

DOI 10.26886/2414-634X.3(30)2019.7

UDC 780.616.432.083.3.071.1(430)

EPILOGUE OF THE FANTASY SPINS BY L. BEETHOVEN

E. Pogoda, PhD of Musical Art

Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts, Ukraine, Kharkov

The article reviewed and analyzed the piano fantasy op. 77 by L. Beethoven. The research methodology is based on the use of several approaches to the material being analyzed (comparative, genre-style, intonational-dramaturgical analyzes, the principle of historicism, etc.). The creation of the analyzed work is associated with the proximity to the type of interpretation of the genre, which was formed in the works of V. A. Mozart and I. N. Hummel. In the last, final model of the development of the genre in the works of L. Beethoven, presented in a «pure form», fantasy summarized already established traditions and at the same time revealed the composer's insights into the future.

Key words: fantasies, Fantasies for piano, genre, the Viennese classicism, L. Beethoven.

кандидат искусствоведения, Погода Е. В., Эпилог фантазийных исканий Л. Бетховена / Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, Украина, Харьков

В статье рассмотрена и проанализирована фортепианная фантазия оп. 77 Л. Бетховена. Методология исследования базируется на применении нескольких подходов к анализируемому материалу (сравнительный, жанрово-стилевой, интонационно-драматургический анализы, принцип историзма и др.). Создание анализируемого произведения связано с близостью к типу трактовки жанра, сформировавшегося в творчестве В. А. Моцарта и И. Н. Гуммеля. В последнем, итоговом образце разработки жанра в

творчестве Л. Бетховена, представленном в «чистом виде», фантазия обобщила уже сложившиеся традиции и в то же время выявила прозрения композитора в будущее.

Ключевые слова: фантазия, фортепианная фантазия, жанр, венский классицизм, Л. Бетховен.

Введение. Жанр фантазии представляет собой одну из констант в творчестве Л. Бетховена. Тем не менее этот жанр, как и вопрос его трактовки в творческом наследии Л. Бетховена, не рассматривался в отечественном музыковедении как самостоятельная научная проблема. Непосредственно же фортепианная Фантазия op. 77 также осталась вне поля зрения современного музыкознания, чем и обуславливается актуальность избранной в данной статье проблематики.

Фортепианные фантазии композитора получили освещение в научной литературе лишь в связи с изучением фортепианных сонат Л. Бетховена. Так, исследованию Сонат «quasi una Fantasia» op. 27 № 1 и № 2 посвящено ряд трудов, среди которых – работы Б. Асафьева [1], В. Бобровского [2], Ю. Кремлева [3], А. Гольденвейзера [4], Л. Решетникова [5]. Некоторые сведения о бетховенской фортепианной Фантазии op. 77 содержатся в зарубежных исследованиях, в частности, в трудах Schulze Sean [6; 7].

Подробное рассмотрение и анализ фортепианной фантазии op. 77 Л. Бетховена служит *целью* статьи.

Задачи данного исследования:

– определить значение фортепианных фантазий эпохи венского классицизма (в частности, Фантазии для фортепиано op. 77 Л. Бетховена) как своеобразных посредников между эпохами барокко и романтизмом;

– выявить индивидуальные признаки трактовки жанра фантазии в творчестве Л. Бетховена.

Еще одной проблемой, в связи с которой возможно исследование фортепианных фантазий Л. Бетховена, является проблема «переходности», «рубежности веков». В творчестве Л. Бетховена, пожалуй, не найти жанра, в котором бы не отражалась представляемая художником переходная эпоха, сущность которой определяется понятием «рубежность веков» [8; 9].

