

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



Культура
України

Випуск 7
Мистецтвознавство

Збірник наукових праць



Харків
2000

современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. / Сост. В.И. Зак, Е.И. Чигарева. – Вып. 6. – М.: Советский композитор, 1985. – С.110 – 129. 11. Мильман М.В. Мысли о камерно-ансамблевой педагогике и исполнительстве // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство / Под ред. Аджемова К.Х. – М.: Музыка, 1979. – С. 64–76. 12. Линкош Л. Польское камерно-фортепианное исполнительство 1944 – 64 гг. // Теория и история музыкального исполнительства: Сб. науч. тр. / Под ред. Л.С. Неболюбовой. – К.: Изд. Киевской государственной консерватории, 1989. – С. 68 –76. 13. Польская И.И. Основные виды дуэтного письма и фактуры / ХГИК. – Х., 1994. – 9 с. – Деп. в НИО Информультура Рос. гос. б-ки 04.01.95, № 2917. 14. Польская И.И. Проблемы типологии и жанровой специфики фортепианного ансамбля (дуэта). // Пошуки взаємодії сучасної педагогіки, мистецтва та освіти (проблеми теорії та практики): Зб. наук. праць. – Другий випуск. – Київ: МКА, 1997. – С. 42 – 47. 15. Польская И.И. Психологическая специфика фортепианного дуэта / ХГИК. – Х., 1994. – 12 с. – Деп. в НИО Информультура Рос. гос. б-ки 15.06.94, № 2843. 16. Польская И.И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке: Дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская государственная консерватория. – Санкт-Петербург, 1992. – 213 с. 17. Стендаль. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазео // Собр. соч. в 15 томах. – Т. VIII. – М., 1959. – 679 с. 18. Ступель А. В мире камерной музыки. – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1970. – 88 с. 19. Шиллер Ф. Статьи по эстетике // Шиллер Ф. Собр. соч. – Т. 6. – М.: Гос. издательство художественной литературы, 1957. – 792 с.

Надійшла до редколегії 9.10.2000 р.

УДК 78.071.1:786.2

М.С. Чернявська

БАГАТЕЛІ БЕТХОВЕНА. СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ

Розглядається проблема малих форм у творчості Л. Ван Бетховена на прикладі циклів багателей

Вивчення творів Бетховена малих форм знаходиться в тіні творів крупної форми – симфоній, сонат тощо. Тим часом бетховенські твори малих форм становлять науковий інтерес, тому що виявляють міжкультурні зв'язки, здавалося б не властиві Бетховену, або приховані від дослідника. У зв'язку з цією проблемою привертаять увагу бетховенські багателі, що вказують на деяке споріднення з французькою музикою XVIII століття і на франко-німецькі музичні зв'язки у творчості Бетховена. Тут можна згадати й оперу “Фіделіо”, з одного боку, і вплив французької увертюри XVIII століття на німецьких композиторів (у тому числі й італійських композиторів, що жили в Німеччині – Н. Йомеллі).

Джерела жанру багателі у творчості Бетховена можна знайти у французьких клавесиністів XVIII століття. Вплив французького клавесинізму був одним із проявів сильного впливу усієї французької культури на культуру інших європейських країн. Особливо помітний даний вплив у Німеччині, де клавесиновий французький стиль був зразковим. Розвиток клавесинового мистецтва у Франції історично зв'язаний з умовами придворного і дворянського побуту. У цих умовах виник і розвивався галантний стиль, або рококо.

Стилю рококо властива форма мініатюри. У образотворчому мистецтві створювалися переважно невеликі картини, на яких фігури людей здавалися ляльковими, а обстановка – іграшковою. Пристрасть до мініатюри яскраво виразилась в культурі прикрас. Навіть книги друкувалися незвичайно маленького, немов іграшкового розміру. Внутрішня обробка салону, меблі, одяг були заповнені рясним орнаментом. Світська людина оточувала себе нескінченною кількістю *дрібничок*, або по-французьки – *les bagatelles*.

Саме так уперше назвав одну зі своїх численних п'єс Ф.Куперен – “*Les bagatelles*” [17, 110-113]. Видатний виконавець, який знав приховані можливості клавесину, Куперен був майстром мініатюри. Він збільшив форму мініатюри, а музичний розвиток будував на елементах контрасту. На думку видатної польської клавесиністки В. Ландовської, для музики Куперена були характерні широта і шляхетність ліній, сміливі та чарівні гармонії, напруженість атмосфери й експресія, які відрізняли його творчість від музики інших композиторів [10, 248].

