



Искусствоведение

УДК 7.071.2

Д.К. Убайдуллоева

Убайдуллоева Диана Кобировна, магистрант группы ФП-МАГ 3-го курса факультета консерватории Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: dianka.ubaydulloeva@mail.ru

Научный руководитель: **Межлумова Нелли Леоновна**, профессор кафедры специального фортепиано Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: Nelli.Mezhlumova@mail.ru

**СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ВАРИАЦИОННЫХ ЦИКЛОВ БЕТХОВЕНА НА ПРИМЕРЕ
«32 ВАРИАЦИЙ НА ОРИГИНАЛЬНУЮ ТЕМУ» С-MOLL**

Статья посвящена проблеме архитектоники и художественно-идейного воплощения вариационного цикла в фортепианном творчестве Людвига ван Бетховена на примере «32 вариаций на оригинальную тему» с-moll (WoO 80). Вкратце рассмотрены структурные особенности темы и каждой вариации, а также отличия и сходства данных вариаций от вариаций эпохи классицизма в целом.

Ключевые слова: Бетховен, вариации, структура, вариационный цикл, архитектоника.

D.K. Ubaidulloeva

Ubaidulloeva Diana Kobilovna, master student of group of FP-MAGE of 3rd course of faculty of the conservatory of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: dianka.ubaidulloeva@mail.ru

Research supervisor: **Mezhlumova Nelli Leonovna**, professor of the special piano department of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: Nelli.Mezhlumova@mail.ru

STRUCTURAL FEATURES OF BEETHOVEN'S VARIATION CYCLES ON THE EXAMPLE OF «32 VARIATIONS ON AN ORIGINAL THEME» IN C MINOR

The article is devoted to the problem of architectonics and artistic and ideological implementation of the variation cycle in the piano work of Ludwig van Beethoven using the example of «32 variations on an original theme» in C minor (WoO 80). The structural features of the theme and each variation and the differences and similarities of these variations from the variations of the era of Classicism as a whole are briefly considered.

Key words: Beethoven, variations, structure, variation cycle, architectonics.

Жанр вариаций, популярный в эпоху классицизма, был излюбленным жанром в творческой лаборатории Бетховена. Он обращался к нему на протяжении всей жизни. И это неудивительно – композитор подходил к развитию любой темы очень скрупулезно, оттачивая и переплавляя каждый ее мотив на разный лад, создавая совершенно иные образы из одной мелодии. Сталкивая эти новые темы в конфликте, а затем их примиряя, немецкий классик создавал потрясающие по художественному замыслу и масштабам полотна.

Немного отступая от заявленной в статье темы, следует сказать о том, что благодаря щепетильному подходу к материалу, такой метод развития музыки, как монотематизм, уже всюду развивался до его «официального» появления у романтиков. Фуги Баха и других композиторов эпохи барокко были зародышем этого явления, вариации венских классиков и в целом творчество Бетховена стали крепкими побегами на пути к расцветающему дереву, которое дало свои плоды у романтиков, в первую очередь, у Ф. Листа¹.

Темы, которые Бетховен брал за основу для своих вариаций, можно условно поделить на несколько категорий. Это:

– Народные песни – австрийские, датские, тирольские, украинские, русские, шотландские, швейцарские, английские;

– Темы из произведений других композиторов – Моцарта, Генделя, Диабелли, Дресслера, Ригини, Диттерсдорфа, Гейбеля, Паизиелло, Враницкого, Гретри, Сальери, Винтера, Зюсмайера, Мюллера;

– Темы от высокопоставленных лиц – Графа Вальдштейна (Opus 53) и эрцгерцога Рудольфа (WoO 200);

– Вариации на оригинальные темы, как из разных произведений, так и сочиненные для конкретных вариаций.