В фортепианных фантазиях Л. Бетховена, рассмотренных в аспекте отражения сущности проблемы «рубежности» и прозрения композитора в область «искусства будущего», оформление основ романтизма отнюдь не исключало преломления барочных и классицистических трактовок жанра. Как завершитель процессов развития музыкального искусства XVIII века Л. Бетховен синтезировал в фантазии творческие принципы трактовки жанра, свойственные искусству И. С. Баха, Ф. Э. Баха, Й. Гайдна и В. А. Моцарта. Следовательно, фортепианная фантазия в творчестве Л. Бетховена являет собой квинтэссенцию выражения сущности проблемы «рубежности» веков, поскольку обобщает историческое развитие не только достижений венской классической музыкальной школы, но и предшествующих ей этапов, а также предвосхищает идеалы романтической трактовки жанра.

Время написания Фантазии для фортепиано ор. 77 (1809 год) совпадает с одной из вершин центрального периода творчества Л. Бетховена, с периодом создания в фортепианном наследии композитора таких шедевров как Концерт № 5 (1808-1809) и Сонаты № 24 ор. 78, № 25 ор. 79, № 26 ор. 81 а (1809-1810). После появления в творческом наследии Л. Бетховена Фантазии для фортепиано ор. 77 возникает пауза в истории обращения композитора к данному жанру,

преодолеваемая лишь в последний период творчества, сопряженный с созданием последних пяти фортепианных сонат, в которых композитор создает «... новый тип лирической, камерной сонаты-фантазии, во много „обгоняя” сонатные формы не только Шуберта, но и Шумана» [10, с. 45].

По свидетельству Н. Sichrovsky, фортепианная Фантазия И.Н. Гуммеля op. 18 (1805) оказалась своего рода прообразом Фантазии для фортепиано op. 77 Л. Бетховена или, точнее, бетховенская фантазия стала своеобразным ответом на произведение И. Н. Гуммеля. Так, если для В. А. Моцарта неким образцом для создания собственных фантазийных концепций являлась трактовка жанра в творчестве Баха, осуществлялась опора на образцы жанра в творческом наследии композиторов прошлого, то для Л. Бетховена, при сохранении метода опоры на образец, творческим ориентиром для написания фортепианной Фантазии op. 77 стала Фантазия для фортепиано И. Н. Гуммеля op. 18. Однако Фантазия op. 18 И. Н. Гуммеля не явилась для Л. Бетховена единственным ориентиром, ибо в бетховенской Фантазии op. 77 обнаруживается традиционная опора на образцы исследуемого жанра в творчестве Ф. Э. Баха и В. А. Моцарта.

Фантазия op. 77 – один из немногих примеров произведений, в которых Л. Бетховен, следуя резко сменяющимся настроениям, соединяет их в одно целое. Несмотря на обилие и разнообразие тем, эта фантазия сохраняет внутреннее единство, отражая процесс последовательного развития мыслей, чувств и настроений. Если Сонаты № 1 и № 2 op. 27 «quasi una Fantasia» Л. Бетховена, наследовали многие признаки жанра, разработанные в предшествующие эпохи, и были все же в большей степени предшественницами романтических сонат-фантазий и симфонических

фантазий, то Фантазия ор. 77, являясь последним, итоговым образцом разработки жанра в творчестве Л. Бетховена, представленном в «чистом виде», обобщила уже сложившиеся традиции и в то же время выявила прозрения композитора в будущее.

В бетховенской фантазии наличествует множество смен темпов и тональностей, фермат и нетактированных пассажей, что подчеркивает тесную связь с трактовкой данного жанра в творчестве Ф. Э. Баха и В. А. Моцарта. А наличие ломаных арпеджио и арпеджированных пассажей свидетельствует о преломлении в фантазии Л. Бетховена традиций в создании произведений данного жанра не только В. А. Моцарта и Ф. Э. Баха, но и И. С. Баха.

