

УДК 78.06

Неманова М. И.

доцент кафедры народных инструментов

Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Россия, Нижний Новгород

Гринес О. В.

кандидат искусствоведения, профессор кафедры

концертмейстерского мастерства

Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Россия, Нижний Новгород

**СОЧИНЕНИЯ БЕТХОВЕНА ДЛЯ МАНДОЛИНЫ И ИХ
ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ДЛЯ ДОМРЫ. ОСОБЕННОСТИ АДАПТАЦИИ**

Аннотация: Статья посвящена вопросам адаптации исполнения на домре сочинений Л. Бетховена для мандолины. В работе рассмотрена история создания произведений, представлен исполнительский анализ, определена актуальность и значение включения произведений в концертный, так и учебный домровый репертуар.

Ключевые слова: домра, мандолина, Бетховен, адаптация, струнные щипковые инструменты, народные инструменты.

Nemanova M. I.

Associate Professor of the Department of Folk Instruments

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

Russia, Nizhny Novgorod

Grines O. V.

Candidate of Art History, Professor of the Department of Accompanist

Mastery

BEETHOVEN'S COMPOSITIONS FOR MANDOLIN AND THEIR ARRANGEMENTS FOR DOMRA. FEATURES OF ADAPTATION

Abstract: The article is devoted to the issues of adapting the domra performance of L. Beethoven's compositions for the mandolin. The paper considers the history of the creation of works, presents a performance analysis, determines the relevance and importance of including works in the concert and educational domra repertoire.

Key words: domra, mandolin, Beethoven, adaptation, plucked string instruments, folk instruments.

Магистральным направлением в развитии репертуара для малой домры и фортепиано являются переложения сочинений, написанных для иных составов. Количество оригинальных сочинений для домры и фортепиано с каждым годом растет, но интерес к освоению все новых и новых произведений и созданию переложений не прекращается. Как известно, оригинальный репертуар для домры стал появляться в начале прошлого столетия. Основным жанром были орнаментальные вариации или обработки народных песен, зачастую не отличавшиеся масштабностью содержания и сложностью драматургии. Со временем появился ряд значительных сочинений, написанных композиторами-профессионалами специально для трехструнной домры, что, безусловно, обогатило репертуар.

Но желание исполнителей-домристов расширить кругозор и профессиональную эрудицию, и таким образом укрепить свои позиции на академической сцене, поставил их перед необходимостью освоения

сочинений, написанных для других инструментов. Работа по переложению произведений крайне **актуальна**, поскольку дает возможность знакомства с высокохудожественным материалом различных эпох, жанров и стилей.

В данной статье речь пойдет о мандолинных произведениях Людвига ван Бетховена, переложение которых для трехструнной домры осуществила М. И. Неманова (в данный момент сборник готовится к печати).

Домра является родственным мандолине инструментом. Многие известные домристы успешно осваивают игру на мандолине [8]. Но это не означает, что все исполнители на домре должны освоить этот замечательный инструмент. А вот сделать переложение мандолинных сочинений для домры представляется **целесообразным**. Отметим, что к моменту написания бетховенских сочинений для мандолины популярность этого инструмента в Европе сильно возросла.

В 1761-1783 годах в Париже издавалось множество сборников с дуэтами мандолин, сонатами для мандолины и баса, вокальными произведениями. Сольное исполнение достигло своей вершины в концертах для мандолины И. Хассе, А. Вивальди, И. Гуммеля. В операх ее применяли, как инструмент сопровождения. Например, А. Гретри в «Ревнивом любовнике» (1778), его примеру последовал Д. Паизиелло в «Севильском цирюльнике» (1782) и В. А. Моцарт в «Дон Жуане» (1787).

По-видимому, Бетховен не придавал сочинениям для мандолины значения. Об этом красноречиво говорит тот факт, что эти произведения не имеют опуса и в каталоге Хесса значатся как Wo043 a, b (Сонатина c-moll и Adagio Es-dur) и Wo044 a, b (Сонатина C-dur и Andante с вариациями D-dur). Если бы Бетховен дорожил ими, то несомненно присвоил бы им опус и издал.