Мініатюри Куперена були не тільки розважальним жанром, але й мали педагогічне та музично-естетичне значення. Можна простежити їх деяке споріднення із сонатами Д.Скарлатті, також розрахованими на придворний смак і удосконалювання гри на клавесині іспанської королеви [11, 22].

Можливо, ці якості жанру привернули увагу Бетховена, який не тільки “винайшов заново всі прийоми піанізму” [14, 58], але й інший, більш глибокий зміст. Якщо п'єси Куперена призначалися для клавесина, то п'єси Бетховена – для фортепіано. Чудовий піаністичний апарат композитора дозволяв йому знаходити нові виразні засоби у фортепіанній музиці. Бетховенські багателі, без сумніву, значно відрізняються від багатель Куперена. Це зумовлено естетикою іншої музичної епохи, особливостями композиторського письма Бетховена, його прагненням трансформувати жанри епохи галантного стилю [8]. Саме з цих позицій можна пояснити увагу Бетховена до жанру багатель і його відродження у новій якості – циклу малих п'єс. Творчий процес Бетховена зафіксований у незліченних чорнових ескізах, що висвітлюють складний шлях добору деталей, варіантів остаточного рішення. Залишені композитором численні зошити ескізів містять музичний матеріал, який Бетховен неодноразово перероблював.

Бетховен не надавав великого значення п'єсам-замальовкам, що і позначилося у виборі назви циклів “Багателі”. Своему біографу А. Шиндлеру композитор говорив: “Мої твори – не мініатюри і не філігранні вироби, а фрески Мікеланджело...” [3, 421]. Цей підхід властивий і малим жанрам. На думку С. Фейнберга, Бетховен у невеликій п'єсі в декількох тактах намагається виразити багато чого, але виходить або незначний твір, або мініатюра звучить як епізод, уривок з великої, широко розгорнутої п'єси [15, 14].

Як відомо, Бетховен написав біля шестидесяти невеликих фортепіанних творів - багатель, екосезів, лендлерів, менуетів та інших. “Робота над цими мініатюрами, - пише А.Алексєєв, - не викликала в композитора вели-

кого творчого інтересу” [1, 137]. Однак велика кількість цих творів становить справжні шедеври фортепіанної музики.

До жанру багателей Бетховен звертався в різні періоди своєї творчості. Відомі три цикли таких мініатюр - ор. 33 (1782), ор. 119 (1822) та ор. 126 (1823). Багателі ор. 33 відносяться до раннього періоду творчості, хоча до моменту першого видання багателей (1803) Бетховен створив і видав більш ніж сто п'ятдесят творів, серед яких 2 симфонії, балет, 3 концерти, 20 фортепіанних сонат, 38 камерних ансамблевих творів для різного складу інструментів, 17 варіаційних циклів, 4 рондо, кілька оперних сцен і арій, танці для оркестру, пісню “Аделаїда” тощо [3, 78].

“Сім багателей” ор. 33 створювалися в різний час і частково є переробками ранніх творів, або у циклі використовуються раніше створені розрізнені п'єси. Автограф багателей ор. 33 має власноручне авторське датування - 1782 рік. Однак, відзначає А. Климовицький, дата, мабуть, відноситься тільки до багателі №1 [9, 12]. Ескіз багателі ор. 33 №6 було знайдено у чернетках Бетховена за 1801-1802 роки. Один з дослідників бетховенських ескізів Г. Ноттебом відкинув авторське датування 1782 роком й припустив, що весь автограф був написаний у рік першого видання багателей – 1803. Авторську дату Ноттебом пояснив тим, що Бетховен у багателях ор. 33, “можливо, хотів використувати мотиви й уривки творів часів свого дитинства” [9, 12]. Так фрагмент багателі №1 міститься в книзі ескізів за 1802 рік. З огляду на метод ескізної роботи композитора, не можна виключити те, що Бетховен зафіксував початок раніше створеного твору [9, 13].

