

УДК 780.616.432.086.1.071.1 Бетховен

Г. В. Карелова, кандидат мистецтвознавства, викладач ХССМШі,
м. Харків

НАРОДЖЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ ПРЕЛЮДІЇ Л. БЕТХОВЕНА З ДУХУ ФУГИ

Визначено притаманну жанру фортепіанної прелюдії функцію рубіжності в спадщині Бетховена. Своєрідність композиторського підходу щодо трактування жанру прелюдії зумовлена оригінальною інтерпретацією бахівських прообразів. Перша Прелюдія ор. 39 створена як цикл поліфонічних прелюдій-варіацій, що має ознаки експозиції подвійної фуґи. Прелюдія № 2 ор. 39 містить «подвійну подорож» мажорними тональностями із блискучим «математичним розрахунком» музичної форми. Ознаки поліфонічного мислення реалізуються в зразках пізнього стилю композитора. Якщо в пізній період композитор пропонує власні закони в межах фуґи, то в прелюдіях барокова традиція є способом відображення романтичної свідомості.

Ключові слова: *фортепіанна прелюдія, малий жанр, рубіжність, поліфонічна варіація, конфліктна симфонізована драматургія.*

Г. В. Карелова, кандидат искусствоведения, преподаватель
ХССМШи, г. Харьков

РОЖДЕНИЕ ФОРТЕПИАНОЙ ПРЕЛЮДИИ Л. БЕТХОВЕНА С ДУХА ФУГИ

Определена присущая жанру фортепианной прелюдии функция рубежности в наследии Бетховена. Своеобразие композиторского подхода к трактовке жанра прелюдии отражено оригинальной интерпретацией баховских прообразов. Первая прелюдия ор. 39 создана как цикл полифонических прелюдий-вариаций с признаками экспозиции двойной фуґи. Прелюдия № 2 ор. 39 содержит «двойное путешествие» мажорными тональностями с блестящим «математическим расчетом» музыкальной формы. Признаки полифонического мышления в полной мере отражены в образцах позднего стиля композитора. Если в поздний период композитор предлагает собственные законы в середине фуґи, то в прелюдиях бароковая традиция является отражением романтического сознания.

Ключевые слова: *фортепианная прелюдия, малый жанр, рубежность, полифоническая вариация, конфликтная симфонизированная драматургия.*

G. V. Karyelova, PhD, professor, Kharkiv secondary specialized music
boarding school, Kharkiv

THE DEVELOPMENT OF L. BEETHOVEN'S PIANO PRELUDES WITH THE SPIRIT OF THE FUGUE

Boundary function, inherent to piano prelude genre, is defined in Beethoven's legacy. Originality of composer's way to interpretate the prelude genre is reflected in original interpret of Bach's prototypes. First prelude op. 39 is organized as a series of polyphonic preludes — variations with signs of double fugue exposure. Prelude №2 op. 39 contains a «double trip» in major keys with a brilliant «mathematical calculation» of musical form. Signs of polyphonic thinking are fully reflected in samples of composer's

late style. If in the late period composer proposes his own rules in the middle of the fugue, then in preludes baroque tradition appears as a reflection of romantic sense.

Keywords: *piano prelude, small genre, boundary, polyphonic variation, conflict symphonized dramaturgy.*

Постановка проблеми. Фортепіанні прелюдії виконали функцію долучення до малих жанрів у творчості композитора. З цього часу увага Л. Бетховена до малих жанрів у фортепіанній творчості стає постійною, виникла самостійна «гілка» в його спадщині. Отже, розуміння ролі малих жанрів у творчості Л. Бетховена має допомогти збагнути сутність композиторського трактування першого жанрового циклу. Крім того, вивчення малих жанрів у фортепіанній творчості Бетховена загалом і жанру прелюдії зокрема зумовлює зміни в розумінні спадщини композитора, яка традиційно пов'язана виключно з монументалізмом форм і революційністю змісту [1; 2; 9]. Акцентція на вивченні прелюдій засвідчить необхідне коригування наукового й художнього трактування малих жанрів у творчості Л. Бетховена [4; 5; 6; 7], котрий сприймається як «Гігант» (так Й. Брамс називав свого попередника), зважаючи на домінування відповідних жанрових пріоритетів. Притаманна жанрові фортепіанної прелюдії у творчості Л. Бетховена рубіжність підкреслює звернення до нього композитора. Оскільки фортепіанні прелюдії належать до творів, що знаменують перехід до центрального періоду творчості Бетховена (з 1802 р.), кардинальні зміни позбавлення тяжкої творчої кризи, коли композитор прийняв рішення йти по «новому шляху» [3], то їм належить рубіжна функція в доробку композитора, визначення якої є актуальним завданням сучасного музикознавства.