Подобно Фантазии ор. 18 И. Н. Гуммеля, фортепианную Фантазию ор. 77 Л. Бетховена открывает развернутое вступление, для которого характерны частые смены темпов (*Allegro – Poco Adagio*) и вторжение каприччиозности. Выражением каприччо становится пассажный тип тематизма. В полуторотактовой теме (g-moll) на р, которая появляется после двух гаммообразных пассажей на f, предвосхищаются черты шубертовского песенного типа тематизма. Вступление в бетховенской Фантазии ор. 77, как и интродукция в Фантазии ор. 18 И. Н. Гуммеля, базируется на идее диалогичности, проявляющейся в темповых, динамических, фактурных, образных сменах. Диалогизм импровизационно-каприччиозного и лирического подчеркнут секвенционным сопоставлением.

Импровизационный характер, фантазийно-пассажный тип тематизма, триольная ритмика аккомпанемента сообщает музыке полетность (характерный ритмопульс для жанра музыкальной поэмы, возникшего позднее). Динамический и темповой контраст, как неотъемлемая черта жанра фантазии, заявлен уже в начале произведения. Так, вступление представляет собой своеобразный

«занавес», подобно театрализованному действию – зачин, яркий контраст импровизационных пассажей на f в темпе Allegro и лирического проигрыша песенного склада в духе поэтический элегий на p (Poco Adagio). Соотношение двух типов тематизма – импровизационно-пассажного и песенного представляются как два полюса, как внешний и внутренний миры героя фантазии. Так медиативная функция обретает еще одно значение.

Вторая тема вступления (Des-dur), основывающаяся на интонациях вдоха, представляет собой период из предложений повторного строения с элементами танцевальности. Изложение данной темы сопряжено с вторжениями каприччиозности (нисходящий пассаж на f в темпе Allegro). Непродолжительная тема (10 тактов) разомкнута, что нивелирует грани формы, обеспечивая, таким образом, непосредственный переход к следующей теме.

В третьей теме вступления (B-dur, Allegro ma non troppo) обнаруживается тематическая связь с двумя предыдущими – триольный ритм одного из элементов первой темы трансформировался в трехдольный в размере $6/8$, квартный скачок из затакта темы Des-dur. Подобно предыдущей, эта тема также разомкнута, заканчивается на доминантсептаккорде и приводит к связующему эпизоду развивающего типа – арпеджированные пассажи по уменьшенным септаккордам воплощают возвращение каприччиозности. Таким образом, каприччиозность на протяжении всего вступления выполняет несколько функций: непосредственно вступления, водораздела, завершения и, как итог, обрамления.

В процессе развития тематического материала вступления происходит варьирование песенной темы, приобретающей игривый характер, тогда как импровизационно-фантазийные пассажи сохраняют свое функциональное значение, вторгаясь в плавное, хоть

и разнохарактерное развертывание лирической темы, тем самым возвращая героя произведения к действительности.

Первый раздел Фантазии op. 77 (d-moll) отделен от вступления двумя тактовыми чертами, а также сопряжен со сменой темпа (*Allegro con brio*). Данный раздел – импульсивного характера, на что указывает авторская ремарка «с огнем», и тематически связан со вступлением. Таким образом, явным становится принцип рассредоточенной вариационности как еще одного свойства фантазийного метода развития. Раздел представляет собой простую трехчастную форму из периодов повторного строения – 4+4, 8+8, 4+4, 4+4 с вертикальной перестановкой голосов. И вновь атака – непосредственный переход одного раздела в другой.

Второй раздел Фантазии сопряжен с внутритемповыми контрастами. Медленную тему *Adagio* (As-dur) прерывает вторжение гаммообразного пассажа в темпе *Presto*, отсылающий к каприччиозности вступления, после которого возобновляется изложение темы *Adagio*, только уже в другой тональности (B-dur). Принцип темповой организации музыкального материала, по сравнению со вступлением, изменен – если вступление начиналось с быстрых каприччиозно-импровизационных пассажей, которые сменяла лирическая тема, то в данном разделе происходит инверсия в их изложении. Связующий эпизод, построенный на движении ломаными арпеджио, приводит к *Piu presto*, начинающемуся с доминанты к h-moll (начало разделов с доминанты становится характерной чертой для данного произведения, что сообщает музыке полетность, стремительность, поэмность), в котором кристаллизуется новая тема в e-moll. Новая тема тематически связана со вступлением – триолеобразным ритмодвижением. Раздел разработочного типа венчает тема *Adagio*, которая обретает обрамляющую функцию.