Как известно, Бетховен любил писать на заказ или по случаю. Большинство его произведений посвящено покровителям, меценатам или

тем лицам, чьей благосклонностью он хотел заручиться. Другая часть посвящений связана с непосредственными исполнителями, для которых создавалось произведение. Не являются исключением и изящные сочинения для мандолины.

Долгое время об этих чудесных мелодичных пьесах никто не знал. Лишь в 1865 году они стали достоянием общественности. Рукописи были обнаружены в библиотеке, мужа графини Жозефины - блестящего аристократа и любителя музыки Кристиана Филлипа Клам-Галласа. Разумеется, после публикации сочинений, возник большой интерес со стороны исполнителей, а вот теоретики не спешили с исследованием. В этих произведениях нет свойственных Бетховену экспериментальных поисков, они всецело принадлежат инструментальной традиции, заложенной Гайдном и Моцартом. Не случайно в монографиях [1, 5, 6, 9, 10] об этих сочинениях только упоминается. Однако, мелодическая и гармоническая свежесть, ясность формы и ритмическая изобретательность, заключенная в мандолинных сочинениях Бетховена, безусловно, заслуживают внимания. Данные произведения с успехом могут быть использованы для ознакомления со стилем венских классиков в классе по специальности в музыкальных колледжах, училищах и вузах. Кроме того, мандолинные пьесы являются прекрасным образцом дуэтного музицирования - материал распределен между партиями равномерно, поэтому они могут обогатить репертуар в классе камерного ансамбля.

Сегодня эти бетховенские произведения исполняются не только на мандолине и клавесине (фортепиано), есть изданные переложения для семиструнной романтической гитары и арпеджионе, для виолончели и фортепиано, для мандолины и фортепиано. Согласно НИРР (Historically Informed Performans Practice) подобные варианты вполне оправданы, так как Бетховен сам нередко изменял состав инструментов в ансамблях.

Таким образом, сборник М. И. Немановой, в котором зафиксированы варианты изменений текста (связанные с тесситурой трехструнной домры отличающейся от мандолины), аппликатурные и штриховые решения, динамические указания и образные ремарки, варианты орнаментики и мелизматики в репризах (почерпнутые из исполнительского и педагогического опыта) будут востребованы и применены на практике. В данной статье, авторы ограничатся историей создания и кратким обзором формы мандолинных произведений Людвиг ван Бетховена, который будет в более развернутом виде представлен в выше упомянутом сборнике.

Время написания сочинений для мандолины пришлось на наиболее благоприятный период жизни композитора. Бетховен был полон сил и надежд. Он получил признание венской публики, его сочинения с успехом исполнялись и печатались. Гастрольная поездка с князем Лихновским в 1796 по городам Европы (Прага, Дрезден, Лейпциг, Берлин) способствовала укреплению финансов и ощущению собственной значимости. Вдохновение его не покидало, а композиторская техника, над которой он немало потрудился под руководством великих учителей (Альбрехтсбергера, Шенка, Гайдна и Сальери), позволяла с легкостью переводить идеи на бумагу.

Сонатина до-минор и Adagio Es-dur, написанные в Вене для друга - придворного скрипача и прославленного мандолиниста - Венцеля (Вацлова) Крумпхольца (1750-1817) в 1795 году, были переадресованы графине Жозефине фон Клэри-Олдринген. Это случилось во время концертного турне с князем Лихновским в феврале 1796 года.

В верхней части партитуры Adagio Wo043b стоит надпись: «pour la belle J par LvB». Возможно, это посвящение было простым комплиментом, но скорее пылкий Бетховен действительно увлекся пражской аристократкой. В том же 1796 году Бетховен написал и посвятил

Жозефине яркую концертную арию «О, изменник» («Ah, perfido!» op. 65), а также еще два замечательных произведения для мандолины Wo044 a-b, о которых речь пойдет ниже.