Автограф циклу ор. 33 зберігається в Цюріху і має французький заголовок: *Les Bagatelles par Louis van Beethoven, 1782*. Перше видання з'явилося у травні 1803 року з вказівкою на титульному листі: “*Bagatelles pour le Pianoforte, composees par Louis van Beethoven Oeuvre 33 Propriete du Bureau d'Arts et d'Industrie, a Vienne*” (Багателі для фортепіано, складені Людвігом ван Бетховеном. Ор. 33. Власність Бюро мистецтв та промисловості у Відні). У статті розглядається ор. 33 за редакцією Е. д'Альбера, німецького піаніста і композитора британського походження. Д'Альбер був учнем Ф. Ліста, який вважав його “новим Таузігом”. Тривалість виконання ор. 33 складає приблизно 18 хвилин.

Перша багатель *Es-Dur* – тендітне схвильоване *Andante grazioso, quasi allegretto*. При позначенні музичних темпів Бетховен зазнавав деякі утруднення, що обумовлювалось недостатньою їх визначеністю [16, 195]. П'єса витримана в характері пасторалі, властивій творам галантного стилю. На відміну від мініатюр Куперена, бетховенські багателі були призначені для виконання на фортепіано. Фактура їх уже досить щільна. Бетховен дотримується трип'янової конструкції фактури, з більш вільним характером музичного розвитку й поліфонічним звучанням [8, 54]. Багатель написана в складній тричастинній формі. Перша частина побудована на контрасті двох тем – пісенно-ліричної й остінатно-закличної. Мелодія пісенної теми викладається в середньому регістрі. Їй протиставляється витриманий бас на ноті *Es* [тт. 1-8]. Між ними – супро-

відний матеріал. За словами С. Скребкова, у такій, здавалося б простій і навіть елементарній гомофонії поступово концентрується поліфонічна енергія супровідних голосів [13, 251].

При гомофонній основі музики з опуклим показом протяжної мелодії супровідні голоси стають ініціативними, внутрішньо різноманітними. Зростаюче поліфонічне багатоголосся перетворюється в струнку контрастну поліфонию цілих “шарів звучання” [13, 252]. Друга тема за характером контрастна першій і нагадує інтонації заклику мисливської труби. Поліфонічність цієї теми виявляється в сполученні остінатного В у середньому голосі зі спадаючими інтонаціями *lamento* верхнього голосу [тт.9-11, 13-15]. Невеликий середній епізод у мінорі виконується на легато і має позначення *una corda*. Він починається з унісону лівої і правої руки, але вже в третьому такті цього розділу додаються нові фактурні лінії. В репрізі розвивається музичний матеріал першого розділу.

Для зображення ліричних образів Бетховен формує музичну тканину з особливою “звуковою атмосферою” [1, 131], новими прийомами розгортання. “Симфонічний характер динаміки” [4, 45] досягається оркестровими прийомами. Найбільш характерний з них – переміщення мотивів і фраз з одного регістру до іншого, що аналогічно поперемінному використанню різних груп інструментів [тт.10-17]. Бетховен ніби відтворював різні оркестрові тембри, особливо духових інструментів: валторни, фагота та інших. Оркестровий характер мислення виявився у позначеннях акцентів, які прийшли до фортепіанної музики з практики гри на оркестрових інструментах [тт. 9 - 11, 13 - 15, 24].

Композитор використовує найбагатші виразні можливості правої педалі. Для Бетховена педаль була надзвичайно важливою. За спогадами К. Черні, композитор користувався педаллю частіше, ніж позначено в його творах [7, 217]. У нотному тексті він застосовував педаль тільки в найбільш важливих для нього моментах [тт. 21- 22] і як прийом зміни звучності [тт.33,41]. Бетховен трактував педаль як засіб виявлення колористичних можливостей фортепіано. Ще одна функція педалі у Бетховена - продовження звучання басових та інших звуків, коли клавіші неможливо утримати пальцями.

Багатель №1 ор. 33 Бетховена відображає трактовку малої форми. Наявність у цій п'єсі трьох розділів, а в крайніх частинах - двох контрастних тем дозволяє говорити про використання Бетховеном у малих формах елементів сонатного *allegro*. В основі технології композиторського письма – принцип зіставлення й контрасту тематизму в одній площині [8, 73].

