

Структурен и тематичен анализ на шест багатели оп.126 от Лудвиг ван Бетовен

Анализът на 6-те багатели е доста специфична задача, тъй като, както вече споменахме, късният стил на Бетовен представлява както широк спектър от идеи и новости, така и дълбок израз на интимност и индивидуализъм. Този цикъл от миниатюри би трябвало да се тълкува като едно цяло, въпреки че всяка пиеса запазва своята индивидуалност, острота и темпераментен израз. Тълкуването на това творчество няма нищо общо със зрелия период на Бетовен, където развитието търси и намира своята триумфална кулминация. Късните творби на композитора търсят фините и детайлни опити за разнообразяване на драматургията, обхванати същевременно от цикличната форма. Цяла поредица от вътрешни връзки, мрежа от теми и скрити асоциации се развиват между отделните миниатюри. Те не възпрепятстват резките контрасти между пиесите, които са толкова уникално различни, че действат като съпоставяне на настроения и стилове. Така се получава своеобразно магистрално развитие и обединение, особено характерно за късния период от творчеството на Бетовен¹. В настроенията, които внушават тези пиеси, изглежда сътворени така, че да си противоречат, се крие тайната на голямото и мащабно мислене на гения.

Късният стил на автора и особено опус 126, както вече споменахме, крие в себе си възвръщане към старинните композиторски традиции. Като цяло опус 126 също се придържа към стандартните форми – проста двуделна и проста триделна, в които са написани танците от сюитите на осемнадесети век. Състоят се от три дяла, като последният „връща“ тематичния материал от началото, а някои миниатюри имат прибавена

¹ Rumph Stephen, Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2004.

кода. Бетовен владее тези форми до съвършенство. Те са със значима адекватност и гъвкавост по отношение на съдържателната му мисъл. Структурата им е сложна в техническо отношение, а боравенето с тях изисква невероятни умения. Бетовен съгъства много често мелодичните мотиви и хармоничните проекции, което създава по-усложнени построения. Изразителната дълбочина на творчеството от последните житейски години на Бетовен се проявява в различни процеси: разширяване на развиващия дял на простата двуделна форма (Багатела № 1) или обратно – съгъстване на същия този процес (багатела № 3), или използване на подобни на големите форми методи на структуриране (4 багатела), но през призмата на миниатюрата и нейния синтезиран изказ².

Бетовен избягва традиционната форма и нейната неособена гъвкавост към сложното съдържание чрез „връщане“ към стария музикален език: организацията на изразяване и формална структура на 1750-1770, която е далеч по-освободена откъм строгост на формообразуването епоха! При Хайдн през годините 1766-1772 формата все още не е напълно фиксирана, както и в късното Бетовеново творчество, където се забелязват: двойна експозиция, внезапно прекъсване на развитието от „лъжлива реприза“, след което продължаване на предходното развитие. По този начин двуделната и триделна форми имат съвсем различен вид при „късния“ Бетовен. Например традиционната реприза се превръща в любопитна смесица от дял, в който се използва активно вариационна и контрапунктична техника, а очакваната тоника е избегната за сметка субдоминантовата и доминантовата тоналност. Това води до удължаване на хармоничния мащаб и взаимозависимост между дяловете, което ще се превърне в стандарт в принципа на формообразуване в късните съчинения на композитора. Така се придава не само своеобразна „еластичност“ в

² Cone Edward T, Beethoven's Experiments in Composition: the Late Bagatelles. Beethoven Studies 2, ed. Alan Tyson. Oxford University Press, 1977.

музикалния диалог, но същевременно подсказва и хетерогенност на границата между класиката и романтиката. Всъщност много от тези елементи съществуват още при Бах (нестандартност при структурирането на мелодия, ритъм или хармония), а параметрите не са фиксирани, като традициите за епохата се превръщат в изключение, без опит за спазване на предварително наложилният се класически модел. В багателите опус 126, традиционният начин на постройка може да се счита за „объркан“, а отделните елементи – припокриващи се. Странна смесица от търсене на нов израз чрез обръщане към старите, барокови композиционни техники; Именно в багателите виждаме тази странна и гъвкава реалност в миниатюрен вид.