Мета статті – визначити смислові функції жанру прелюдії у творчості Л. Бетховена.

Виклад основного матеріалу дослідження. Жанр прелюдії у творчості Л. Бетховена представлений трьома творами раннього – досимфонічного – періоду творчості: прелюдією f-moll WoO55 (1787) і двома прелюдіями ор. 39 (1789). Водночас, обидва опуси прелюдій виконують у його творчості загальну функцію долучення до малих жанрів у межах центрального періоду творчості, кожен з бетховенських експериментів у цьому жанрі своєрідний з точки зору втілення в ньому художньої ідеї.

Прелюдії ор. 39 (1789) – другий і останній завершений зразок малого жанру у фортепіанній творчості Л. Бетховена. Л. Бетховен у циклі ор. 39 навіть запропонував трактування прелюдій, написаних у C-dur. Їх об'єднують загальний принцип варіаційного проведення теми або її фрагменту по колу мажорних тональностей – спочатку дієзні, потім – бемольні, «межа» розвитку прелюдій – енгармонійна модуляція із Cis-dury Des-dur. Якщо перший – «Дієзний» – розділ прелюдій оснований на «накопиченні» дієзів, то другий – «бемольний» – на зменшенні кількості бемолів. Наприкінці прелюдій тема проводиться в C-dur, що свідчить про наявність тональної арки: Л. Бетховен оригінально «переломив» барочну концепцію кола як метафору світобудови.

Композитор неоднозначно трактує жанрову модель прелюдії, поєднуючи в ній елементи малої форми як ознаки самостійної константи та циклу. Згідно з Л. В. Кириліною, при загальному «барочному» типі організації художньої цілісності прелюдій очевидні ознаки класичної ладотональної структури творів: ««полярний» принцип, оснований на антитезі тоніки й домінанти» [8, с. 202]. Відповідно до принципів класичної гармонії [8, с. 205], Л. Бетховен у Прелюдіях спочатку надає перевагу діезним домінантам. Повернення до тоніки й завершення тонального кола композитор здійснює через ходу до субдомінанти за бемольними тональностями.

Перша Прелюдія ор. 39 організована як цикл з 12 прелюдій на одну Тему (Тема і 12 «прелюдій-варіацій»). Кожна з «прелюдій циклу» постає як поліфонічна варіація викладеної на початку Теми. Виклад Теми має ознаки експозиції подвійної фуґи (з роздільним проведенням тем). З часів І. С. Баха пошук принципу тональної організації прелюдій циклу становить важливе художнє й технічне завдання. Принцип тональної організації Прелюдій ор. 39 композитор декларує в орис'ів підзаголовку — «згідно з мажорними тональностями». Новий тональний епізод — варіація на Тему. Темі Прелюдії № 1 Л. Бетховен надає ознак розвитку; її просуванню за мажорними тональностями — властивості поліфонічних варіацій. Л. Бетховен специфічно втілює бахівську ідею організації циклу прелюдій, надавши «прелюдій-варіаціям» інтонаційної спорідненості, вилучивши мінорні тональності.

Тема першої Прелюдії ор. 39 в C-dur містить два інтонаційних фрагменти: хід на висхідну терцію з подальшим низхідним рухом шістнадцятими завершується «інтонацією подиху»; висхідний рух звуками хроматичної гами з напівтоновим уповільненням наприкінці. Кожен з них набуває поліфонічного розвитку.

Структурно Тема — восьмитакт (два такти — перший інтонаційний фрагмент; шість — другий). Модуляція в G-dur знаменує завершення Теми й початку другої «прелюдії» (першої варіації). У другому епізоді (G-dur), основаному на стретному розвитку інтонаційних фрагментів Теми, відбувається розширення масштабів до десяти тактів. Наявна двотемність, як і в першому епізоді (активний і ліричний елементи у вигляді зітхань): чотири такти триває *stretta*, шість тактів — інтерлюдія.

