

Мястото на багателата в епохата на късния Бетовенов стил

В късния Бетовенов стил класическият баланс с неговия ясен и драматичен изказ и категоричното намерение в изграждане на динамични разширения е почти несъществуваща категория. На моменти композиторият търси и намира ярки драматични състояния (късните струнни квартета и сонати за пиано). В багателите обаче съществува търсене на концентрираност и гъстота на елементите. В нито един момент обаче не чувстваме нужда от повече композиционно време, отколкото това, което Бетовен е използвал. Този концентриран и изразителен стил присъства в последните 5 клавирни сонати, които възвръщат рапсодичните елементи, старателно съчетани с мащабно развитие, на което противостои намаляване и едновременно концентриране на композиционните средства в багателите¹.

Вътрешният духовен свят на тези кратки пиеси от оп. 126 е подобен на този от втората част на 12-ия квартет (ми бемол мажор, оп. 127, композиран май/юни 1824 г.) или на девета симфония (февруари/март 1824). И двата опуса са грандиозно развити и като че ли на този мащаб, композиторият иска да противостои с напълно противоположен – детайлен и ювелирно изваян като този на багателите. Така той постига максималната уплътненост на грандиозния стил, но концентрирано наситен в няколко такта. Този подход на композиционен изказ може да се забележи и в други творби от същия период. В първата багатела присъства елиптическият изказ, подобен на първата част на Соната оп.101, а №3 се развива във високия регистър като бавна мелодия, насочила своята тежест

¹ Rosen Charles Beethoven 's Piano Sonatas: A Short Companion. New Haven and London, Yale University Press, 2002.

към 3-то метрично време, по подобие на третата, величествена част от клавирната соната опус 106. Или както композиторът използва обертонове (флажолети) в последните квартети. Шестата, последна пиеса от оп. 126 започва с встъпление, наподобяващо преднамерен хаос, подобно на началото на финала на Деветата симфония.

Налице е също така наличието на композиционен език, който подчертава хумора от багателите оп. 119 и който присъства и в оп. 126. Този елемент би озадачил както слушателя, така и изпълнителя². Да, хумор, но като реверанс към възвишеното, с неговата Божествена пълнота и благословение. Възможностите на тази лирична и интроспективна музикална мисъл, носеща кратки символи, бързо и драматично се обединяват в последната багатела. Тук разглеждаме късния Бетовенов стил, който разчита на разнообразието на детайла, като част от най-фините тънкости в драматургията на миниатюрата. Противоречивостта на композиционния стил на Бетовеновата инструментална музика дава отражение не само за конкретната епоха, но и за в бъдеще. Съвсем конкретните пианистични ефекти като акцентуация, характеристиките на трилерите или концертната вируозност, съчетана с речитативи и търсене на екстремни крайности в двете посоки, поставят Бетовеновия стил извън конкретното историческо време в музиката. А пианото като инструмент се явява твърде малък и изискващ далеч повече технически възможности, които да кореспондират на авторското въображение.

До оп. 126, багателите са били кратки пиеси без идейна връзка помежду си. Но именно този емблематичен опус ще донесе истинското усещане за абсолютно единство при Бетовен, въпреки че багателите не са еднакви като конструкция, прибавяйки към това непредсказуемостта и изменчивостта на настроенията. Тази независимост на ритмични и

² Casablancas Benet, Humour in High Classicism: Ludwig van Beethoven, Op. 126, No. 1 in G major (1824). Article in Arietta 1, 1999, pages 26-33.

мелодични мотиви, специфична характерност, различни посоки на развитие и присъщата им духовна същност, превръща пиесите от откъслечно фрагментарни към обединени в едно цяло, които неразделни една от друга развиват общата идея.

Същевременно би трябвало да съотнесем принципите на жанра към техния исторически първоизточник (стиловите превъплъщения и драматургичното изграждане). Същностната характеристика на жанра притежава свои собствени белези, които позволяват уникална музикална инвенция, към която могат да се присъединят различни принципи. Основното ѝ изискване е да може да служи на самия модел и на неговите закони, позволяващи едновременно да се разрушат границите на стила. А това предизвиква и промяна, най-вече по отношение на музикалната мисъл.

