация в одноименном миноре. Ключ к пониманию драматургической роли ладового контраста в вариациях Бетховена дает изучение двойных вариаций Гайдна (особенно *Andante f-moll Hob.* XVII:6), в которых происходят многократные чередования мажорных и минорных вариаций. Такой контраст, по выражению В. А. Цуккермана, символизирует «свет и тени жизни» [8, с. 159]. Связь с традициями двойных вариаций Гайдна ясно прослеживается в некоторых вариационных циклах Бетховена, у которого *Minore* имеет мелодическое сходство с темой, хотя по характеру более резко контрастирует ей в ритмическом, регистровом и фактурном плане, чем в произведениях великого предшественника. Значительное переосмысление темы происходит в минорной вариации цикла *op.* 35, где возникает взаимодействие разных тематических элементов.

У Бетховена, как и у Моцарта, минорная вариация обычно приобретает относительно законченный вид и, по сути, становится самостоятельной миниатюрой. Смена лада, как правило, связана с образным контрастом, который нередко усиливается сменой темпа, динамики, артикуляции, ритма, характера и звукоизвлечения. Уже в ранних вариационных циклах Бетховен вводит драматические минорные вариации, которые контрастируют окружающим вариациям и дают мощный импульс к развитию. Иногда сфера влияния *Minore* распространяется и на коду вариационного цикла.

Важную роль играют мажорные вариации в минорном цикле. Так, в 32 вариациях *c-moll* в конце первой половины цикла расположена группа из пяти мажорных вариаций (вар. 12-16), вносящих просветление. Противопоставление групп минорных и мажорных вариаций наиболее ярко подчеркивает борьбу двух образных сфер.

Бетховен развивает моцартовскую традицию противопоставления медленной вариации и финала. Такой контраст усиливается не только значительным ускорением темпа (по сравнению с первоначальным), но и изменением метра, связанным обычно с противопоставлением двух- и трехдольного размеров, а иногда и сменой жанра.

У Бетховена резкий контраст по отношению к теме нередко вносит уже первая вариация, что становится мощным импульсом к дальнейшему развитию. Например, в цикле «Rule, Britannia» *WoO* 79 после яркого

завершения темы 1-я вариация сразу начинается *pianissimo*, при этом меняется размер (6/8 вместо 2/4) и тип фактуры (полифоническое развитие вместо аккордового изложения темы). Четкому маршевому ритму темы противопоставляется равномерное движение триолями в басовом регистре, на фоне которого звучат синкопированные мотивы верхнего голоса. В цикле *D-dur* ор. 76 прозрачная фактура и *legato* фигураций 1-й вариации противопоставляются энергичным аккордам темы. Таким образом, контраст в этом произведении подчеркивается не только средствами динамики и фактуры, но и сменой регистра.

Особенно важную драматургическую роль играет контраст, который вносит 1-я вариация «*Alla marcia. Maestoso*» цикла на вальс Диабелли ор. 120. В ней Бетховен сразу вводит новый образ. Резкое противопоставление теме подчеркивается сменой жанра. Как отмечает О. Клаувель, «из мелкобуржуазного и мещанского вальса образуется возвышенный марш, в гордом полете и рыцарской величавости» [14, S. 77].

Пример 4

Var.I
Alla marcia, maestoso

Когда первая вариация вносит существенные изменения, ее следует для усиления эффекта отделить от темы цезурой, которая еще больше подчеркивает значимость контраста.

Таким образом, в вариационных циклах Бетховена обнаруживается важная проблема – взаимодействие принципов повторности и изменчивости. Внимание исполнителя должно быть направлено на запоминание всех оттенков различий при варьировании.

На завершающем этапе изучения вариационного цикла следует выстроить его драматургию. Важно представить произведение *в процессе развития*, в его динамике и целеустремленности к финалу. Это наиболее сложная проблема, так как возникает необходимость поиска объединяющей основы. Для этого важно понять логику развития в вариациях, находящихся «на расстоянии». Все выявленные на начальном этапе особенности вариационного цикла важно привести в строгую систему.

Для многих вариационных циклов Бетховена характерен принцип рондообразности. Нередко в них происходит возвращение к материалу темы в более или менее измененном виде. Такие «рефрены» образуют последовательную цепь изменений темы и могут приближаться к теме в мелодическом или фактурном плане.

В вариациях каждое проведение рефрена обычно связано с изменениями. Рассматривая вариационную форму как процесс развития, П. Мис называет такую тенденцию «*варьированием по спирали*», которую показывает на примере 32 вариаций. Исследователь обнаруживает в этом произведении элементы рондо. Вариации «возвращаются к началу, которое, правда, предстает не столько в виде повтора, сколько как развитие и обогащение: в 12-й – как мажор, в 17-й – в мелодическом виде, в 23-й – с более плотной фактурой, в 30-й – в хроматически обогащенном виде» [16, S. 103].

