ченна перехідність даних творів та значення їх для наступних поколінь композиторів та виконавців.

Ключові слова: жанр, концерт, валторна, виконавський стиль.

Cherniak M. Concerts for French horn solo by J. Haydn: search timbre and genre model. The article considers two concertos for horn solo by J. Haydn. Identified influence concerto grosso, symphonies, the Opera and the Quartet on the genre model of Concerto for solo horn in the work of J. Haydn. Defined transitivity data compositions and their importance for future generations of composers and performers.

Key words: genre, concert, French horn performing style.

УДК 78.071.1 (430)``17/18``

Галина Карелова

ФУНКЦИИ КОНТРДАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. БЕТХОВЕНА

Актуальность темы. Одной из закономерностей развития искусства, в том числе и музыкального, является утрата художественными произведениями прошлого присущего им изначального смысла. В числе тех произведений прошлого, чей художественный смысл оказался утраченным либо недооцененным с течением времени, – бетховенские контрдансы 1795 года. Подвергнутые метаморфозам, эстетизированные танцевальные жанры составляют в творчестве Л. Бетховена циклы однородных пьес.

Цель исследования – установить функции контрданса в творчестве Л. Бетховена. **Объект исследования** – контрдансы в контексте творческого наследия Л. Бетховена раннего периода. **Предмет исследования** – специфика преломления творческих принципов Л. Бетховена в контрдансе № 2.

Жанр контрданса в творчестве Л. Бетховена пронизывает все этапы творчества композитора: от шлифовки жанровых черт в фортепианном и оркестровом циклах («Шесть контрдансов» 1795 г., «Двенад-

цать контрдансов» 1800–1802 гг.), где контрданс предстает как самостоятельное художественное явление, то есть не является частью монументального целого, до монументального жанра симфонии, балета и вариаций, создававшихся композитором в период с 1795 г. по 1804 г., около десяти лет, где контрданс играет роль *Finale.*

Уже в пределах первого периода творчества Л. Бетховена наблюдается процесс формирования отношения к жанру контрданса иного типа, который станет залогом его трактовки в центральный и поздний периоды творчества композитора. Об этом свидетельствуют следующие апекты:

1) помещение композитором контрданса в финальную часть цикла, что означает осознание его функции *в качестве Finale* развернутой концепции (Балет «Прометей» 1800–1801 гг., Вариации с фугой для фортепиано на тему из балета «Прометей» Es-dur 1802 г., симфония № 3 «Героическая» Es-dur, 1804 г.). Контрданс обладает функцией подведения итога в изложении развернутой концепции, функцией обобщения;

2) происходит *симфонизация* жанра контрданса (симфония № 3);

3) контрданс предстает как *итог развития вариационного цикла* (Вариации ор. 35), где пропагандируется торжество идей (Вариации с фугой созданы на основе темы Прометея из балета «Творения Прометея»).

К числу жанровых черт в цикле «Шесть контрдансов» (1795 г.) относятся: диапазон от умеренно быстрого темпа до более подвижного, темповая логика цикла определена композитором темпами – *Allegro moderato – Allegro – Andantino;* гомофонно-гармоническая фактура; двухдольный размер; двухчастность структуры (в основу положен двухквадратный период) с повтором каждой из частей в виде репризы; доминирование C-dur; динамическая логика цикла.

Тональная логика цикла «Шесть контрдансов» предполагает смену тональностей, подобно циклу Менуэтов и Багателей. При этом, как и в Менуэтах, первый и последний номера написаны в одной тональности, что способствует утверждению единства цикла. Кроме того, контрданс № 4, написанный в той же тональности C-dur, играет исключительную роль в цикле, являясь его «золотой серединой», обладая чертами сходства с менуэтом (без репризы, наличие *trio).*

Тональный план цикла «Шесть контрдансов», 1795 г.

1 2 3 4 5 6
C – Es – B – C – A – C
|_____||_____|
|_____|

При наличии системы общих черт, каждый из шести контрдансов отличает яркая интонационная идея. Вместе с тем, композитор стремиться придать последовательности из шести пьес черты цикличности, о чем свидетельствует тональная логика цикла, и наличие контрданса, выполняющего функцию «золотой середины», придавая *арочность* конструкции.