Засилването на полифоничните елементи, склонността към претворяването на малките форми танц и песен от началото и средата на осемнадесети век показва определения интерес на Бетовен към музиката от миналото. Това не са фрагменти (по подобие на тези от началото на романтизма), а реални миниатюри, форми, произтичащи от традицията на миналото. Багателите оп. 119 (№№7-11) са като музикални упражнения за овладяване на музикалната конструкция, но без наличието на бледо и скучно музикално съдържание. Кратки като дължина, те притежават наивност и изменчивост, които ни приближават към „предсонатната“ епоха и стиловите характеристики на Барока. Те интегрират в късния стил на композитора архетипа на старинната музика, който ще създаде дихотомията "старо-ново". Интересът на Бетовен към този начин на музикална конструкция е своеобразно изследване на усвояването на традициите на старото с новото.

В багателите опус оп. 126 стандартната триделна форма АВА се представя в буквален и преносен смисъл³. Багатела №1 ще използва тази стандартна форма, за да изложи съдържанието, но от друга страна неговият смисъл е строго индивидуален. Драматургичното развитие (като разширен среден дял)⁴ показва използваната композиционна техника, която е характерна за късния Бетовенов стил. Тази организация на структурата, произтичаща от бароковите идеали на процесуално развитие, включва използването на опростени модели по начин, близък до тази отминала и позабравена в началото на 19 век епоха. Влиянието на старите жанрове и форми се превръща в начин на усвояване на нов за Бетовен начин на изказ⁵. Той показва отдалечаване от структурата на зрелия класицизъм чрез съгъстяване и рушене на традиционните до този момент норми.

В багателите опус 126, структурата изглежда „размита“. Взаимното преплитане на дялове от традиционната триделна форма, особено в репризата, често отсъства или е неустойчиво представено, с нестабилни граници. Това добавя дълбоко изразителен смисъл в характера, който малките форми се структурират. Багатели № 4, 5 и 6 са много по-гъвкави от симетричните танци, съставлящи бароковата сюита, и същевременно представляват несъвместима на пръв поглед нетрадиционна форма. Всеки детайл играе ясно определена роля, отговаряща на вътрешния музикален смисъл (като в багатела № 4), който въздейства много повече от повърхностно възприемане на нотния текст. Затова късният Бетовенов стил е изключително явление в музикалната история. Изграждането на

³ Rumph Stephen, *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2004.

⁴ Casablancas Benet, *Humour in High Classicism: Ludwig van Beethoven, Op. 126, No. 1 in G major (1824)*. Article in *Arietta* 1, 1999.

⁵ Schmalfeldt Janet, *On the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles, Op. 126, Nos. 2 and 5*. *Journal of Music Theory* 29, 1985 pages 1-31.

традиционната триделна форма е исторически проникнато от елементи на различни жанрове – фуга, вариации и др., като често срещаме варирани, или преобразувани репризи. Едни от най-важните характеристики на творчеството от този период на композитора са изравнеността на музикалния език (техниката на драматургично изграждане) и жанровата определеност (по отношение на стила на композиционен изказ).

Можем ли тогава да причислим последния цикъл багатели към тази характеристика? Опус 126 разрушава стиловите ограничения, развити по-дълбоко в последните квартети на композитора. Новата връзка между тема и форма (любим похват на Бетовен в този период) създава нова концепция на целия формообразуващ процес (например в багатела № 2 процесът на произведен тематизъм обхваща цялата преобразувана форма). Така правилата на изключения от спецификата на формата (триделната форма не се откроява отчетливо) намират най-ярък израз в първата част на квартетите оп. 132 и 130.

Първоначално се е считало, че това са моделите, чрез които Бетовен опитва да развива различни аспекти на своя стил, които по-късно ще включи в най-значимите си работи. Това не е просто прототип, а по-скоро спазване на стиловите ограничения, които се превръщат в музикална идея. Така багателите повлияват на особеностите на музикалния език, в който са написани повечето по-мощни негови произведения от късния стил. По един убедителен начин идеята се превръща в модел.