В целом композитором было написано в этом жанре около тридцати пяти опусов. Среди них есть и для различных дуэтов (для фортепиано и виолончели/скрипки/флейты/гобоя/мандолины), и для фортепианного трио (Opus 121a), и, в первую очередь, для сольного фортепиано, которых насчитывалось более двух десятков, не считая сонат и симфоний, отдельные части которых также представляли собой вариации.

Если рассматривать этот жанр именно как отдельное произведение, то

¹ Конечно, понятие монотематизма, в конце XVIII начале XIX веков ещё не было, тем не менее такой подход к драматургии произведения был очень близок автору «Аппассионаты». Данный способ работы над темой убирал, по сути, границы её развития, расширяя до бесконечности возможные варианты трактовки этого начального ядра музыки.

самыми известными считаются: 33 вариации на вальс Диабелли C-dur (Opus 120), 9 вариаций для фортепиано на тему марша Дресслера (WoO 63) и 32 вариации на оригинальную тему c-moll (WoO 80).

На последнем опусе мы остановимся подробнее.

Об этих вариациях писали многие музыковеды и пианисты. Вот некоторые из трудов:

– статьи Яворского и Гольденвейзера в книге «Из истории советской бетховенианы» (текст второго исследователя будет интересен пианистам, т.к. в нем дан не только краткий аналитический разбор произведения, но и хороший исполнительский анализ);

– статьи и диссертация Шатского о фортепианных вариациях Бетховена, где упор сделан на сравнении исполнительских интерпретаций;

– разбор структуры этого произведения, а также схему формы и отдельные замечания по ней можно найти в аналитических трудах Мазеля и Цуккермана.

Учитывая название темы, автор статьи опирался по большей части на исследования последних двух музыковедов.

Жанровая основа произведения (год написания – 1806) близка чаконе по некоторым признакам. Это трехдольный метр, акцент на вторую долю такта², частично схожий характер³, а также наличие условно повторяемой гармонической последовательности⁴.

Форма темы – неделимый период (используется дробление с замыканием – $4(2+2)+1+1+2$). На этой структурной ноте следует

² Что также характерно и для ритма сарабанды.

³ Движение подобного хроматически нисходящего баса придаёт музыке чаконный «скорбно-величественный или скорбно-героический характер» (2, 302), но в случае с 32 вариациями этот «старинный жанр претворен в новом героико-динамическом духе» (3, 135).

⁴ В отличие от чаконны, гармония здесь варьируется не только в рамках какой-то функции (вместо $D_6 - D$, вместо $D_2 \rightarrow S$ – ум. VII43 $\rightarrow S$ и т.д.), но и в появлении отклонений в другие тональности во время смены лада на одноименный мажор (вместо отклонения в мажорную S – переход во II). Поэтому данный опус Бетховена нельзя приравнивать к вариациям на basso ostinato, что имеет место быть в чаконе.

остановиться. Дело в том, что для темы с вариациями гомофонно-гармонического склада характерны иные формы – простая двухчастная и, реже – трехчастная. Форма периода является в данном случае исключением.

Автор статьи, опираясь на труды Мазеля и Цуккермана (по анализу музыкальных форм), пришел к выводу, что причины выбора композитором именно периода были следующие:

- влияние жанровой природы (тема вариаций на *basso ostinato*, писалась, как правило, в форме периода, в объеме 4–8 тактов);
- осознанное структурное ограничение для большего творческого поиска трансформации темы, фактурных решений и драматургических арок, а также новый взгляд на архаичный (уже по тем меркам) жанр.

Последний пункт особенно важен: композитор будто заковал сам себя в некую клетку (не считая коды, все вариации выдержаны в форме 8-тактного периода), создавая через подобную «фатальность» необычайно сильный драматический накал. Автор вариаций подключает все остальные средства музыкальной выразительности для передачи всевозможных контрастов – от затаенной тревоги до ярости и смятения, от благородства и нежных вздохов любви – до театральной горечи, от философского погружения в себя – до тихой тоски с отголосками хорала.