Друга «прелюдія-варіація» в D-dur характеризується спільним проведенням інтонаційних фрагментів. Чотири наступні «прелюдії-варіації» (A-dur, E-dur, H-dur, Fis-dur) охоплюють по десять тактів. Л. Бетховен експериментує з початковим інтервалом першого інтонаційного фрагменту, спрямовуючи його то вниз, то вгору, змінюючи його обсяг. У цих «прелюдій-варіаціях» відсутній другий елемент у тематичній будові, що зумовлює переважання головного мотиву, зменшення масштабів. Увесь цей розділ слід розглядати як своєрідну розробку першого інтонаційного фрагменту.

Згідно з найважливішими основами власного стилю, Л. Бетховен надає прелюдії особливостей драми, долучаючи до неї ознаки конфліктної симфонізованої драматургії, оркестрової звучності.

Сьома «прелюдія-варіація» (Cis-dur, 20 тактів) — наймонументальніша серед «центральных» розділів цілого — кульмінація твору, з якою пов'язана важлива функція: у фазі завершення здійснюється енгармонічна заміна (Cis-Des). Рух по колу мажорних тональностей сягає апогею, після чого «на гребені» кульмінації починається «зворотний шлях» — повернення забемольними тональностями до вихідного C-dur: «прелюдійне коло» тяжіє до замикання.

Структура «прелюдії-варіації» Cis-dur містить інтермедію, стретний виклад матеріалу першого тематичного фрагменту і драматично напружений розділ інтенсивного контрапунктного розвитку інтонаційних знаків другого тематичного фрагменту.

Ознакою початку «прелюдій-варіацій» №№ 8, 9, 10, 11 є проведення матеріалу першого інтонаційного фрагменту теми. Восьму «прелюдю-варіацію» Des-dur відрізняє стиснення масштабів. Розвиток прелюдії спрямовується до Фіналу: починається «зворотний хід» у розвитку прелюдійної драми. «Прелюдія-варіація» Des-dur характеризується поверненням модифікованих інтонацій першого фрагменту теми з подальшим поліфонічним розвитком інтонацій другого інтонаційного комплексу. Повернення — знак, що свідчить про замикання прелюдійного «кола», завершення «прелюдійної драми».

Дев'ята «прелюдія-варіація» As-dur характеризується подальшим стисненням масштабів. Її структура двочастинна. Перебіг поліфонічного розвитку в кожному з них різний. Так, перший оснований на чотириразовому проведенні першого тематичного елемента, контрапункт до якого — мотив другого фрагменту теми. Перша половина Дев'ятої «прелюдії-варіації» має важливе значення в конфігурації тонального кола: здійснюється повернення мотиву другого інтонаційного фрагменту теми. Заклучний двотакт Дев'ятої «прелюдії-варіації» базується на імітаційному проведенні другого мотиву першого фрагменту теми. Заклучний двотакт Дев'ятої «прелюдії-варіації» готує тип інтонаційного розвитку, характерний Десятій «прелюдії-варіації» Es-dur. Вона основана на імітаційному розвитку першого інтонаційного фрагменту. У поєднанні з бас-темою тематичний елемент, перетворений на пасаж, охоплює весь «простір» тритактів. Три пасажі каскадного типу — віртуозне перетворення теми.

Особливістю другої половини Десятої «прелюдії-варіації» є цілісне проведення першого фрагменту теми в C-dur. Так здійснюється її просування до Фіналу в C-dur. Водночас бурхливий пасажний тематизм у басовому голосі — свідчення становлення розробної фази, що триває.

Одинадцята «прелюдія-варіація» B-dur також основана на поліфонічному розвитку першого інтонаційного фрагменту теми. Динаміка його розвитку пов'язана з тенденцією перетворення її низхідного фрагменту на «пасажні оберти».

Якщо чотири попередні «прелюдії-варіації», що розпочинають «зворотний шлях» у розвитку цілого, побудовані на першому інтонаційному фрагменті теми, то Дванадцята (F-dur) пов'язана з уведенням варіантів хрома-

тичного руху з другого фрагменту Теми: виникає синтезування основних тематичних ідей прелюдії.