Системата от вътрешни връзки увеличава напълно обема на миниатюрите: тяхната краткост ги прави още по-осезателни като техника на развитие и непрекъсваемост, която обгръща и осмисля непрестанно нотната фактура.

От една страна композиторият разширява регистровия обем към баса (първа и шеста багатела), а в петата – обратно, към дисканта. След впечатлението за обертонове, създадено от пъстрата орнаментация в третата багатела, средният дял (трио) на четвъртата предлага невероятно за времето си решение: върху остинатно движение на педалните тонове в ниския регистър (фа диез-си), в най-високия регистър се извършват „въртеливи“, „кръгови“ движения в четвъртини, сякаш опит за се излезе от едно статично състояние (виж квартети оп. 132 и 135). Шестата пиеса е емблематична – след неудържимото, яростно Presto в началото, напомнящо народна мелодия, развитието на багателата „поема сякаш нищо не се е случило“ в безупречна логика – последващото веднага Анданте като прелюд във форма на Ария, благородна и нежна. Насилственото разпадане на формата, провокирано от новия начин на композиционно мислене, привнася едно неочаквано и характеристично Presto, което поставя на

преден план резкия контраст. Като че ли в последната пиеса авторът с един типичен груб жест изключва дълбочината и изразителността на вселената, съществуващо като водеща идея в предходните пиеси. Бетовен постига бърз преход към строго, почти сурово заключение на целия цикъл, правейки своеобразен „дълбок поклон“ с този опус към създадената и съпътстваща го през целия му живот клавирна музика.

Паралелният композиционен език, обхващащ багателите помежду им, може да се опише в една опростена схема. Тоналният план е внимателно замислен чрез построяването му върху един общ тон, от който „излизат“ низходящи терци. Това е своеобразно въплътяване на жизнения цикъл, но вече в контекста на късния Бетовенов стил. Композиторият вече използва този мотив в Симфония №3 “Ероика“ и квартет оп. 127:

1. Сол мажор Andante con moto
2. сол минор Allegro
3. Ми бемол мажор Andante
4. си минор Presto
5. Сол мажор Quasi allegretto
6. Ми бемол мажор Presto - andante amabile e con moto – Tempo

Тази последователност се нарушава единствено между третата и четвъртата багатела, където разстоянието между основния тон на тоналностите (ми бемол мажор и си минор) е умалена кварта. Тази промяна така или иначе подчертава важността на двете багатели по средата на цикъла (по подобие на оп.130).

Тоналният план, взаймстван от инструменталната барокова сюита, в случая е повърностно загатнат. Тъй като формата не е разпростряна прекалено като дължина, използването на „предсонатните“ принципи на структуриране превръщат процеса на обединение на шестте миниатюри в загадъчно интригуващ.

В първата пиеса от цикъла имаме активно участие на доминантата (Ре мажор), която обаче не нарушава тоналната стабилност (Тоника – Сол мажор). Получава се особен като решение момент – първата степен остава на заден план за сметка на петата (доминантата), която е на преден план и създава дисонантна хармонична среда (началната тема в остинато върху пета степен, както и средният дял В)

Във втората багатела петата степен отсъства в двукомпонентната структура на пиесата (тонална схема I-V-I). Тя не участва в развитието на формата. Възвръщането ѝ е като нишка на кратки мотиви, след което се трансформира реално в момента, когато и възниква. Петата степен няма водеща роля в средния дял, тя дори се прехармонизира в трета степен (си бемол). Въпреки че този драматургически процес остава в класически норми, отличително качество на тази пиеса е, че петата степен остава в контрастен тонален план с първата, но е загубила директната си връзка с нея. Още в експозицията Бетовен показва, че за него третата степен не е със странично дисонатна функция, а играе водеща роля.