Следующий (третий) раздел Allegretto – самый крупный по масштабу. Подобно тому, как в Фантазии ор. 18 И. Н. Гуммеля второй раздел первой части был написан в форме темы с вариациями, так и у Л. Бетховена на данном этапе становления фантазии обнаруживается подобная форма. Раздел представляет собой тему с семью фактурными вариациями в H-dur. Таким образом, возникает цикл в цикле, символизирующий изменчивость, импровизационность. Развернутой связкой со следующим разделом являются контрастные по динамике гаммообразные, импровизационные пассажи, обнаруживающие связи со вступлением, реминисценция каприччиозности.

Заключительный раздел – кода, сопряжен с возвращением Tempo primo. Кода построена на тематическом материале предыдущих разделов и носит синтезирующий характер: тема из третьего раздела звучит в C-dur, затем следует вариация (H-dur), обрывающаяся на секундакорде под фермой. Два динамически контрастных гаммообразных пассажа, реприза темы (H-dur) в минимализированном виде в темпе Adagio, и вновь стремительный пассаж на *f* венчает все произведение. Таким образом, если в Фантазии ор. 18 И. Н. Гуммеля каприччиозные реминисценции ограничивались рамками интродукции и первой части произведения, то Л. Бетховен вводит их на каждом этапе развития всего художественного целого. Каприччиозные «вставки», как и в Фантазии ор. 18 И. Н. Гуммеля, выполняют в формообразовании функцию не только водораздела, но и обрамления в конструировании всей композиции.

Выводы. В Фантазии ор. 77 Л. Бетховена, как и в гуммелевской Фантазии ор. 18, обнаруживается неоднозначность трактовки формы всего композиционного целого. С одной стороны, бетховенская Фантазия ор. 77 представлена контрастно-составной формой с частой

сменой разделов и тональностей внутри разделов, со сменой тематических комплексов, настроений, что подчеркивает такое свойство данной формы как калейдоскопичность, в чем и проявляется фантазийность. В произведении наблюдается преобладание лирических образов – от умиротворенных до драматических, экспрессивных. С другой стороны, обнаруживается форма второго плана (помимо контрастно-составной) – макротрехчастность с элементами сонатности, отображенная в наличие функций разделов – экспонирующих, развивающих (разработка), репризных. Неповторяемость тем, с одной стороны, и ряд тематических связей между этими темами – вариационность, с другой, обеспечивают связность, цельность формы (черта, предваряющая монотематизм романтических композиций).

Н. Sichrovsky, лишь констатирует факт того, что прообразом Фантазии для фортепиано ор. 77 Л. Бетховена стала Фантазия ор. 18 И. Н. Гуммеля. В сочинении Л. Бетховена отсутствуют непосредственные формообразующие и тематические заимствования. Общей для двух композиторов стала концепция жанра, в которую привносятся черты каприччо, помещенного на гранях формы, также выполняющего функцию водораздела. Однако Л. Бетховен проводит идею проникновения каприччиозности в фантазийное целое более последовательно, нежели И. Н. Гуммель. В гуммелевской фантазии каприччо исчезает как конструктивная основа по истечении первой части, у Л. Бетховена же пронизывает все разделы Фантазии.

Литература:

1. Асафьев Б. В. (1981), *Бетховен. Сонаты*. О симфонической и камерной музыке. Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. Ленинград: Музыка, С. 50-54.