Дванадцята «прелюдія-варіація» F-dur – монументальний (у масштабах малої форми) Finale, перехід до Coda в C-dur, оснований на стретному проведенні першого інтонаційного фрагменту Теми. У Coda відновлюються вихідна рівноправність, рівнозначність двох інтонаційних фрагментів Теми. Фінальні акорди «tutti» завершують творчий пошук композитора в жанрі Прелюдії.

Імпровізаційність, притаманна жанру, регламентована художнім завданням показу дванадцяти мажорних тональностей і логікою зв'язків між ними. В організації «ланцюга» прелюдій можна простежити прообраз того конструктивного принципу, який через більше ніж 30 років застосував Ф. Шопен. Відмінності між бетховенським і шопенівськими принципами організації полягають у тому, що у Ф. Шопена – цикл окремих прелюдій, у Л. Бетховена – одна прелюдія з елементами внутрішньої циклічності. У Ф. Шопена в Прелюдях ор. 28 чергуються мажорні й мінорні тональності, у Л. Бетховена в Прелюдях ор. 39 – лише мажорні.

Напевно, прообразом Прелюдії № 2 ор. 39 Л. Бетховен обрав органні твори Й. С. Баха, про що свідчить характерний їй динамічний розвиток. Твір розкриває іпостась Л. Бетховена-поліфоніста. Прелюдія № 2 – «подвійна подорож» мажорними тональностями (два кола тональностей), де показовим є точний «математичний розрахунок» композитора. Прелюдія (у перекладі з латинської мови «ргае» – перед, «ludus» – гра) трактована як Скерцо – жанровий рівень «гри». Тут Л. Бетховен перебуває в пошуках утілення жанру скерцо в поліфонічній манері письма.

Бетховенський *reperetum mobile* виникає не завдяки надвіртуозності й швидкому темпу, а у зв'язку з невинним розвитком, рухом по колу, становленням мелодійної ідеї. Звідси – наявність вільних одноктокових тональних елементів D-dur і A-dur, що сприяють модуляції в E-dur. Драматургічний «перелом» у Прелюдії № 2, як і в Прелюдії № 1 ор. 39, представлений тематичними побудовами в тональностях Cis-dur і Des-dur, енгармонічно рівними.

Друге коло мажорних тональностей Прелюдії № 2 ор. 39 дещо лаконічніше. П'ятитактова експозиція представлена ходою тональностей, де безперервне модулювання є втіленням бетховенських майстерності й дотепності. Наявність VI заниженого ступеня (розділ в As-dur) – ще один «підхід» до тоніки. Фінальний розділ (C-dur) Л. Бетховен не трактує як «кілька» самостійних тональностей. Означена Л. Бетховеном у нотному записі «дрібність» викладу долається безперервним розвитком, де бетховенські «головоломки», жарти молодого генія, «інтелектуальні забави, ігри» становлять головну жанрову ідею Прелюдії-Скерцо.

Л. Бетховен проблематизує жанр прелюдії, драматизує прелюдію, перетворюючи її на «згусток проблем», й уникає «нейтрального тематизму», характерного для традиційної прелюдії. Його Прелюдія наділена елементами фуги, про що свідчить розвиток теми.

Традиційній прелюдії властиві «наскрізний» тип розгортання, вільна композиція. Водночас завершальні частини прелюдії № 2 ор. 39 насправді не є настільки вільними. У Прелюдію № 2 проникає певна «заданість» побудови форми, більше властива Фузі. Прелюдія набуває властивостей Фуґи: характер теми; імітаційний виклад; стретність викладу; наявність ін-термедій.

Властивості малих жанрів фортепіанної творчості Л. Бетховена свідчать про наявність у них принципів мислення, властивих монументальним жанрами творчої спадщини композитора. У Прелюдіях ор. 39 — це концертний, жанрові елементи Фуґи, фантазії, ознаки симфонічного методу композитора. Відбувається монументалізація малого жанру.

Ознаки методу симфонізму в Прелюдіях ор. 39 виявляються в особливостях розвитку «тематичного зерна», пізніше набувши авторського опису розвитку теми долі в 1 частині П'ятої симфонії. Розроблені проведення теми «за всіма тональностями» — один з творчих принципів композитора, що набув розвитку в П'ятій симфонії. Контрданс № 2 засвідчував «симфонічний етап» у творчості Л. Бетховена переважно на рівні тематизму, то Прелюдії ор. 39 — провісники бетховенського симфонізму й на рівні симфонізованого розвитку теми.