Сонатина для мандолины и клавесина Wo043a до-минор, написанная в простой трехчастной форме с кодой, привлекает свежестью мелодизма и искренностью высказывания. И экспозиция, и средний раздел, написанные в форме вокального периода, адресуют к песенному жанру. На память приходит одна из самых популярных песен Бетховена – «Сурок»: интонационное зерно (восходящая кварта), ритмоформула в первом такте, а также атмосфера Сонатины для мандолины и песни op.52 №7 на стихи Гете схожи.

В среднем разделе меняется тональность (с-moll на C-dur), фактура, интонационный склад. Новый образ, радостный и нежный, пленяет свежестью и непосредственностью высказывания. Реприза не выписана. В нотах стоит значок *da capo* (с начала), после чего следует кода. Отметим, что практика музицирования в 18-19 веках предполагал импровизационный подход, сохранившийся со времен барокко. Не один уважающий себя интерпретатор не мог обойтись без творческого отношения к тексту, выражающегося в добавлении различных мордентов, трелей и форшлагов, поэтому репризы предложений необходимо играть с украшениями и с изменением динамики, что оправдывает их применение.

Adagio для мандолины и фортепиано Ми-бемоль мажор Wo033b написано в любимой композитором сонатной форме. Пасторальная главная партия, полная неги и нежности, представляет собой 8-тактовый период (4+4). После чего сразу же начинается модуляция в тональность доминанты, но появление побочной партии, не вносящей особого контраста в общую элегическую атмосферу Adagio, отодвигается еще одним 8-тактным периодом, в котором трижды повторяется 1 элемент главной партии: отклонение в g-moll (4 такта), затем в с-moll (4 такта) и В-

dur (8 тактов). Далее следуют 4 такта заключения экспозиции и 4 такта вступления в разработку, состоящую из трех разделов.

Первый - «диалогичный» - построен на 1 элементе главной партии. Этот раздел интересен гармоническими сопоставлениями мажора и минора (D-dur, d-moll, g-moll), встречавшимися в экспозиции. Второй минорный «арпеджированный» раздел, полный модуляций, вносит состояние беспокойства и смятения. Волнение постепенно рассеивается третьем разделе, приводящем к доминантовому септаккорду (B₇), разрешающемуся в тонику – начинается сокращённая реприза.

Сразу же после главной партии, благодаря мелодическому и гармоническому изменению ее второго предложения, начинается побочная партия в основной тональности. Она проводится без изменений. После чего начинается развернутая кода, равная по масштабам разработке. В гармонии снова появляется сопоставление мажора-минора (E_s-dur и e_s-moll). Затем звучит новый «прощальный» мотив и в завершении повторяется 1 элемента главной партии.

Сонатина Wo044a для мандолины и клавесина написана в форме классического рондо. Задорный веселый рефрен C-dur (в форме неквадратного замкнутого периода), наполненный непрерывным движением шестнадцатых, проводится на протяжении Рондо без изменений трижды. Его схема такова 4 + 4 + 6 (отклонение в G-dur) + 4 (дословное повторение второй фразы первого предложения).

Первый танцевальный эпизод (G-dur) состоит из 16-тактного периода, экспонирующего три темы. Затем следует 11-тактная разработка. Остановимся на темах эпизода чуть подробнее. Первая тема, модулирующая в тональность доминанты, по фортепианной фактуре связана с рефреном, но в мелодии появляется новый ритмический рисунок. Вторая тема -дуэт: в басу в партии фортепиано звучит самостоятельная мелодическая фраза, которая поддерживает напевную мелодию. Третья

тема отдана клавесину, а затем вновь без изменений проводится вторая тема. После чего начинается разработка, построенная на восходящем секвентном повторе первого элемента третьей темы. Нисходящий унисон приводит в исходную тональность C-dur.

Второй эпизод c-moll, вносящий резкий эмоциональный контраст, имеет форму 32-тактного периода (8 + 8 + 8 + 8), причем второе предложение является вариантным повтором первого. Замечательный диалог между партнерами по ансамблю, представленный во втором эпизоде, полон экспрессии и воодушевления. Первая фраза модулирует в параллельную тональность. Второй восьмитакт является вариантным повтором первого. Следующие 8 тактов имеют отклонения в f-moll и G-dur, но в результате возвращают мелодию в исходную тональность. Повтор этих 8 тактов Бетховен не выписывает, но ставит репризу, что обязывает интерпретаторов найти новые динамические краски.