Началото на третата багатела, Ми бемол мажор потвърждава споменатата вече функционална „аномалия“. От гледна точка на единството Бетовен композира дълга каденца, която се колебае между ре и ми бемол. Повишената роля на петата степен в първата багатела е намалена във втората, а тук има скрито тематична връзка: една важен мелодичен тон се повтаря непрекъснато и почти „дразнещо“ прониква в цялата интонационна тъкан. Ето защо медиантата, трета степен (си бемол), не играе само ролята на структурно разлагаща петата степен, а дългият преход V-I от първата багатела се разпростира до третата, където ми бемол е „достигнатата“ тоника. Така ми бемол се превръща в тоника на този централен за цикъла момент.

Пример 1: тонална връзка

Scheme 1

Bagatelle 1
Sol Major

Bagatelle 2
Sol mineur

Bagatelle 3
Mi b Major

note pivot

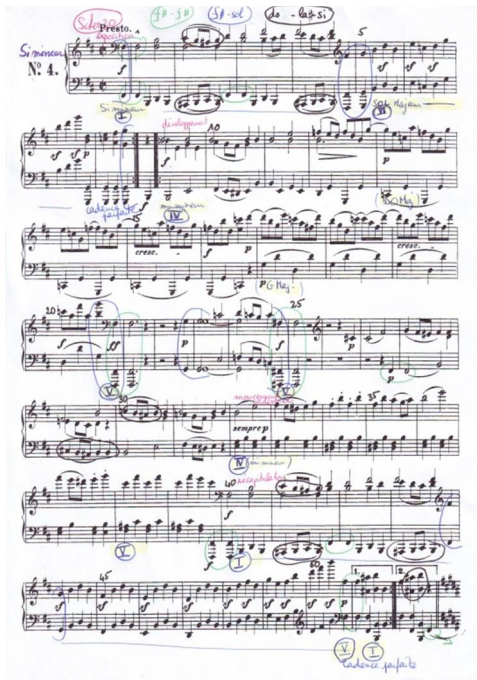
developement

Mi b Major	V/III	III	V	I
------------	-------	-----	---	---

Показаното илюстрира как половината багатели от цикъла оп.126 са свързани от една далечна тонална връзка (третата и четвъртата: Ми бемол-си минор). Ако тониката I степен (Ми бемол) е била достигната, а относителната стабилност на предходната до този момент драматургия е била внимателно обмислена, то оставащата част от целия цикъл е нарочно оставена в несигурна плоскост. Именно затова, в известна степен развитието има нужда от едно сигурно решение. И то е началото на четвъртата багатела (Скерцо), което е ясно и дефинитивно. Именно повторението на средния дял (Трио) в Си мажор създава характеристикното впечатление за Скерцо (си минор).

Четвъртата багатела принадлежи все пак на първата половина на цикъла: Мелодичната извивка до диез-ла диез-си има мотивно значение: ла диез-си е препратка към форшлага от багатела №1 (такт 25, си бемол-си, такт 28- до диез, ла диез-си), или развиващият дял на втората багатела (такт 25 ре-до-ла-си бемол). Именно тази „невидима“ връзка обединява двата тонално разделени дяла на цикъла. Геният на Бетовен балансира това, което на пръв поглед изглежда като противопоставяне.

Пример 2- багатела №4



Този пример показва прехода на си минор от Скерцо-то към си мажор на триото, по подобие на петата багатела, където преходът ла диез-си влиза в състава на кратка каденца в минор, която финализира първия дял на формата. Абсолютно извън всякаква традиция, тази шокираща тонална смяна извежда индивидуалните мотивни връзки на целия цикъл, използвайки индивидуалните особености на всяка пиеса.

Пример 3- Багатели 1 и 2

В прехода от петата към шестата багатела, тоналното движение от Сол мажор към Ми бемол мажор дава отражение на първата част от цикъла. Вътрешните връзки, свързващи първата и втората багатела, дават усещането за тоника Ми бемол в третата пиеса. Това ли е господстващата тоника на целия цикъл, както и в шестата миниатюра? Всички пиеси от оп. 126 (без третата и четвъртата) са свързани помежду си с общи терцови тонове. Решението на автора да завърши четвъртата багатела в Си мажор създава обаче една особена „ос на въртене“- ре диез (ми бемол): тази странна ос, между третата и четвъртата багатела създава необходимата тонална връзка. Петата пиеса е комбинация между първата и шестата, с участието на четвъртата.