Л. Бетховен в данном цикле использует исключительно мажорные тональности, не входящие в число тональностей первой степени родства. Отсюда следует тональная логика цикла «Шесть контрдансов»: *C-dur*`ные контрдансы (№ 1, № 6) – это внешний тональный круг; № 4 обладает центрообразующей функцией, является водоразделом цикла; № 1 и № 4, а также № 4 и № 6 образуют два малых тональных круга цикла.

В первый малый круг между *C-dur*`ными контрдансами Л. Бетховен помещает два номера с бемольными тональностями (*Es-dur, B-dur*), во второй малый цикл – один диезный (*A-dur)*. Это способствует контрастности между двумя малыми циклами, а также между контрдансами в целом.

Так композитор усиливает контраст между одножанровыми номерами, с присущими им единством формообразования, темповой близости. Кульминационным является контрданс № 4, он наиболее контрастный среди остальных и по тематизму, и, с точки зрения формы. Тональность *C-dur,* трижды вводимая композитором, «цементирует» цикл миниатюр, способствует утверждению логики единства.

В цикле «Шесть контрдансов», с точки зрения динамической логики, в первых трех номерах преобладает оттенок *p*, при том что вторая половина цикла более яркая, здесь возникает *f*. В контрдансе № **4** преобладает оттенок *f*, во второй части миниатюры встречается уже *ff*, а trio представлено чередованием *p* и *f*. В контрдансе № **5** обна-

руживается возвращение к изначальной динамической сфере цикла (первая часть отмечена оттенком *p*, а вторая – *f*). Контрданс № **6** целиком отмечен композитором оттенком *f*. Трилогия «тихих» контрдансов представлена в рамках первого малого цикла (№ **1**, № **2**, № **3)**, трилогия, основанная на динамическом контрасте (*f-p-f)* – составляет второй малый цикл (№ **4**, № **5**, № **6**).

Водораздельная функция № **4** подчеркнута наличием в нем оттенков *f* и *p* (наличие внутренних динамических контрастов). Вторая функция Контрданса № **4** – завершение первого малого и начало второго цикла – свидетельство процесса циклизации контрдансов.

Тональная организация и динамическое решение цикла «Шесть контрдансов» позволяет подкрепить вывод о наличии двух внутренних циклов, где контрданс № **4** является как кульминацией всего цикла, так и водоразделом, гранью между двумя внутренними циклами. Контрданс № **6** выполняет функцию *Finale* не только второго малого цикла, но и всего цикла в целом.

В чем же уникальность контрданса № **2**:

1) он относится к числу танцев, тональность которых не дублируется композитором достигается контраст за счет чередования контрдансов, выполняющих функцию тонального обрамления (№ **1**, № **4**, № **6**) и контрдансов, тональности которых встречаются единожды (№ **2,** № **3**, № **5**); 2) упругость мелодической линии; 3) черты радостной героики в изложении темы; 4) двукратное введение интонемы *Судьбы* в аккордовом изложении (в первом и втором предложениях; в первом предложении интонема обладает функцией золотой середины, являясь кульминационной вершиной, во втором – кульминацией источника). Менее яркое проведение темы *Судьбы* в контрдансе № 3 – в сопровождении, а в № 5 она завуалирована буффонными восходящими триолями; 5) тональность *Es-dur,* является светлой, героической (симфония № 3 «Героическая» в *Es-dur*), «валторновой» тональностью.

В жанре контрданса Л. Бетховена интересовала вся система средств лирической выразительности, свойственная данной жанровой константе. Повидимому, не столько формообразование, сколько тематизм (с точки зрения его будущих сочинений), имеющий такие составляющие, как: упругость ритмики, внезапность появления син-

коп посреди равномерно организованной ритмической «глади», наличие более яркого второго раздела относительно первого.

Множественны функции контрданса в творчестве Л. Бетховена. С ним связан как процесс формирования цикла одножанровых пьес (менуэтов, экосезов, багателей, контрдансов), так и его трактовка в качестве интонационно-жанрового прообраза одной из частей крупной формы сонатно-симфонического цикла. Функции контрданса пребывают не в отношениях взаимоисключения, а в системе, дополняя друг друга.

Подобно тому, как Л. Бетховен в течение едва ли не всего творческого пути шлифовал, искал идеальный образ «темы радости», так композитор шлифовал и оттачивал искусство конструирования совершенной танцевально-жанровой модели контрданса.