В более сложном виде рондообразность выступает в Вариациях на вальс Диабелли ор. 120. В этом произведении рефреном становится не тема, а 1-я вариация («*Alla marcia. Maestoso*»). Вариации маршевого характера показывают смены разных психологических состояний и являются важнейшими ориентирами. Так, 9-я вариация («*Allegro pesante e risoluto*») впервые вносит минор, а 14-я («*Grave e maestoso*») становится первой медленной вариацией. 16-я и 17-я – кульминационные вариации, охарактеризованные М. Бутором как «молот» и «наковальня» [11, р. 33]. В последний раз напоминание о марше появляется в 30-й вариации – центральной и самой напряженной из трех минорных, – в которой композитор требует наиболее тихой звучности, применяя обозначение *una corda*. Таким образом, рефрен на протяжении цикла постепенно утрачивает жанровость, приобретая черты углубленного психологизма.

В масштабных вариационных циклах появляется необходимость объединения вариаций в более крупные разделы, которые нередко возникают в результате сквозного развития. Это может достигаться, в частности, путем фактурного сходства. Например, в группе вариаций может сохраняться фактура или ее элементы. У Бетховена часто встречается характерный для венских классиков прием фактурного отражения, при котором фигурации правой руки могут переходить в левую, и наоборот. Этот прием особенно ярко проявляется в 32 вариациях.

Важной задачей является выявление интонационного единства вариационного цикла. При исполнении вариаций важно выделить в теме наиболее характерные интонации, которые приобретают значимость в дальнейшем развитии. Выявление мотивных связей на расстоянии позволяет собрать сочинение в единое целое.

Принцип интонационного единства прослеживается в Пятнадцати вариациях ор. 35. Огромную динамику развития приобретает мотив нисходящей секунды *as-g*. В интродукции (такты 12-13) Бетховен особо подчеркивает его значительность и напряженность и выделяет единственной в изложении басу темы лигой. Нисходящая интонация *as-g* встречается в 4-й, 11-й и 15-й вариациях и в конце фуги. Особую значительность приобретает этот мотив в 15-й вариации, где достигает большого напряжения. На басу *as*, находящемся на значительном удалении от остальных голосов, строится доминантовый секундаккорд, который подчеркивается *crescendo*, неожиданно приводящим к *piano*. Кроме того, Бетховен добавляет трель в басу. Благодаря этим приемам создается эффект кульминации. Наконец, нисходящий мотив утверждается в конце фуги, кульминации всего произведения. Доминантовый секундаккорд настойчиво повторяется на протяжении семи тактов и только затем разрешается в тонический секстаккорд. Нисходящая секундовая интонация получает монументальное завершение благодаря соединению с повелительной квартовой интонацией верхнего голоса (*b-es*).

Пример 5

[Introduzione col Basso del Tema]

Пример 6

[Finale alla Fuga]

Большую роль играет соотношение темы и произведения в целом, при котором в теме отражена структура всего произведения. Эта особенность характерна для наиболее значительных вариационных циклов Бетховена, основанных на кратких темах, таких как Пятнадцать вариаций ор. 35 и 32 вариации *c-moll*. Так, структура бетховенских Вариаций ор. 35 определяется прежде всего пропорциями ее основных частей. Динамика развития, заложенная в теме, спроецирована на следующие далее пятнадцать вариаций. Если разделить тему на фразы по два такта, то каждой вариации соответствует двутакт, а 15-й вариации, имеющей наибольшую протяженность во времени, – четырехтакт. Первая часть темы имеет симметричное строение, которое проецируется на первые восемь вариаций. Центральным, наиболее напряженным тактам 3-6 соответствуют динамичные вариации (2-я, 3-я, 6-я и 7-я). Таким образом, первые восемь вариаций группируются по четыре с нарастанием к центру. Во второй части темы аккордам *tutti* при нюансе *fortissimo* в такте 10 соответствуют кульминационные вариации 9 и 13, имеющие аккордовую фактуру.

В цикле *c-moll* каждому такту темы примерно соответствуют 4 вариации. 3-й такт темы, в котором утверждается фа мажор, является проекцией мажорной группы вариаций, а 6-й такт – драматических вариаций с 19-й по 22-ю.

Отношение вариационного цикла в целом и его проекции в теме концентрирует в себе отношение действительности и «модели мира», созданной сознанием автора. Применение при исполнении вариаций приема концентрического расширения способствует созданию динамичной и монолитной формы.