Пример 4- тонални връзки

Втората половина на цикъла е подобна на първата: Петата сякаш се „спуска“ отново към Сол мажор от четвъртата, Скерцо. Нейната първа степен (Сол) представлява трета на шестата багатела, чиято основна тоналност е Ми бемол мажор. В цялата втора част на оп.126, мотивната нишка е както преди: сол и неговото отражение (ре) в първата пиеса, като всяка е свързана с приетата вече основна тоналност на цикъла като Трета чувствителна (Ми бемол). А сол е същевременно основна тоналност на първата и петата багатела, като е представена като мотивна и хармонична връзка по протежение на целия цикъл.

Кулминацията в шестата багатела, която се явява и квинтесенцията на целия цикъл се развива на основата на тоналните и регистрови дълбочини на Ла бемол мажор и фа минор, които внезапно се устремяват към Ми бемол мажор (такт 48). Това екстремно и бързо динамично изпълване компенсира бавното и дискретно връщане на Ми бемол. Това възвръщане към естествено присъщия на оп.126 основен тон има важен синтезиращ смисъл за двете идейни нишки в цикъла: разрешението чрез последния ми бемол и отдръпването от сол.

В последния етап на Бетовеновото творчество, третата е както тоника, така и важна степен, обединяваща три функции. Разрешението от трета към първа степен (сол-ми бемол) замества традиционното (от пета към първа). „Истинската“ тоника (сол) се достига, предшествана от

цялостен процес, развиващ се от началото до края на цикъла – в първата и втората пиеса *сол* е тониката, същата нота е трета степен („раждащата“ се тоника) в третата багатела, а в четвъртата идва под формата на изненада, за да се хармонизира в №5 и да се „намери“ отново в последната част от цикъла като трета степен. Докато приемаме Сол мажор като „истинската“ тоналност на всяка багатела, която като трета степен замества доминантата (пета степен), все пак се затвърждава впечатлението, че Ми бемол мажор е тоналността, която е водеща за целия цикъл.

Пример 5 – тонални връзки

The image shows a handwritten musical score for 'Scheme 3' on a grand staff. It consists of six chords: 1. Sol Maj (G), 2. Sol min (Gm), 3. Mi b Maj (Ebm), 4. Si min (Bm), 5. Sol Maj (G), 6. Mi b Maj (Ebm). Below the chords are functional labels: I, I, III (comme V), I, I, III. A box labeled 'Scheme 3' is above the first three chords. A vertical line connects the G note in chord 1 to the G note in chord 5. A dashed arrow points from the Eb note in chord 3 to the Eb note in chord 6.

Тонът *сол* осъществява силна връзка между всяка багатела до кулминативното „завръщане у дома“ в шестата багатела (тактове 49-51). Той е допълнение на едно вътрешно единство: мотивни асоциации, чувство за ладово „разрешение“ в третата багатела с мотивното последование ре-ми бемол, обща връзка между самите тонове, както и обединение на нетрадиционните идеи на автора по отношение на цялостната структура, създавайки балансираност в тоналните зони по протежение на целия цикъл. Границите на този процес са следните: от Сол мажор, музикалното развитие се пренася „надолу“ към Ми бемол мажор, след което в си минор. Това внезапно напускане на Ми бемол мажор (възприетата от нас тоника на цикъла) в четвъртата багатела с опит за възвръщане чрез заместената пета степен (в случая трета степен *сол*), както в първата половина на цикъла. И кулминацията, постигната от фанфарното

Престо от багатела №6, възвестява връщането и утвърждаването на Ми бемол мажор. Чрез значението на тона *сол* във втората част на оп.126, Бетовен запазва цялостния облик на цикличността, без да загуби по никакъв начин индивидуалния характер на отделните пиеси.

Подредбата на тези 6 миниатюри, « *Stimmungsbilder* » („Картини на настроенията“) е като медитация във въображаемия мир на Бетовен. Позволява ни да „прочетем“ по-точно неговите гениални творби, извисявайки се чрез полета на духа. Този мир на сладост и красота, който ни отваря портите за възвишеност и блаженство.