

**В**ариации как жанр дают волю фантазии художника, позволяя через малое сказать о многом, и вместе с тем требуют того самоограничения, которое так любезно душе истинного мастера — самоограничения, диктуемого темой, особенностями ее структуры и музыкального языка. Бетховен широко использует вариации в своем творчестве: насыщает ими симфонии и сонаты, вставляет в квартеты. Кроме того, он создает 24 вариационных цикла для фортепиано. Они очень разные, эти циклы: от небольших по объему (из 6–7 номеров) и совсем нетрудных (композитор так и называет их «легкими») до масштабных «33 вариаций на вальс Диабелли».

Вариации писались для собственного «продовольствия» виртуозов, для демонстрации не только композиторского умения, но и технических возможностей. Тридцать две вариации являются компендиумом фортепианной техники классического периода. На сравнительно малом пространстве (сочинение идет примерно 11 минут) мы находим восходящие и нисходящие гаммы, пробеги по аккордовым тонам, разные виды мелодической и фоновой фигурации, репетиции, двойные ноты, аккорды и октавы, скачки, форшлаги, тремоло, трели и даже прием игры мартеллято. Работа над ними существенно продвигает ученика в его

техническом развитии. Но Тридцать две вариации, естественно, не сборник коротких этюдов. Это — художественное произведение высочайшей пробы, исполненное глубокого философского смысла.

Бетховен создал его в 1806 году, в так называемый героический период своего творчества. В следующем году оно было опубликовано в Вене. К этому времени были написаны такие шедевры бетховенской музыки, как опера «Фиделио», Третья симфония, Аппассионата, шла работа над Пятой симфонией и «Кориоланом». К 1806 году относятся увертюра «Леонора № 3», квартеты оп. 59.

Для большинства вариационных циклов он избирал темы, заимствованные в оперных и балетных сочинениях его современников и бывшие у всех, как говорится, на слуху, либо брал народные (не только немецкие) песни. Для Тридцати двух вариаций он сочинил собственную тему, и какую! Вот эта тема (автограф вариаций не сохранился, привожу ее текст по первому изданию):

1

1 Allegretto    2    3    4

5    6    7    8

Что может быть проще, яснее, определеннее, чем трезвучие в тесном расположении, предъявляемое слушателю на сильной доле первого же такта и подкрепленное затем в мелодическом голосе тоникой *до*? Следующий раз тоника появится в самом

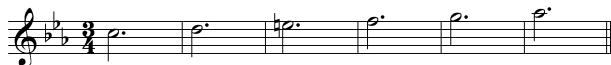
конце восьмитактового периода. Прочно скрепленная тоническим обручем, тема кажется высеченной из одного куска.

За счет чего достигается спаянность, сцепленность всех элементов темы, ее поразительная цельность, ее прочность «на разрыв»? Это обеспечивается целым комплексом композиционных приемов.

Период единого строения, тема состоит из шеститакта, четко отграниченного в точке золотого сечения, и заключительного, кадансирующего двутакта. В первой части темы после двух двутактовых образований (2 + 2) ритм событий уплотняется, и происходит дробление (1 + 1). Таким образом, уже в структурном плане тема представляет собой нечто монолитное, цельное.

А теперь, взяв первые шесть тактов, сведем их к простейшей схеме — поступенному, неуклонно восходящему мелодическому движению, чтобы заняться затем воссозданием темы из этой первоосновы.

2



Разумеется, это не значит, что тема рождалась именно так, что в процессе своего создания она проходила через определенные этапы. Такой прием — выделение в музыкальном высказывании костяка и постепенное наращивание его музыкальной плоти — позволяет лучше понять и его структуру, и заложенный в ней художественный смысл.

Простой диатонический звукоряд (каким он мог, в принципе, быть) осложнен в теме за счет сужения интервальных шагов. Начатое по тонам, мелодическое движение продолжается по полутонам, что вносит в спокойную мерность подъема определенное, поддержанное гармонизацией напряжение:

3