На відміну від багателі №1, багатель №2 - скерцо C-Dur – блискуча п'єса, якій властива велика внутрішня динамічність. Зберігаючи тричастинну форму, багатель №2 контрастує з попередньою п'єсою за темпом і характером. Ритмічний пульс є одним з найважливіших засобів підвищення “життєвого тону” [1, 129]. Якщо перша багатель відкривається темою пісенного характеру, якій протиставляється більш активна тема, то в другій багателі – навпаки, активній темі протиставляється лірична, пісенна.

Перший розділ відкривається енергійною темою з пунктирним ритмом. Вона складається з трьох елементів: терцового вигуку [т.1], акордової низхідної побудови [т.2] і заключних повторюваних акордів [т.3, 4], децю аналогічні переходу до побічної партії I-ї частини 27 -ї фортепіанної сонати Бетховена. Рельєфність музики загострюється завдяки яскравим динамічним контрастам. Весь період повторюється двічі. Друга тема, пісенного характеру, виконується в мінорі. Мелодія викладається в октаву, діапазон фігурацій у лівій руці також розширений до октави [тт.18-33]. Подібна фактура властива творам Клементі. Середня частина - *trio Più vivace*. Тут широко використана техніка терцій [тт.54-55, 58-59] і акордів [тт.60-62], більш розширений діапазон звучання між лівою і правою руками [тт. 78-80]. Застосування педалі за автором [тт.1, 100, 128-140] надає звучанню музики особливого барвистого ефекту.

В багателі №4 *Andante A-Dur* переважає сфера ліричних образів, пісенний характер. В цій багателі формується новий тип фактури. Поліфонічність досягається чотириголосним розвитком музичного матеріалу. Середні голоси мають відносну самостійність стосовно мелодії та остінатного А басу. Вертикаль фактури підпорядкована внутрішньофункціональним зв'язкам. Такий підхід у поєднанні гармонічної вертикалі з поліфонічними засобами розгортання сприяє щільності звучання, виявляє особливості фортепіанного виконавства. Клавесинній музиці такий тип фактури не властивий. Середня частина побудована на зіставленні розвитку мелодії у басовому регістрі та супровідного матеріалу, розміщеного октавою вище. Тип фактури середньої частини контрастує з фактурою першого розділу. В репризи розробляється матеріал першого розділу, застосовуючи варіаційні методи розгортання, що властиві формі *da capo*. Спостерігається тенденція переосмислення класичних форм і жанрів в п'єсах малої форми.

В мініатюрах, зокрема бетховенських багателях, виявляється жанрово-лірична образна сфера: тенденція розвитку романтичного стилю, що потребувала відповідних форм втілення та фактури. "Лірика бетховенського романтизму вимагала, щоб усі голоси багатоголосся співали, як в ансамблі, - відзначає С.Скребков,- навіть другорядні голоси, яким дана супровідна роль, уже не можуть залишатися в сфері "загальних форм руху", і до них висувається естетична вимога - бути носіями індивідуальної ліричної образності. Вони повинні співати, а не "підспівувати", "давати тон" та ін." [13, 249].

У багателі №6 *Allegretto quasi andante D-Dur* композитор визначає темп, який виявляє емоційно-образну атмосферу твору. Такий підхід буде властивий композиторам-романтикам, зокрема Ф. Шуберту. В листі до диригента, композитора і музичного журналіста І.Ф. Мозеля (1817) Бетховен пише: "У міркуванні ж чотирьох головних темпів, якісь далеко не так точні і постійні, як чотири головних вітри, то ми охоче б від них відмовилися. Інша справа - слова, які визначають характер п'єси. Ними ми не можемо зневажити, тому що такт є, по суті, скоріше тілом твору, а ці слова

мають відношення до його духу” [12, 166-167]. Так, Фішман звертає увагу піаністів на ремарку Бетховена: “Con una certa espressione parlante” (“З мовною виразністю”). Музикознавець Г. Яловець ще на початку ХХ століття відзначав, що цю ремарку можна було б віднести до всіх творів Бетховена. Яловець побудував цікаву теорію “говорящей мелодики Бетховена”, що одержала визнання у виконавській і педагогічній практиці [16, 206].