Одной из самых сложных проблем при исполнении вариаций Бетховена является соотношение темпов. Сложность заключается в неоднозначности указаний композитора. Так, в вариациях Бетховена нередко требуется изменение темпа, даже если оно не обозначено. Более того, темповые обозначения в них иногда носят относительный характер. Например, три вариации в цикле ор. 34 (3-я, 5-я и 6-я) обозначены одинаково – *Allegretto*, – что вовсе не означает исполнения их в одном темпе. Обозначив темп 5-й вариации, Бетховен вновь поставил указание «*Allegretto*» в 6-й, не уточняя соотношения между ними. Поэтому оно определяется в первую очередь образно-жанровой сферой.

В вариациях Бетховена возникают определенные закономерности. Например, темп первой вариации не должен быть быстрее, чем темп темы, а *Minore*, как правило, исполняется в более медленном темпе, чем тема. Нередко происходит периодическое возвращение к темпу темы (темповые «репризы»).

Отсутствие обозначений темповых изменений внутри многих вариационных циклов Бетховена еще не означает сохранения одного темпа на протяжении всего произведения, что подтверждает описание К. Черни бетховенского исполнения первой части Сонаты ор. 26. Как утверждает ученик Бетховена, автор исполнял эти вариации в разных темпах, хотя их смены нигде не обозначил. Однако Бетховен периодически возвращался к первоначальному темпу в 3-й и 5-й вариациях [12, S. 35, 49].

Темпы внутри вариационных циклов Бетховена находятся в определенных соотношениях между собой. Такие закономерности темпа в немалой степени способствуют единству произведения. К вариациям Бетховена применима концепция «темпового родства», выдвинутая В. Маргулисом, который приходит к заключению, что «темпы внутри произведения непременно оказываются в определенном соотношении с основным темпом» [7, с. 13]. Этот принцип заключается в том, что все темповые изменения в произведении основаны на общем коэффициенте, что В. Маргулис подробно показал на примере Ариетты из Сонаты ор. 111 [Там же, с. 34-51].

Ключевой проблемой является выбор темпа 1-й вариации, который определяет движение группы последующих вариаций, как, например, в *c-moll* ном цикле. Смена фактуры и движение шестнадцатыми вызывают желание взять более быстрый темп. Поэтому получила широкое распространение тенденция к значительному ускорению 1-й вариации по сравнению с темой, против чего, в частности, убедительно выступает А. Б. Гольденвейзер [2, с. 234]. Такая позиция обоснована, так как при ускорении темпа возникает опасность некоторого нарушения связи с лаконичной темой и увлечения виртуозными эффектами. Напротив, сохранение темпа темы в 1-й вариации бетховенского произведения способствует не только большему единству цикла, но и раскрытию драматизма темы. 1-я вариация должна быть неразрывно связана с темой и восприниматься как ее продолжение.

Радикальная смена метра в 1-й вариации цикла ор. 120 (с 3/4 на C) приводит к распространению тенденции исполнения марша *alla breve*. Однако она противоречит бетховенскому указанию *Maestoso*, требующему сдержанного темпа, и размеру C, при котором основной единицей счета является четверть. Логичнее исполнять 1-ю вариацию в соотношении к теме 2:3, при котором такт равен двум тактам темы.

Таким образом, исполнение вариаций венских классиков должно быть основано на следующих темповых принципах.

1. Изменения темпа в процессе исполнения вариационного цикла необходимы, но они должны быть связаны со сменами образов, ритма, характера, динамики и фактуры, а также с особенностями структуры.
2. При выборе темпа каждой конкретной вариации необходимо иметь в виду ее соотношение с предыдущими и последующими вариациями. Темп 1-й вариации определяется темпом темы.
3. Периодическое возвращение к темпу темы и завершение в нем цикла способствует цельности произведения.
4. Наиболее убедительны темпы, производные от темпа темы, т.е. находящиеся в определенных соотношениях с ней. Отчетливо выявляет контраст, не нарушая при этом единства цикла, соотношение 3:2.

Таким образом, при исполнении крупных вариационных циклов Бетховена, как правило, возникает необходимость сопоставления разных темпов даже при отсутствии авторских указаний. Ярче всего это видно на примере 32 вариаций, в которых неизбежность темповых контрастов обусловлена сменами ритма, характера, динамики и фактуры.

Как показывает исследование фортепианных вариаций Бетховена, их исполнение невозможно без создания определенной системы. Принципы драматургии вариационного цикла выстраиваются в такой последовательности.