Главный же контраст – «контраст в одновременности» [2, с. 302] – заложен в самой теме – нисходящему движению мерного и неумолимого баса противостоит восходящее, буйное и стремительное движение верхнего голоса. Создается впечатление, будто мелодия (образ человека/творца новых форм и жанров) пытается всеми силами вырваться из оков тяжеловесного баса (образ судьбы/архаики и умирающих форм и жанров)⁵.

Важно отметить, что все эти контрасты продуманы так, что не создают

⁵ После нескольких взлётов-тират происходит очередное столкновение с кульминационным пиком – *as*₂. Это единственное место в теме, где акцент на вторую долю появляется во всех голосах, а не только в мелодии. Здесь, на *sf*, происходит столкновение двух сил, после чего внезапный спад динамики на *p* – оба голоса звучат в унисон, будто оба «воина» синхронно пали в «бою». По сути тема – это краткий «пересказ» всего произведения.

ряд разнохарактерных миниатюр, что привело бы к мелочности и ненужной пестроте. Малые размеры темы побуждают автора не только грамотно «срежиссировать» сценарий своего творения, но и прибегнуть к такому методу структурирования материала, как объединение нескольких вариаций (периодов) в одну группу, создавая «островки» новых форм – двух- и трехчастных. Такое соединение происходит обычно за счет общей фактуры, единого гармонического комплекса и «местного» мотива⁶.

Говоря об особенностях этого произведения в целом, процитируем слова Мазеля: “В «32-х вариациях» с-moll Бетховен совместил форму строгих фигурационных вариаций с таким динамичным развитием, с такими контрастами и конфликтами, какие раньше в этой форме не встречались (а на уровне самой вариационной формы совместил черты классических фигурационных вариаций с чертами старинных вариаций на basso ostinato и с чертами вариаций характерных)” [2, с. 50–51].

Таким образом, немецкий композитор совмещает особенности трех разных типов вариаций. Для большей наглядности нами была сделана таблица всех вариаций (и субвариаций) с указанием тональности, жанра (при наличии оного) и предполагаемой формы у объединенных вариаций:

Тема/№№ вариаций	Тональность	Форма/склад (гомофонно-гармонический – г.-г., полифонический – п.)	Жанр
Тема	с-moll	Неделимый период (8 т.; г.-г.)	Чакона (пассакалия, сарабанда)

⁶ В результате, помимо темы и её вариаций, появляются так называемые субвариации или вариации «второго порядка» (3, 182), варьирование которых «заключается в усложнении, усилении звучания, увеличении подвижности, регистровом расширении» (там же). Также уместно упомянуть другой термин – субтема. Это вариация, «которой придано значение местного центра» (там же). В случае с данным опусом – это мажорный раздел (№№12-16).

№№ 1–3	c-moll	Простая 3-частная с развивающей серединой и динамизированной репризой (г.-г.). Субвариация и 2 вариации – объединение по фактурному признаку	№ 1 – этюд на правую руку
			№ 2 – этюд на левую руку
			№ 3 – этюд на обе руки
№№ 4–6	c-moll	Связь вариаций условная. Простая 3-частная с контрастной серединой и динамизированной репризой (г.-г.). Субвариация и 2 вариации – объединение и контраст по ритмическому и фактурному признакам (№ 4,6 – триоли, движение по звукам трезвучия, № 5 – 16-е–8-е, движение по звукам трезвучия и малосекундовые интонации)	№ 4 – черты скерцо (отголоски хора фурий «Пенье волшебное» из оперы «Орфей и Эвридика» Глюка и Crucifixus из Мессы h-moll Баха; также прообраз темы судьбы из Симфонии № 5 Бетховена)
			№ 5 – черты танцевальности, «неправильный» «менуэт»
			№ 6 – этюд на обе руки (условная аллюзия на финал Сонаты №2 Шопена)
№№ 7–11	c-moll	Сложная 3-частная форма с маленькой серединой и динамизированной	№ 7 – черты песни без слов
			№ 8 – этюд на обе руки (для проработки октав,