У багателях Бетховена оп. 33 виявляються особливості суто фортепіанної гри, відмінної від клавесинової. Композитор розробляє колористичні можливості нового інструменту – тенденція яка буде розвиватися композиторами-романтиками. Жанрова основа тематизму циклу – пісенність, танцювальність, фанфарність. Фактура циклу ущільнюється завдяки розширенню вертикалі при використанні поліфонічних засобів музичного розвитку. Більшу увагу Бетховен приділяє використанню педалі, яка дає можливість виконавцю виявляти об’єм щільного звучання та кантилени фортепіанної гри. Особливістю багатель є об’єднання їх в цикл оп. 33, що передбачає драматургічний задум композитора і відповідне розміщення музичного матеріалу п’єс Бетховена. Виявити драматургію циклу – завдання піаністів-виконавців.

Багателі оп. 119 і оп. 126 є одними з останніх творів Бетховена. Поруч з творами крупної форми цього періоду два цикли багатель відображають світ образів пізнього Бетховена. “Одинадцять багатель” оп. 119 написані в 1820 - 1822 роках. Цикл відрізняється від попереднього меншими розмірами п’єс. Окремі фрагменти багатель №№2-5 і, можливо, №1 відносяться до більш раннього періоду (між 1800 і 1804 роками, а №№2 і 4 - ще раніш), №6 був задуманий тільки в 1820 - 1821 роках. П’єси були довершені: №№1-6 восени 1822 року (автограф датований листопадом), №№7-11 наприкінці 1820 року (записані в день нового, 1821 року) [5, 3].

П’єси №7-11 були опубліковані весною 1821 року в 3-й частині “Віденської фортепіанної школи”, складеної капельмейстером Ф. Штарке, де були зібрані “...труднейшие и поучительнейшие музыкальные пьесы превосходнейших фортепианных исполнителей и сочинителей...” [5, 3]. Багателі вийшли друком з німецьким заголовком: *Kleinigkeiten von L. Van Beethoven*, з приміткою упорядника: “Цей твір, дружньо наданий укладачу великим композитором, носить заголовок *Kleinigkeiten*, але той, хто на цьому розуміється, незабаром збагне, що тут у кожній п’єсі не тільки чудово виявляється самотній геній знаменитого майстра, але виявляється, що ці п’єси, скромно названі самим Бетховеном *Kleinigkeiten*, найвищою мірою повчальні для граючого, тому що вимагають повного проникнення в дух твору” [5, 3]. Весь цикл з 11 п’єс вперше був опублікований наприкінці 1823 року Шлезингером у Парижі та Клементі в Лондоні. Про великий інтерес до багатель свідчить і той факт, що у Відні вони були надруковані двічі - у 1824 і 1826 роках.

Багателі оп. 119 відомі за редакцією Ганса фон Бюлова – видатного німецького піаніста, виконавця, педагога, диригента і музично-суспільного

діяча, сподвижника Ліста і Вагнера. Цінність редакції визначається коментарями Бюлова. Він характеризує ор. 119 так: “П’єси іскряться фантазією, бувають чарівними тонкощами. Правда, для поета фортепіано, Бетховена, вони не мають того естетичного значення, яке мають, наприклад, для Шопена Прелюдії ор. 28 – ті ж багателі. Але багателі Бетховена неоціненні в інструктивному відношенні. Піаністам, які претендують на досконале виконання більш великих творів останнього періоду, ми рекомендуємо ґрунтовне вивчення цих п’єс. Розуміння багатьох особливостей письма, котрі у великих масштабах здаються загадковими, буде успішно підготовлено обґрунтованістю вивчення і спостереження більш доступними в дрібних формах” [5; 30]. Тривалість звучання циклу приблизно 16 хвилин.

Багатель №1 Allegretto g-moll створена в характері менуету. Образна сфера п’єси властива більше галантному стилю. Перший період складається з двох мотивів: низхідного та контрастуючого йому висхідного фігурованного. Характерним елементом першого мотиву є ритмічно загострений затакт з акцентом, доданим редактором. Бюлов звертає увагу піаніста на основну ритмічну структуру п’єси. В тактах 26, 28-29, 37-38 Бюлов пропонує незвичайну, на перший погляд, аплікатуру, яка здається навіть незручною. При уважному аналізі виявляється, що така аплікатура не тільки дає можливість виконати цей фрагмент, але й сприяє виразному фразуванню. В заключних тактах багателі редактор виявляє темпо-ритмічну будову мелодійного матеріалу, що не співпадає з розміром такту. Перший звук мотиву припадає на різні долі такту [т.61-65].