Л. Бетховен, подібно до І. С. Баха, виконує художні й технічні завдання, декларуючи їх в авторській композиції. Прелюдія зазвичай характеризується єдністю образності, що розвивається протягом твору. Л. Бетховен зберігає цей жанровий принцип прелюдії й водночас долає його межі.

Символічно, що прелюдії — ранній зразок малого жанру у творчості Л. Бетховена (1789 р.ор. 39). Відповідно до властивої їм жанрової ідеї, вони виконують функцію «вступу» до «маложанрового» напрямку у фортепіанній творчості композитора.

У сучасному бетховенознавстві є концепція, згідно з якою у творчості композитора наявний неокласичний стильовий аспект (концепція Л. Кириліної [8]). Згідно з науковицею, неокласицизм притаманний пізньому стилю Л. Бетховена. Аналіз бетховенських прелюдій засвідчив: неокласицизм, як і необароко, проявляється в ранній період творчості композитора. Проте, поряд з неокласичним стильовим аспектом, немало творів Л. Бетховена можна розглядати в контексті необароко (термін Л. Мельник [10]). До необароко належить віднесена Прелюдія f-moll, WoO55, створена за жанрово-стильовою моделлю прелюдії (фантазії) І. С. Баха.

Основою для такого висновку є наявність «старовинного» розміру, відсутність динамічних відтінків, виписаного темпу, метра у творі. Нотна фіксація позбавлена авторських ремарок, що, здавалося б, неможливе для творчості Л. Бетховена. Композитор відроджує традицію епохи бароко, сутність якої полягає у співтвореній свободі виконавця, що суперечить загальноприйнятим уявленням про роль Л. Бетховена, котрий затвердив принципово інше ставлення до співвідношення «композитор — виконавець». В авторських ремарках Л. Бетховен, мінімізуючи «вторгнення» виконавця в нотний текст, указував темп, динаміку твору. Однак в Прелюдіях

Бетховена нотний запис подібний до Urtext епохи бароко, коли виконавець «розшифровував» задум композитора, самостійно визначаючи темп, відтінки на основі логіки художнього цілого. Імпровізаційність Прелюдії f-moll Л. Бетховена свідчить про властивий їй бароковий прообраз.

Окрім барокових ознак, Прелюдії властиві елементи бетховенського методу. Ходи на чисту кварту та квінту — основа мелодійної «тканини», підтримувані імітаціями в зменшенні та збільшенні. З другої фрази спостерігається розростання голосів тематичного матеріалу, що свідчить про формування патетико-апасіонатного стилю композитора. Імпровізаційність поєднується з проведенням тематичної ідеї Прелюдії в деяких тональностях, близьких П'ятій симфонії, що дозволяє припустити: прообразом бетховенського принципу розвитку деякою мірою був бахівський метод.

У Прелюдіях Л. Бетховена запропонована бахівська модель жанру. Водночас і в ор. 39 («математичний» розрахунок, ідея двадцяти чотирьох тональностей), і у f-mollWoO 55 (quasi fantasia) бахівський прообраз композитором інтерпретується по-різному. Часом логіка бетховенського темоутворення долає межі такту. Нетактовність листа Прелюдії f-moll надає їй ознак музики імпровізаційного типу, барочного прелюдованого стилю.

Тональність As-dur означає початок Прелюдії, основаної на інтонаційному прообразі, під час розробки якого відбувається моделювання нових інтонаційних сутностей. Нашарування гамоподібних, мелодійних ліній свідчить: для Л. Бетховена, котрий прагне звукових можливостей оркестру, недостатньо фортеціанного діапазону. У середині другої фази прелюдії f-moll тональність c-moll (33т.) є свідченням переходу до репризи.

«Бетховенською революцією в поліфонії» називає М. Шинкарьова Hammerklavier op. 106 [14, с. 210]. Вивчаючи феномен, «назва якому — Бетховенська fuga» [14, с. 211], уточнюючи «місце бетховенської поліфонії» [14, с. 210] у «класичній» поліфонічній традиції, дослідниця підкреслює: «Поліфонічне мистецтво постбахівського періоду відбувалося не лише в традиціях і контексті бахоцентризму», «бетховенський поліфонічний досвід — перша помітна перешкода на упорядкованому шляху поліфонічної історії» [14, с. 211].