		<p>репризой (г.-г.).</p> <p>№№ 7–8 – <u>1-я часть</u> – «куплетная» (А-А₁ – субвариация и ее фактурная вариация)</p> <p>№ 9 – <u>2-я часть</u> – неделимый период (контрастная тема)</p> <p>№№ 10–11 – <u>3-я часть</u> – форма та же, что и в 1-й части (вариация на субвариацию, выполнена в виде двойного контрапункта октавы – IV = -14)</p>	<p>терций и кварт)</p> <p>№ 9 – отдаленно напоминает арию lamento с чертами декламационности</p> <p>№ 10 – этюд на левую руку (в духе Черни)</p> <p>№ 11 – этюд на правую руку</p>
№№ 12-16	C-dur	<p>Субтема и 4 вариации.</p> <p>№ 12 – тема – неделимый период (г.-г.).</p> <p>№№ 13–14 – субвариация и вариация (объединение по фактурному признаку – в № 14 мелодия удваивается в терцию).</p> <p>№№ 15–16 – субвариация и вариация (объединение по фактурному и ритмическому признакам)</p>	<p>№ 12 – склад хорала с ритмом сарабанды</p> <p>№ 13 – черты песни без слов (тема в левой руке)</p> <p>№ 14 – этюд на терции с чертами песни без слов</p> <p>№ 15 – воспринимается условно как инструментальное вступление к образу лирического героя оперы</p>

			№ 16 – развитие «образа» из № 15 – более взволнованное «повествование»
№ 17	c-moll	Неделимый период (смешанный склад – г.-г. + п.). В конце вариации появляется фактура (две 16-е в виде аккорда и одного звука из того же аккорда, например, t ₆₄ +квинтовый звук t), которая станет основой фактуры вариации № 23	№ 17 – пьеса с чертами канонической секвенции
№ 18	c-moll	Неделимый период (г.-г.)	№ 18 – пьеса в духе фантазии
№ 19	c-moll	Неделимый период (г.-г.)	№ 19 – пьеса этюдного характера
№№ 20–22	c-moll	Простая 3-частная форма с развивающей серединой и тональной репризой (также динамизированной и полифонически переосмысленной; г.-г. + п. [№ 22]). Субвариация и 2 вариации. Объединение по фактурному и	№20 – этюд на левую руку
			№21 – этюд на правую руку
			№22 – канон

		<p>ритмическому признакам в №№ 20–21, по тематическому через №№ 20–21 к № 22 – в первых двух вариациях в основной мелодии присутствует скрытая мелодия (первая 16-я каждой триоли), которая становится тематической основой вариации № 22</p>	
№№ 23–25	с-moll	<p>Как и в случае с №№ 4–6, здесь также связь вариаций условная. Простая 3-частная форма с контрастной серединой и динамизированной репризой (г.-г.). №№ 23 и 25 отчасти схожи благодаря нисходящему басу (с разницей, что у первой вариации шесть 8-х, а у второй – три – 8-я–8-я пауза) и мелодии (в № 23 скрытое 2-голосие). Главный контраст между ними заключается в характере:</p>	<p>№23 – пьеса с общими формами движения</p>
			<p>№ 24 – пьеса, напоминающая игрушечный марш, благодаря среднему и высокому регистрам, форшлагам и ритму аккордов (триоль и восьмая), звучащих на <i>pp</i>.</p>
			<p>№ 25 – лирическая миниатюра с чертами театральности</p>