У фактурі співставляється гармонічна основа першого мотиву з поліфонічним двоголоссям другого мотиву. В одному періоді Бетховен об’єднує гомофонно-гармонічні і поліфонічні засоби музичного розвитку. Цей контраст виступає як прийом композиторського письма, що виявляє музичну драматургію п’єси. Темі середньої частини – невеликого тріо – характерна образність пасторалі. Кантілена і вокальні особливості теми виступають як стилізація стародавньої арії початку XVIII століття. Після невеличкого епізоду з розвитком теми у високому регістрі та модуляції варіюється тема першого розділу. Заключні такти багателі виконують функцію коди. Ця п’єса – свого роду стилізація галантного стилю, а образний зміст її – спомин років юності у зрілому віці.

Багатель №5 Risoluto c-moll - вогненна жига. Емоційна атмосфера музики створюється пунктирним ритмом мелодії на фоні пульсуючих акордів лівої руки. Подібне співставлення теми і супровідного матеріалу є стилізацією і спробою композитора використати інтонаційний словник бахівської епохи. Ця тенденція характерна для пізньої творчості Бетховена, але стилізація виступає як виняток, властивий тільки п’єсам малих форм, зокрема багателям ор. 119, в порівнянні з ор. 33, новизна яких – тяжіння до романтизму. Мелодія прикрашена форшлагами і трелями. В другому періоді Бетховен використовує низхідні стрибки через дві октави від b^2 до c^1 , не порушуючи теми жиги. Завершує

п'єсу невелике доповнення розробкового характеру з застосуванням трелі. В коментарі Бюлов наголошує, що всі прикраси “повинні виконуватися одночасно з іншими голосами, що припадають на цю ж частку такту і ніколи не приєднуються до попередньої ноти” [5, 36].

Вступ до багателі №6 *Andante G-Dur* починається з імітаційного проведення мелодії речитативного складу. Наступна фаза вступу - вільний, звивистий пасаж, і - примхлива, витончена акордова каденція. Подібне поєднання цих елементів передбачає стилістику шуманівської фортепіанної музики. Основний розділ у досить жвавому темпі побудований на переключеннях і взаємодії голосів. Бетховен, не задовольняючись італійською термінологією *Allegretto* більш точно визначив авторську інтерпретацію німецькою мовою *Leichtlich vorzutragen*. В середині основного розділу багателі поступове прискорення темпу відбувається завдяки послідовності: восьми [тт.5-14], тріолі восьмими (тобто, рух на 6/8) [тт.32-33] і шістнадцяти (на 6/8) [тт.34-37]. Після ліричного епізоду, де використовується техніка перекидання рук, багатель завершується ефектним проведенням основної теми.

Наступні 5 багатель були призначені для “Віденської фортепіанної школи” Ф. Штарке. багатель №7 *C-Dur* нагадує фінал 32-ї фортепіанної сонати. В оригіналі темпові позначення відсутні. Редактор визнає швидше характер, ніж темп, виставляючи ремарку *Tranquillo*. Одна з особливостей музики пізнього Бетховена - своєрідна статика, просвітленість колориту, передача тонких шляхетних почуттів. П'єса насичена трелями [тт.1-4,15-26]. Розвиток музики будується на імітаціях лаконічних мотивів [тт.1-4]. Співставлення трелі і фігурацій верхнього голосу в заключних тактах сприймаються як спроба передати вібрації, світлове мерехтіння, яке переростає у сліпуче сяйво. Після прискорення, у кульмінаційній точці - ритмічній і динамічній [т.27] - все раптово обривається. За Бюловим, визначення темпу можливе, зважаючи на такти, де відбувається рух найбільш короткими тривалостями. У цьому випадку темпо-ритм є головною рушійною силою музичного розгортання. Фактура, гармонійна і мелодійна мова багателі № 8 *Moderato cantabile C-Dur* аналогічна сторінкам останніх квітетів Бетховена. Бюлов вважає, що ця мініатюра була задумана Бетховеном для струнних інструментів [5, 41]. В її основі – поліфонічна чотириголосна фактура з виразними хроматичними ходами.