Виконуючи завдання, сформульоване Р. Ролланом: «до старих форм слід долучити інший, справді поетичний елемент» [11], задаючи «свій масштаб і свої вимірювання мистецтву контрапункту» [14, с. 211], Бетховен вирішив його не тільки в монументальних, але і малих жанрах, наприклад, прелюдії.

М. Шинкарьова підкреслює: «нововведення Л. Бетховена в поліфонію представлені творами — 1815–1825 рр.», вважаючи найзначнішим серед них фортепіанні сонати ор. 101, 110, 111, віолончельні сонати ор. 102 № 2, струнний квартет ор. 131, «Велику фугу» ор. 133 (струнний квартет № 15) та ор. 106 (Hammerklavier). Однак фортепіанні прелюдії Л. Бетховена, написані на 16 років раніше, відбили перші пошуки композитора у сфері того «поетичного елемента», який долучено до «старих форм».

Переосмислення жанру прелюдії, здійснене Л. Бетховеном у ранній період його творчості, насичення його контрапунктною технікою свідчать про те, що і йому була притаманна функція «творчої лабораторії».

У фортепіанних прелюдях у вигляді «зерна» відображені ті ознаки поліфонічного мислення Л. Бетховена, що потім повно постануть у зразках пізнього стилю композитора. Так, якщо в пізній період композитор, згідно з М. Шинкарьовою, «пропонує свої закони і зв'язки всередині фуги» [14, с. 212], то в ор. 39 і WoO 55 дія оригінальних бетховенських законів і зв'язків виявляється в Прелюдях. У них проявляється така закономірність пізнього поліфонічного стилю композитора, як унікальність кожної з трьох прелюдій («жоден з творів у цій формі не повторює ні його попереднього особистого досвіду, ні будь-кого іншого» [14, с. 212]). У цьому виявляється «прометеївський дух бетховенської поліфонії», зрозуміти який, на думку М. Шинкарьової, можна лише реконструювавши «весь організм бетховенських ідей – усю його філософську систему, весь його естетичний світ» [14, с. 212]. Розуміння духу бетховенської поліфонії у всьому її обсязі передбачає звернення до початкових дослідів композитора у цій сфері.

Подібно до того, як у бетховенській фузі авторські ремарки, жанрові визначення є тією «рамкою картини», що дозволяють долучати до «порядку поліфонічної форми», так і жанрове ім'я прелюдія вказує на належність бетховенських орис'ів 39 і WoO 55 до поліфонічних традицій. Як і у фугах, занурення в організацію Прелюдій дозволяють виявити в них деякі «інші їх знаки» [14, с. 212]. «Іншими знаками» глибинного змісту бетховенських прелюдій є ті елементи контрапунктної роботи, що дозволяють співвіднести їх з деякими особливостями організації фуги. Якщо в бетховенських фугах «парадоксальна ситуація» зумовлена сонатною колізією, то в Прелюдях – фугоподібною технікою.

У Прелюдях останнього представника віденського класицизму, як і у фугах Л. Бетховена пізнішого стилю, звернення до барокової традиції стало способом відображення майбутнього романтичної свідомості, що зумовило такий жанровий феномен, як цикл прелюдій. У Прелюдях, організованих на основі втілення принципу руху по колу, набула відображення діалектика кінцевого й нескінченного, незмінного та мінливого, властива романтизму. Ті «фактурні й тональні метаморфози» [14, с. 214], що згодом стануть характерними для бетховенської фуги, реалізовані в прелюдях, які втілили такі властивості романтичного мислення, як «свобода», «хаос», «різноманітність» [12; 13].

Бетховенським фортепіанним прелюдям характерні жанрові ознаки фантазії, властивості якої виявляються в принципі організації художньої цілісності.

Висновки. Подібно до того, як згодом це проявиться у фузі, у Прелюдях Л. Бетховена подібність до звичайних зразків жанру завершується після закінчення викладу тематичного матеріалу. Далі розпочинається розвиток, у тематичному матеріалі виникають нескінченні метаморфози. Як і у фуги, Л. Бетховен використовує всі можливі ресурси з Прелюдії ор. 39 № 1.