После третьего проведения рефрена следует кода, в которой наряду с новым материалом дважды проводится вторая тема первого эпизода, на сей раз в C-dur. Венчает Рондо каскад шестнадцатых, трижды провозглашающий автентический оборот.

Andante с вариациями Ре-мажор Wo0 34b для мандолины и клавесина являются ярким образцом строгих (классических, фигурационных) вариаций. К моменту их написания Бетховен неоднократно обращался к этому жанру. После сонатной, вариации были излюбленной формой композитора, что не удивительно, ведь для Бетховена было свойственно стремление раскрыть потенциал темы максимально.

Многие вариационные циклы композитор считал «пустяками» наряду с прикладной музыкой, такой как марши и танцы. Его творческой фантазии хватало с избытком. Примечательно, что в юношеских

произведениях композитор не выходил за пределы орнаментирования темы. Позже в трактовке жанра вариаций появилась большая свобода.

Первое предложение темы написано в форме 16-тактового периода, полно бодрости. Героические пунктиры в сочетании с точной аккордовой пульсацией в партии фортепиано, придают ей решимости. Во втором предложении настроение меняется, появляется взволнованность, чему способствует смена фактуры и тональности (d-moll). Отметим замечательное сопоставление G-dur и g-moll на ноте «соль», создающее напряжение, которое, впрочем, тут же рассеивается, с возвращением в исходный D-dur.

Первая триольная вариация, сохраняющая легкий непринужденный характер, переходит во вторую фортепианную вариацию, в которой Бетховен-виртуоз появляется во всем блеске пианистической свободы. Третья вариация требует от исполнителей особенно слаженной ансамблевой работы. В четвертой - фактура становится еще плотнее. Таким образом, в первой и второй вариации каждый член ансамбля показал себя, в третьей между ними завязался диалог, в четвертой – тема приобрела экспрессию и страстность.

В пятой минорной вариации не стоит смены темпа, но авторы статьи считают, что было бы целесообразно играть её медленнее, что не противоречит традиции. Тогда образный строй кардинально меняется. Тональность d-moll и появление новой, прерывающейся скорбными паузами мелодии, адресует нас к лакримозе. В медленном темпе появляется то «смертельное уныние», о котором писал критик А.Н. Серов в связи с первой частью «Лунной сонаты». По сути, здесь представлена та же фактурная модель, что и в первой части сонаты ор. 27 № 2: мерная поступь басов, триольные фигурации и декламационные высказывания. Тем контрастнее будет звучать заключительная шестая вариация Allegretto,

наполненная игривой радостью и безудержным весельем, и, венчающие Вариации, 6-тактное Adagio, повторяющее основной мотив в D-dur.

Итак, обзор сочинений для мандолины и клавесина (фортепиано) Бетховена позволил охватить 4 вида базовых форм: трехчастную и сонатную формы, рондо и вариации. Нет сомнений, что эти сочинения в переложении для трехструнной домры и фортепиано станут замечательным вкладом в развитие домрового искусства, давая возможность прикоснуться на практике к гениальной музыке выдающегося немецкого композитора.

Использованные источники:

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1977. 447 с.
2. Бетховен Л. Письма. В 4-х томах. Том 1: 1787-1811. М.: Музыка, 2011. 616 с.
3. Браудо Е. Бетховена и его время. М.: Госуд. изд-во, 1927. 124 с.
4. Вегелер Ф. Воспоминания Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса. М.: Классика-XXI, 2007. 215 с.
5. Кенигсберг А. Людвиг ван Бетховен (1770-1827): Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1970. 92 с.
6. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество. М.: МГК, 2009. 535 с.
7. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. М: Сов. композитор, 1970. 332 с.
8. Мочалова Е. Мандолинное и домровое исполнительское искусство: пути развития и взаимодействия: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов, 2018. 48 с.
9. Роллан Р. Жизнь Бетховена. М: Де Агостини, 2012. 455 с.
10. Хохловкина А. Бетховен. Москва: Музгиз, 1955. 72 с.