У багателі №11 *Andante ma non troppo B-Dur*, за Копчевським, “панує просвітленість колориту, звертання до “не почуттєвих” звуків верхнього регістру, які не тягнуться” [5, 5]. Розміщення музичного матеріалу правої та лівої руки на відстані підкреслюють легкість і тембральні барви звучання. Характер мелодії визначає ремарка *innocentemente e cantabile*. Одноголосий пасаж [тт. 9-10] об'єднує перше і друге проведення теми. В другій частині мелодія розвивається у високому регістрі. Між нею і супроводом виникає незаповнений звуковий простір [тт. 11-13]. Розширення меж фортепіанної фактури є одним з нових засобів виразності, знайдених Бетховеном, властивим його творам.

Третій цикл “Шість багателей” оп. 126 був написаний Бетховеном наприкінці 1823 року. Автограф з назвою “Kleinigkeiten von L v Btwn”, зберігається в Цюріху. Існуючий окремо автограф другої п'єси знаходиться в Паризькій консерваторії. Багателі оп. 126 були вперше опубліковані навесні 1825 року. На титульному листі було написано: “Six Bagatelles pour le Piano-Forte composees par Louis van Beethoven. Oeuvre 126. Propriete des Editeurs chez B.Schott Fils, Editeurs de Musique. (Шість багателей для фортепіано. Складені Людвігом ван Бетховеном. Оп. 126. Власність видавців. Вийшло в музичних видавців Шотт і сини). У квітні 1825 року був надрукований відзив: “Під такою скромною назвою “багателі” Бетховен дарує друзям музики найвищою мірою геніальні п'єси, завжди нові й оригінальні, як і всі його твори. Менш посунені з піаністів будуть йому особливо вдячні за те, що композитор дає їм можливість насолодитися своїми піднесеними ідеями” [5, 4].

П'єси цього циклу більш розгорнені ніж твори попередніх опусів. Кожна з них передає атмосферу настроїв. Звучання циклу - приблизно 14 хвилин. Мініатюри оп. 126 видані також за редакцією Г. Бюлова.

Багатель №1 *Andante con moto G-Dur* – ліричний роздум, характер якого визначається ремаркою *Cantabile e compiacevole*. Фактура п'єси поліфонічна. Дует мелодії і прихованого контрапункту на фоні остинатного D у лівій руці створює ансамблевий тип фактури. Середній епізод, побудований на імпровізаційності, завершується пасажною каденцією [т.31]. У репризі мелодія звучить в басовому регістрі з октавним подвоєнням. У верхньому регістрі мелодії прогиставляється щільний пласт музичного матеріалу. Між ними утворюється простір незаповненого звучання. Співставлення регістрів фортепіано використовується як прийом формування фактури ансамблевого типу у фортепіанній музиці. Аплікатурні ремарки редактора у тт.34, 35, 36, 47 вирішують проблему правильного фразування.

Багатель №2 *Allegro g-moll* виступає контрастом першій багателі. За Бюловим, “п'єса зовсім явно задумана для струнного квартету” [5, 46]. Музика за своїм змістом нагадує останні квартети Бетховена. Своєрідність їх полягає головним чином у нетрадиційному сполученні епізодів. Перший розділ мініатюри побудований на співставленні двох мотивів. Драматичному монологу шістнадцятих [тт.1-4] протиставляється тиха, смутна відповідь [тт.5-8]. У середньому епізоді з'являється мелодія широкого подиху, з авторською ремаркою *Cantabile* [тт.28-42]. Реприза починається інтонаціями першої теми. Збудження емоційної сфери досягає кульмінації, але потім усе поступово приходиться до заспокоєння і просвітлення.

Найбільш цікавою особливістю багателі №6 *Presto Es-Dur* є темпове співставлення. Перший період *Presto* героїчного характеру контрастує розвиненому середньому епізоду *Andante amabile e con moto* і разом з тим завершує багатель. Середня частина виступає як основна п'єса за жанром “Пісня без слів”. Така побудова аналогічна пісні з яскравим інструменталь-

ним вступом і завершенням. “Пізній” Бетховен не відмовляється від своїх героїчних ідей, але поряд з ними шукає можливості передати внутрішній світ почуттів і думок героя, філософськи осмислити життя людини.