Учитывая, что в симфониях и иных развернутых концепциях Л. Бетховен искал пути воплощения идеи вселенского торжества, связанного с образом всечеловеческого марша-гимна, шествием объединенного в единый «фронт» обновленного человечества (как, например, в Девятой симфонии), контрданс идеально соответствовал намерению композитора. Ибо контрданс – двухдольный танец, связанный с хороводами и шествиями. Он соответствовал той семантической конструкции, построение которой Л. Бетховен считал итоговой задачей многих своих сочинений крупной формы.

Контрдансу имманентно присущ принцип вариационности, который является его жанровым свойством. Данный принцип проявляется и в контрдансе как финальном разделе циклической формы (балет, симфония), и в жанре вариаций.

В фортепианных Вариациях ор. 35 осуществлено расширение масштабов контрданса, происходят процессы его монументализации, симфонизации. Контрданс в Вариациях ор. 35 приобретает концертно-виртуозную трактовку.

Тема контрданса использована композитором в качестве автоцитаты из цикла «Шесть контрдансов» (№ 2), что является, по сути, вариациями на жанр. Следовательно, Вариации ор. 35 написаны на тему контрданса № 2.

Если в циклически трактуемом фортепианном целом, составленном из серии однородных жанров, экосезы организованы в рондаль-

ное единство, благодаря переходящему из номера в номер рефрену, то каждый из контрдансов предстает как самостоятельное, завершенное единство, не имеющее интонационных связей с окружающими его танцами.

Кроме того, различна роль контрданса и экосеза в контексте наследия композитора в целом. Если судьба экосеза в творчестве Л. Бетховена регламентирована фортепианным циклом, а сам танцевальный жанр не выходит за пределы малой формы, то фортепианный контрданс стал для композитора тем «тезисом», той первоидеей, что получила дальнейшее развертывание в монументальных антитетических конценциях, основанных на методе симфонизма, «рвущихся» за границы фортепианного тембра.

«*Праидеи» и «прообразы»* – понятия, ассоциируемые с контрдансом № 2, что соответствует филисофии Л. Бетховена (вариации на образ). Композитор «лелеет» контрданс как малую форму, она в его творчестве выступает как архетип, как первоидея. При процессе монументализации контрданса Л. Бетховен каждый раз оставляет фактически без изменений саму модель, то есть миниатюру, она представлена как, своего рода, точка отсчета. Это является свидетельством осознания Л. Бетховеным самоценности контрданса как малой конструкции на более поздних этапах творчества композитора при модификации малого жанра в монументальную концепцию.

Стоящий у истоков монументальной концепции, выполняя в истории её возникновения функцию *тезиса-первоидеи*, будучи введенным в собственно монументальную форму, контрданс обретает в её развертывании функцию *синтеза*, завершая предыдущую антитетическую композицию.

То есть, в оформлении монументального замысла Л. Бетховен исходил из созданной ранее жанровой первоидеи, перенесенной из зоны *тезиса* в фазу *синтеза*.

Контрданс в антитетических монументальных концепциях обретает функцию *синтеза*. Кроме того, из контрданса проистекает не только драматургия одного сочинения, но и концепции целого ряда сочинений. Итак, контрданс одновременно и *тезис,* и *синтез* и *процесс* (развитие, «рост»). Фаза *тезиса* остается за пределами монументального сочинения, будучи прописанной в миниатюре. То есть,

начиная работу над произведением, композитор исходил из уже реализованных им жанровых концепций.

Контрданс № 2 является еще «*зерном»*, которое прорастает и становится мощным в последующих произведениях композитора зрелого периода. Почему именно Контрданс № 2 стал для Л. Бетховена идеальной моделью для последующей симфонизации и превращения в основу монументальных концепций и жанров? Вырисовывается два уровня реализации сравнительного анализа: 1) контрданс № 2 среди других контрдансов; 2) контрданс как «зерно».

В балете «Творения Прометея», как и в «Героической» симфонии, Л. Бетховеным заложен прообраз финала Девятой симфонии: освобожденного, единого, устремленного к счастью, радости человечества. В названии балета «Творения Прометея» заложена подобная идея, в этом заключается *креативный метод* Л. Бетховена. Функция «торжества» в финале «Творения Прометея» и «Героической» симфонии аналогична Девятой симфонии.