Насичуючи прелюдії властивостями техніки фуги, Л. Бетховен зберігає ознаки жанру — свободу, імпровізаційність, оснований на принципах поліфонічного розвитку.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. Бетховен / Б. В. Асафьев // Избр. труды. — М., 1955. — Т. 4. — С. 382–403.
2. Асафьев Б. В. Музыка французской буржуазной революции / Б. В. Асафьев // Избр. труды. — М., 1955. — Т. 4. — С. 371–378.
3. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен: очерк жизни и творчества / А. Альшванг. — Изд. 4-е. — М. : Сов. композитор, 1970. — 560 с.
4. Карелова Г. В. «Гениальные пьесы» ор. 126 Л. Бетховена под «скромным» названием «Багатели» / Галина Карелова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — Вип. 34. — С. 268–282.
5. Карелова Г. В. «Novelles bagatelles» ор. 119 как образец позднего стиля Л. Бетховена / Г. В. Карелова // Проблемы сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культ. і мистецтв. — Луганськ, 2013. — Вип. 25. — С. 77–86.
6. Карелова Г. В. Функции багатели в контексте творческого наследия Людвиг Ван Бетховена (на примере Багателейор. 33) / Г. В. Карелова // Австрійська музична культура на перехресті епох і традицій : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 26–27 берез. 2009 р. / Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2009. — С. 51–52.
7. Карелова Г. В. Тезис в античних монументальних концепціях в інтерпретації Л. Бетховена (на прикладі контрданса № 2 в циклі танців 1795 року) / Г. В. Карелова // Вісн. Харків. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2012. — Вип. 15. — С. 126–129.
8. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. / Л. В. Кириллина. — М. : Москов. консерватория, 2009. — Т. 2. — 596 с.
9. Кремлёв Ю. А. Избранные статьи и выступления / Ю. Кремлёв. — М. : Сов. композитор, 1959. — 308 с.
10. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Л. О. Мельник ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2004. — 19 с.
11. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. [В 8 вып.]. Вып. 5. Жизнь Бетховена. Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Аппassionаты» / Ромен Роллан ; [пер. с фр. М. Богословской, М. Кузьмина]. — М. : Музыка, 1990. — 287 с.
12. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Новая мифология романтизма и музыки (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография / Елена Рощенко. — Харьков : ХНУРЭ, 2004. — 288 с.
13. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Фрагмент и фрагментарность у истоков искусства и науки / Е. Г. Рощенко (Аверьянова) // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ін-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Київ, 2002. — Вип. 8. — С. 20–29.

14. Шинкарёва М. И. Взаимодействие формообразующих принципов фуги и сонаты в камерно-инструментальной музыке Бетховена (к проблеме полифонической сонатности) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 — муз. искусство / М. И. Шинкарёва ; Рос. ин-т искусствознания. — М., 1996. — 18 с.