1. Изучение с точки зрения формообразования. Выявление драматургической роли темы.
2. Систематизация фактуры. Отдельное изучение технически трудных вариаций.
3. Изучение характера и последовательности изменений. Анализ авторских указаний.
4. Дифференциация повторности и изменчивости. Выявление наиболее ярких и устойчивых тематических элементов.
5. Выявление контрастности – динамической, ладо-гармонической, метроритмической, темповой, образной.
6. Интонационное осмысление. Воплощение принципа интонационного единства.
7. Выявление логики развития. Создание динамичной и целостной формы.
8. Определение пропорций частей целого и установление темповых соотношений.
9. Синтез. Обобщение предыдущих принципов и создание собственной исполнительской концепции.

Таким образом, выявляются следующие основные принципы работы над вариациями: четкое определение последовательности в изучении нотного текста и следование от охвата произведения в целом к изучению индивидуальных особенностей и затем – к обобщению.

Роль фортепианных вариаций Бетховена в концертной практике значительна. Поэтому важной задачей является возвращение вариаций в репертуар современного исполнителя. Произведения этого жанра отличаются доступностью для слушателя, так как состоят из миниатюр, связанных между собой. Они содержат повторные элементы, которые постоянно выступают в обновленном виде. В то же время вариации для исполнителя представляют значительную трудность. Недостаточно подчеркнуть индивидуальный характер каждой вариации. Важно найти объединяющую основу вариационного цикла. Серьезной проблемой является представление о развитии произведения во времени, в контексте постоянно меняющегося мира. Вариации ставят перед исполнителями серьезные задачи и, как заметил Г. Мейер, «требуют от них собственного представления о форме и развитого аналитического мышления» [15, S. 340]. Сочетание рационального мышления и творческой фантазии поможет найти ключ к исполнению вариаций Бетховена и способствовать возрождению интереса к этому жанру.

Список литературы

1. Зарубина А. А. Значение теоретических исследований музыковедов и исполнительской практики в познании формы музыкального произведения // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2009. № 7. Ч. 1. С. 57-62.
2. Из истории советской бетховенианы / сост., ред., предисл. и коммент. Н. Л. Фишмана. М.: Советский композитор, 1972. 327 с.
3. Кац Б. А. Внутренняя организация вариационного цикла и ее художественное значение: дисс. ... к искусствоведению. Л., 1975. 184 с.
4. Книга эскизов Бетховена за 1802-1803 годы / расшифровка и исследование Н. Л. Фишмана. М.: Гос. муз. изд., 1962. 341 с.
5. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. М.: Музыка, 1973. 534 с.
6. Максимов Е. И. Тридцать две вариации *c-moll* Бетховена: особенности драматургии // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация / отв. ред. С. В. Грохотов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. Вып. 3 С. 99-112.
7. Маргулис В. И. Об интерпретации фортепианных произведений Бетховена: учеб.-методич. пособие. М.: Музыка, 1991. 75 с.
8. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 244 с.
9. Черныш Э. Э. Функции артикуляции в композиции клавирных сонат Й. Гайдна // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. I. С. 213-218.
10. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. ст.: в 2-х т. / сост., текстологич. ред., вступит. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1975. Т. 1. 407 с.
11. Butor M. Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli. Paris: Gallimard, 1971. 215 p.
12. Czerny C. Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend. Wien: Diabelli Verlag, 1846. Op. 500. 4. Teil. 117 S.
13. Kinderman W. Beethoven's Diabelli Variations. Studies in Musical Genesis and Structure. Oxford: Clarendon Press, 1987. 220 p.
14. Klauwell O. Ludwig van Beethoven und die Variationenform // Klauwell O. Studien und Erinnerungen. Langensalza, 1906. S. 56-80.
15. Meyer H. Der Plan in Brahms' Händel-Variationen // Neue Musik-Zeitung. 1928. Hefte 11. S. 340-346.
16. Mies P. Die 32 Variationen in *c-moll*: eine Formuntersuchung // Neues Beethoven-Jahrbuch VII. Braunschweig, 1937. S. 99-103.
17. Müller-Blattau J. Beethoven und die Variation // Neues Beethoven-Jahrbuch V. Braunschweig, 1933. S. 101-136.

BEETHOVEN'S PIANO VARIATIONS: DRAMATIC ART OF PERFORMANCE AND METHODOLOGICAL RECOMMENDATIONS

Maksimov Evgenii Ivanovich, Ph. D. in Art Criticism
 Moscow State Conservatory named after P. I. Chaikovskii
 evgeny.69@list.ru

The author discusses Beethoven's piano variations, which are still little studied in modern musicology, considers the variations from the point of view of performance dramatic art that requires the combination of historical, analytical and performance aspects, suggests scientific approach to the performance of the variations, formulates the main principles of the performance, and concludes that the variation cycle dramatic art understanding is important for the better understanding of the genre features and the significant expansion of the modern pianist's repertoire.

Key words and phrases: Beethoven; piano variations; performance dramatic art; contrast; variations theme; development dynamics.