		в № 23 – таинственность, в № 25 – театральность. № 24 во всех аспектах контрастен крайним вариациям.	
№№ 26–27	c-moll	Субвариация и вариация (г.-г.). Объединение по фактурному и интервальному признаку – движение терциями. Условно – куплетная форма.	№ 26 – черты полонеза
			№ 27 – пьеса с чертами канона
№ 28	c-moll	Неделимый период (г.- г.). «Заимствование» баса и частично мелодии из № 17	«Песня» с жалобно- лирическим оттенком
№ 29	c-moll	Неделимый период (г.- г.). Соединение фактуры №№ 3, 6 (сходящееся и расходящееся движение в обеих руках) и 9 (нисходящая мелодия в басу)	Этюд на обе руки
№ 30	c-moll	Неделимый период (г.- г.).	Хорал (движение 2-8 четвертей напомнило начало увертюры «Тристана и Изольды»

			Вагнера)
(КОДА) №№ 31– «33» – новая «тема» (кода в коде)	c-moll	<p>Субвариация и вариация+№«33»+новая тема (г.-г.).</p> <p>№ 31 – Неделимый период.</p> <p>№ 32 – Неделимый период с дополнением (8+11; последний такт дополнения – начало № «33»).</p> <p>№ «33» – Неделимый период с дополнением (10+5; последний такт дополнения – связка).</p> <p>Связка – 5 т.</p> <p>Новая «тема» основана на материале № 25 – пассаж во второй и третьей четверти второго такта, ритм баса частично основан на ритме мелодии из № 12.</p> <p>Новая «тема» – 4 т.</p> <p>Последние 10 тактов (кода в коде):</p> <p>№№ 5 (малосекундовые интонации), 7–8 (фактура в басу), 12–16</p>	№ 31 – Этюд на левую руку (отдаленная аллюзия на Этюд ор. 10 № 12 c-moll Шопена)
			№ 32 – пьеса в духе фантазии этюдного характера
			№ «33» – тема лирико-взволнованного характера, ближе к концу (в дополнении) становящаяся более драматичной. Новая «тема» – пьеса лирико-драматического характера

		(ритм мелодии), 19 (движение баса в конце вариации) и темы (такое же динамическое окончание на <i>p</i>)	
--	--	--	--

Также автор статьи посчитал необходимым показать схемы, сделанные Мазелем и Цуккерманом:

Автор схемы	СХЕМЫ					
Мазель	1-я схема	2-я схема (трехчастная форма с обрамлением)				3-я схема (сонатная форма)
	4 группы: I. 1-11 II. 12-22 III. 23-29 IV. 30-32 + кода	1 тем а	11	11	11	1 Новое заключительное тематическое образование

									№№ 17–22 – предыкт Реприза + кода: №№ 23–32
Цуккерман	1-11	12-16 (17)	18- 22	23- 25	26-27	28	29	30	31-32
	3+3+2+1+ 2	А – активный тип, П – пассивный							
	11А	5П	5А	3П	2А	1 П	1А	1 П	Замыкание

Таким образом, мы видим здесь богатое разнообразие скрытых и явных форм, которые великий мастер создает из одной маленькой темы. Используя архаичный жанр, Бетховен показывает его нам в совершенно новом облике, которому присущи идеалы уже его эпохи и даже дальше – задачи, которые ставит перед собой немецкий композитор, выходят за рамки творчества его венских коллег. Его взгляд был устремлен не просто в новую эпоху, но в вечность.

Список используемой литературы:

1. *Гольденвейзер А.Б.* Вариации Бетховена и Вариации Чайковского // Из истории советской Бетховенианы. Сборник статей / Сост., ред., пред. и комм. Н.Л. Фишмана. – М.: Советский композитор – 1972. – С. 231–239.
2. *Мазель Л.А.* Строение музыкальных произведений: учеб. пособие / Л.А. Мазель. – 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979 – 536 с., нот.
3. *Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма / В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1974 – 243 с.

4. *Яворский Б.Л.* Бетховен. Вариации до минор // Из истории советской Бетховенианы. Сборник статей / Сост., ред., пред. и комм. Н.Л. Фишмана. – М.: Советский композитор – 1972. – С. 91–95.