References

1. Asaf'ev B. V. Bethoven / B. V. Asaf'ev // Izbr. trudy. — M., 1955. — T. 4. — S. 382–403.
2. Asaf'ev B. V. Muzyka francuzskoj burzhuaznoj revolucii / B. V. Asaf'ev // Izbr. trudy. — M., 1955. — T. 4. — S. 371–378.
3. Al'shvang A. A. Ljudvig van Bethoven: ocherk zhizni i tvorchestva / A. Al'shvang. — Izd. 4-e. — M. : Sov. kompozitor, 1970. — 560 s.
4. Karelova G. V. «Genial'nye p'esy» or. 126 L. Bethovena pod «skromnym» nazvaniem «Bagateli» / Galina Karelova // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii praktyky osvity : zb. nauk. pr. / Kharkiv. nats. un-t mystets. im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv, 2012. — Vyp. 34. — S. 268–282.
5. Karelova G. V. «Novelles bagatelles» or. 119 kak obrazec pozdnego stilja L. Bethovena / G. V. Karelova // Problemy suchasnosti: mystetstvo, kultura, pedahohika : zb. nauk. pr. / Luhan. derzh. in-t kult. i mystetstv. — Luhansk, 2013. — Vyp. 25. — S. 77–86.
6. Karelova G. V. Funkcii bagateli v kontekste tvorcheskogo nasledija Ljudviga Van Bethovena (na primere Bagatelejor. 33) / G. V. Karelova // Avstrijska muzychna kultura na perekhresti epokh i tradytsii : materialy mizhnar. nauk.-teoret. konf., 26–27 berez. 2009 r. / Kharkiv. derzh. akad. kultury. — Kharkiv, 2009. — S. 51–52.
7. Karielova H. V. Tezys v antychnykh monumentalnykh kontseptsiiakh v interpretatsii L. Bethovena (na prykladi kontrdansa №2 v tsykli tantsiv 1795 roku) / H. V. Karielova // Visn. Kharkiv. akad. dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura. — Kharkiv, 2012. — Vyp. 15. — S. 126–129.
8. Kirillina L. V. Bethoven. Zhizn' i tvorchestvo. / L. V. Kirillina. — M. : Moskov. konservatorija, 2009. — T. 2. — 596 s.
9. Kremljov Ju. A. Izbrannye stat'i i vystuplenija / Ju. Kremljov. — M. : Sov. kompozitor, 1959. — 308 s.
10. Melnyk L. O. Neobarokovi tendentsii v muzytsiXX st. : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. : spets. 17.00.03 — muz. mystetstvo / L. O. Melnyk ; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. — Kyiv, 2004. — 19 s.
11. Rollan R. Muzykal'no-istoricheskoe nasledie. [V 8 vyp.]. Vyp. 5. Zhizn' Bethovena. Bethoven. Velikie tvorcheskie jepohi. Ot «Geroichskoj» do «Appassionaty» / Romen Rollan ; [per. s fr. M. Bogoslovskoj, M. Kuz'mina]. — M. : Muzyka, 1990. — 287 s.
12. Roshhenko (Aver'janova) E. G. Novaja mifologija romantizma i muzyki (problemy jenciklopedicheskogo analiza muzyki) : monografija / Elena Roshhenko. — Har'kov : HNURJe, 2004. — 288s.
13. Roshhenko (Aver'janova) E. G. Fragment i fragmentarnost' u istokov iskusstva i nauki / Roshhenko (Aver'janova) E. G. // Problemy vzaiemodii mystetstva,

- pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. pr. / Kharkiv. derzh. in-t mystets. im. I. P. Kotliarevskoho. — Kyiv, 2002. — Vyp. 8. — S. 20–29.
14. Shinkarjova M. I. Vzaimodejstvie formoobrazujushhijh principov fugi i sonaty v kamerno-instrumental'noj muzyke Bethovena (k probleme polifonicheskoi sonatnosti) : avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. : spec. 17.00.02 — muz. iskusstvo / M. I. Shinkarjova ; Ros. in-t iskusstvovznanija. — M., 1996. — 18 s.

■ UDC 780.616.432.086.1.071.1 Бетховен

H. V. Karielova, Candidate of Sciences in Art Criticism, teacher, Kharkiv secondary specialized music boarding school, Kharkiv

THE DEVELOPMENT OF L. BEETHOVEN'S PIANO PRELUDES WITH THE SPIRIT OF THE FUGUE

The aim of this study is to identify the semantic functions of the genre of the prelude in the works of L. Beethoven.

Research methodology. In this study the author uses the principle of historicism, genre and style analysis, analysis of intonation dramaturgy.

The results. The author identifies the function of the boundedness inherent in the genre of the piano prelude in the works of Beethoven, the specific character of the originality of the composer's approach to the interpretation of the prelude genre, due to the original interpretation of Bach's prototypes. It is noted that if No. 1 op. 39 is organized as a series of polyphonic preludes-variations with the signs of exposure of the double fugue, then the prelude No. 2 op. 39 is a «double journey» in major keys, characterized by a brilliant «mathematical calculation» in the field of musical form. This means that in the piano preludes of the composer's early period the features of the polyphonic thinking of L. van Beethoven, fully represented in the samples of the composer's late style, were anticipated. If in the late period the composer approved his own laws, concentrating them in the middle of a fugue, then in the preludes the baroque tradition is shaded with a premonition of the coming romanticism.

The novelty of this study consists in finding out the features of L. van Beethoven's innovative search in his early piano preludes.

The practical significance. The analysis of the piano preludes by L. van Beethoven presented in this study should contribute to the performers' interest in the samples of the «small genre» in the works of the composer that are still on the periphery of modern pianists' attention.

Надійшла до редколегії 13.03.2017 р.