С одной стороны, тема «Оды к радости» имеет более протяженную историю чем тема контрданса № 2, но с другой стороны, развертывание «зерна» из контрданса охватывает и тему «Оды к радости», становящуюся лишь одной из «ветвей» интонационно-концептуального древа. Таковы масштабы «прорастания зерна». Роль «искры», из которой возгорелся Прометеев огонь, суждено было исполнить контрдансу № 2.

Итак, в чем еще таится причина авторского выбора? Кроме упругости ритма, пружинности и остроты, в контрдансе еще присутствует сокрытая оркестровость звучания – лапидарность («гениальное прозрение», гениальность *invention* Л. Бетховена). По признанию композитора: «Когда я слышу что-либо внутренним слухом, это почти всегда звучит симфонический оркестр».

В Вариациях ор. 35 тема Контрданса помещена и в начало («источник») и конец (вывод, итог). *Метод мышления композитора* направляет его работу от наброска к развернутой концепции, от сжатой формы к развертыванию, контрданс играет роль одного из «набросков», «черновиков» Л. Бетховена, что соответствует творческому методу композитора в принципе. Снова возникает аналогия с бетховенской работой над темой «Оды к радости», охватывающей едва ли не весь творческий путь композитора.

В границах творческого метода Л. Бетховена формируется художественный принцип романтического искусства, ставший основой подхода к написанию миниатюр – *эскизность*. У Л. Бетховена эскизность свойственна творческому процессу работы и над крупной формой, и над малыми жанрами.

Малые жанры в творчестве композитора, наряду со свойственной им художественной самоценностью, представляют собой своего рода *эскизы* крупных жанров.

Для Л. Бетховена важен метод творчества «*по моделям»,* в качестве каковых предстают не «чужие», а его собственные вдохновения (творчество «по моделям» представлено ярким примером И. Стравинского) [7].

«Эскиз» Л. Бетховена не является «черновиком» в понимании чего-то неоформленного, размытого, случайного, несовершенного, незаконченного. Напротив, это «само совершенство», с точки зрения формы и содержания.

Показательно, что композитор именно таким образом оценивал этот свой труд, о чем свидетельствует тот факт, что, будучи введенным в контекст крупной формы контрданс почти не подвергается изменениям, за исключением некоторых фактурных, агогических и прочих аспектов.

Универсальность «эскиза» (сгустка смысла или смыслов) свидетельствует о наличии «малого» (свернутого) и «большого» (развернутого), то есть разножанровости, с различными видами коды, в творческом наследии композитора [7].

А. Климовицкий в своем исследовании говорит о «критичности Л. Бетховена», его творческом принципе и его выявлении – «интенсивнейшая предварительная работа зафиксированная на нотной бумаге, знаменитые бетховенские черновые эскизы <…> как форма утверждения своего господства в мире звуков, утверждение своих принципов» [5. с. 28]. В эскизной работе Л. Бетховена по собственным моделям наблюдаются черты бетховенского метода – «множественность равноправных вариантов, отсутствие установки на решение единственное и окончательное» [5. с. 29].

Если Менуэты обретают значение «репетиций» третьих частей симфоний, то Контрданс Л. Бетховен наделяет функцией *Finale.*

От экспериментирования, направленного на изучение возможностей жанра в фортепианных циклах однородных малых танцевальных пьес, композитор переходит к его монументальной интерпретации в качестве соответствующей части крупномасштабного цикла.

Начиная со второй половины XVIII века контрданс предстает как соперник менуэта. Если менуэт после ряда композиторских опытов обретает значение третьей части в симфониях Л. Бетховена, то контрданс находит свое место в качестве финальной части симфонической концепции. Так две заключительные части симфонии связываются композитором с танцевальными прообразами, первоначально трактованными в жанре фортепианной миниатюры, бытового танца. Используя данные миниатюры, композитор применяет принцип оттачивания концепции финала в крупных произведениях: 1) финальная роль танцевальных пьес, произведений малых жанров, проявляющаяся при их введении в концепции монументальные – *жанровый уровень единства; 2) стилевой уровень единства* – от раннего стиля к зрелому и позднему стилям простираются связующие нити; 3) *интонационное единство* – материал может быть один и тот же, как на уровне интонемы, так и на уровне синтагмы. Его разработка, в зависимости от концепции целого, а также жанровой метаморфозы и темброво-инструментального звучания – различна.