2. Бобровский В. П. (1990), *Соната Бетховена «Quasi una Fantasia» cis-moll («Лунная»)*. Статьи и исследования. Москва: Советский композитор, С. 95-119.
3. Кремлев Ю. (1970) *Фортепианные сонаты Бетховена*, Москва, Советский композитор.
4. Гольденвейзер А. Б. (1966), *32 сонаты Бетховена*, Москва, Музыка.
5. Решетников Л. (1973) Сторінка творчості Бетховена. *Журнал Музика*, №4, С. 32.
6. Schulze Sean (2004), A neglected opus: an examination of the structural procedures employed in Beethoven`s «Fantaisie pour le pianoforte» op. 77. *The Beethoven journal*. San Jose State University, №19, S. 66-71.
7. Schulze Sean (1999), *An ignored fantasy: an examination of Beethoven`s fantasy for piano op. 77*, Diss. (DMA), Tucson, Ariz, University of Arizona.
8. Калошина Г. (1999), Музыкальное искусство на переломе столетий: феномен «рубежности», Искусство на рубежах веков: материалы международной научной конференции. Редколлегия А. И. Цукер и др., Ростов-на-Дону, *Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса)*, 94-107.
9. Шевляков Е. (1999) Понятие и критерии «рубежа» в истории музыкальной культуры. Искусство на рубежах веков, материалы международной научной конференции. Редколлегия А. И. Цукер и др., Ростов-на-Дону, *Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса)*, 82-94.
10. Николаева Н. (1960) Бетховен и романтизм, *Журнал Советская музыка*, №12, С. 44-56.

References:

1. Asaf'ev B. V. (1981) *Bethoven. Sonaty [Beethoven. Sonatas]*. O simfonicheskoj i kamernoj muzyke. Pojasnenija i prilozhenija k programmam simfonicheskikh i kamernyh koncertov [About symphonic and

chamber music. Explanations and supplements to symphony and chamber concert programs]. Leningrad: Music, 50-54.

2. Bobrovskij V. P. (1990), *Sonata Bethovena «Quasi una Fantasia» cis-moll («Lunnaja»)* [Sonata of Beethoven «Quasi una Fantasia» cis-moll («Lunar»)]. *Stat'i i issledovanija* [Articles and researches]. Moscow: Soviet composer, 95-119.

3. Kremlev Ju. (1970), *Fortepiannye sonaty Bethovena* [Beethoven's Piano Sonatas]. Moscow: Soviet composer. (in Russian)

4. Gol'denvejzer A. B. (1966), *32 sonaty Bethovena* [32 sonatas of Beethoven]. Moscow: Music. (in Russian)

5. Reshetnikov L. (1973) *Storinka tvorhosti Bethovena* [Beethoven's page of creativity]. *Journal Music*, vol. 4, 32.

6. Schulze Sean (2004) *A neglected opus: an examination of the structural procedures employed in Beethoven`s «Fantaisie pour le pianoforte» op. 77.* *The Beethoven journal*. San Jose State University, vol. 19, 66-71.

7. Schulze Sean (1999), *An ignored fantasy: an examination of Beethoven`s fantasy for piano op. 77*, Diss. (DMA), Tucson, Ariz, University of Arizona.

8. Kaloshina G. (1999), *Muzykal'noye iskusstvo na perelome stoletiy: fenomen «rubezhnosti»* [Musical art at the turn of the century: the phenomenon of «frontier»]. *Proceedings of the Art at the turn of the century* (Redkollegiya A. I. TSuker i dr.), Rostov-on-Don, *Institut «Otkrytoye obshchestvo» (Fond Sorosa)*, 94-107.

9. Shevlyakov E. (1999), *Ponyatiye i kriterii «rubezha» v istorii muzykal'noy kul'tury* [The concept and criteria of the «boundary» in the history of musical culture]. *Proceedings of the Art at the turn of the century* (Redkollegiya A. I. TSuker i dr.), Rostov-on-Don, *Institut «Otkrytoye obshchestvo» (Fond Sorosa)*, 82-94.

10. Nikolaeva N. (1960), *Bethoven i romantizm* [Beethoven and Romanticism]. *Journal Soviet music*, vol. 12, 44-56.