Три цикли багатель надзвичайно відрізняються між собою. Якщо цикл ор. 33 має всі особливості прояви романтичного стилю – “стрибок у майбутнє”, то ор. 119 – це звернення до стилістики минулих епох. Тут виявляється рідкісна для творчості самого Бетховена властивість стилізації. Ор. 126 відрізняється імпровізаційністю композиторського письма пізнього Бетховена. В зв’язку з цим багатель об’єднуються в єдину циклічну форму, яка виступає як узагальнююча крупна форма відносно кожної з п’єс. Циклічність як форма буде характерна композиторам-романтикам. Невипадково Бюлов проводить паралелі бетховенських циклів багатель з прелюдями Шопена ор. 28.

Це дає підставу вважати Бетховена засновником нового жанру, який згодом починають використовувати інші композитори. Цикли багатель є у А. Дворжака (ор. 47 для 2 скрипок, віолончелі і гармоніума), А.К. Лядова (ор. 53 для фп.), Б. Бартока (ор. 6 для фп.). Шість багатель для струнного квартету ор. 9 А. Веберна відрізняються особливою стилістю і концентрованою вираженню. Жанр багатель не забутий і українськими сучасними композиторами. Так, харківським композитором Л. Шукайло створено 15 багатель для фортепіано. Очевидно, що твори малих форм Бетховена потребують значної уваги і подальшого дослідження.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч.1 и 2.- изд.2, доп. - М.: Музыка, 1988. - 415 с., нот.
2. *Алексеев А.Д.* Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории пианизма. Вып.1. - М.-Л: Гос. муз. изд., 1952. - 252 с., нот.
3. *Альшванг А.А.* Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. - изд.4. - М.: Сов. композитор, 1971. - 560 с., ил., нот.
4. *Аронов А.* Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена / Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. - М.-Л., 1965. - С. 32-95., нот., ил.
5. *Бетховен Л.* ван. Багатели для фортепиано. Соч. 33, 119, 126 / Ред. Э. д'Альбера (соч.33) и Г. Бюлова / Вст. ст., пер. примеч. и подготовка изд. Н. Копчевского. - М.: Музыка, 1985. - 60 с., нот.
6. *Геника Р.* Бетховен. Значение его творчества в области фортепианной композиции // РМГ, 1899. - №№1-10. 7. *Грундман Г., Мис П.* Как Бетховен пользовался педалью? // Музыкальное исполнительство. Вып. 6: Сб. статей. - М.: Музыка, 1970. - с. 217-242.
8. *Зав'ялова О.К.* Виолончельні сонати Л. ван Бетховена. Жанр, стиль, ансамблевий тип мислення: Дослідження. - К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. - 92 с., нот.
9. *Климовицький А.И.* О творческом процессе Бетховена: Исследование. - М.: Музыка, 1979. - 176 с., ил.
10. *Ландовска В.* О музыке. / Пер. с англ.; Послесловие А.Е. Майкапара. - М.: Радуга, 1991. - 440 с., ил., нот.
11. *Окрайнец И.А.* Доменико Скарлатти: Через инструментализм к стилю. - М.: Музыка, 1994. - 208 с., нот.
12. *Письма Бетховена: 1817-1822 /* Сост., вст. ст. и коммент. Н.Л. Фишман и Л.В. Кириллина; Пер. с нем. Л.С. Товалевой и Н.Л. Фишмана. - М.: Музыка, 1986. - 636 с., нот., ил., портр.
13. *Скребок С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. - М.: Музыка, 1973. - 448 с., нот.
14. *Фейнберг С.Е.* Мастерство пианиста. / Сост. и общ. ред. Л. Фейнберга и В. Натансона. - М.: Музыка, 1978. - 207 с., нот., 1 л. портр.
15. *Фейнберг С.Е.* Сонаты Бетховена // Пианисты рассказывают. Вып. 3 / Сост., общая ред. и вступ. ст. М. Соколова. - М.: Сов. композитор, 1988. - С. 13-25.
16. *Фишман Н.Л.* Этюды и очерки по бетховениане. - М.: Музыка, 1982. - 263 с.
17. *Couperin F.* Pieces de Clavecin. Kozreadja Gat Jozsef. T.3. - Budapest: Editio Musica, 1970. - 123 с.

Надійшла до редколегії 24.10.2000 р.