Итак, Л. Бетховен трактует контрданс в качестве *Finale* целого ряда развернутых жанровых концепций (в финальном номере балета «Творения Прометея», 1801 г.; в финале фортепианных вариаций с фугой на тему Прометея ор. 35, после фуги, 1802 г.; финал «Героической» симфонии, 1804 г.).

Почетная роль «творческой лаборатории» в творчестве Л. Бетховена принадлежит не только фортепианным сонатам. Она распространяется и на малые жанры в фортепианном творчестве Л. Бетховена. Различие между фортепианными сонатами и малыми жанрами как «лабораторией» в том, что соната не несет эскизной функции по отношению к другому сочинению, в отличие от малых жанров. Из этого следует, что малые жанры (на примере контрданса № 2) являются и «лабораторией», и «эскизом», и «зерном».

Цепь произведений, образовавшаяся из одной интонационно-жанровой идеи можно отнести к бетховенским «опытам» творческого

оперирования жанровой моделью контрданса, «приспособлению» её к собственному героическому стилю и творческому методу.

Каждое произведение в этой «цепи» – «единственное и окончательное», множественность равноправных вариантов одной интонационно-жанровой идеи.

Контрдансы, как и циклы Багателей (ор. 33, ор. 119, ор. 126), являются «репетицией», предвещающей создание монументальных полотен композитора, творческой «лабораторией» в наследии Л. Бетховена, предназначение которой – создавать модели-прообразы будущих развернутых монументальных концепций [4].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. — Изд. 4-е. — М. : Сов. композитор, 1970. — 557, [1] с.*
2. *Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. — М. : МГК, 1997. — 415 с.*
3. *Карелова Г. В. Функции багатели в контексте творческого наследия Людвига Ван Бетховена (на примере Багателей ор. 33) / Г. В. Карелова // Австрійська музична культура на перехресті епох і традицій // Культура України : матеріали міжнар. наук.-теорет конф., 26–27 березня 2009 року / Харк. держ. акад. культ. ; заг. ред. В. М. Шейка ; відп. ред. І. І. Польська. — Х., 2009. — С. 51–52.*
4. *Карелова Г. «Гениальные пьесы» ор. 126 Л. Бетховена под «скромным» названием «Багатели» / Г. Карелова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського [ред.-упоряд. Шаповалова Л. В.]. — Харків : Вид-во С. А. М., 2012. — Вип. 34. — С. 268–282.*
5. *Климовицкий А. О творческом процессе Л. Бетховена : Исследование Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии / А. И. Климовицкий. — Л. : Музыка, 1979. — 176 с.*
6. *Конен В. История зарубежной музыки : учебник. Вып. 3. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века / В. Конен. — 3-е изд. — М. : Музыка, 1972. — 534 с.*
7. *Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с. — (Учебное пособие для вузов).*

8. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис….канд. искусствовед. : спец. 17. 00. 02. — муз. искусство / Шаповалова Людмила Владимировна. — К., 1984. — 23 с.

Карелова Г. Функции контрданса в творчестве Л. Бетховена. На основании историко-контекстуального метода анализа установлено художественное значение контрданса в творчестве Л. Бетховена. Выявлены такие функции контрданса как эскизная, тезисная и финальная. Подчеркнуто, что, наряду с фортепианной сонатой, контрдансу присуща функция «творческой лаборатории» в наследии Мастера.

Ключевые слова: контрданс, функция, малые жанры.

Карелова Г. Функції контрдансу у творчості Л. Бетховена. На підставі історіко-контекстуального метода аналізу встановлено художнє значення контрдансів у творчості Л. Бетховена. Встановлено такі функції контрдансів у спадку композитора, як ескізна, тезисна та фінальна. Підкреслено, що поруч із фортепіанною сонатою, контрдансам властива функція «творчоі лабораторіі» у доробку Майстра.

Ключові слова: контрданс, функція, малі жанри.

Karelova G. The Contrdanses functions in the L. Beethovens creative work. On the base of historic-contextual experience analysis the artistic significance of the Contrdanse was defined in L. Beethoven`s legacy. Such Contrdanses functions as sketch, thesis and final were revild. It was underlined that together with the piano sonata the Contrdanse is characterized as a function of «the creative laboratory» in the Master`s legacy.

Key words: contrdans, function, small genres.