

the history of musical life in Russia (18th–19th centuries)]. Moscow: MGK im. P.I. Tchaikovsky, 1990.

5. U Khuey. (2020) *Kratkoe izlozhenie issledovaniy teorii kitayskogo skripichnogo iskusstva za tridsat let politiki reform i otkrytosti* [Summary of Research on Chinese Violin Art Theory in Thirty Years of Reform and Opening Up]. *Vestnik Central'noj konservatorii – Bulletin of the Central Conservatory*. 1. pp. 18–26. (In Chinese).

6. Grigoriev, V.Yu. (1997) *Ispolnitelskoe iskusstvo: sostoyanie, nekotorye perspektivy* [Performing arts: status, some prospects]. In: *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i sovremennost'* [Musical performance and modernity]. Moscow: MGK im. P.I. Tchaikovsky. Vol. 2. pp. 15–25.

7. Myatieva, N. A. (2010) *Ispolnitel'skaya interpretaciya muzyki vtoroj poloviny XX veka : voprosy teorii i praktiki* [Performing interpretation of music of the second half of the 20th century: issues of theory and practice]. Abstract of Art History Cand. Diss. Magnitogorsk.

8. Lezhneva, I.V. (2019) *Otechestvennaya skripichnaya shkola vtoroj poloviny XX – nachala XXI vekov: puti razvitiya v kontekste ispolnitelskikh traditsiy* [Domestic violin school of the second half of the 20th – early 21st centuries: ways of development in the context of performing traditions]. Art History Cand. Diss. Nizhny Novgorod.

9. Chzhan Khueymin. (2019) *Issledovanie natsionalizatsii kitayskogo skripichnogo iskusstva* [Research on the Nationalization of Chinese Violin Art]. *Vestnik Pedagogicheskogo instituta Cilu – Bulletin of the Qilu Pedagogical Institute*. 3. pp. 55–62. (In Chinese).

10. Chzhao Chun. (2006) *Kontseptsiya kitayskoy skripichnoy shkoly i mysli o natsionalizatsii* [The concept of the Chinese violin school and thoughts on nationalization]. *Muzykal'noe issledovanie – Musical research*. 4. pp. 17–25. (In Chinese).

11. Chekmeneva, D.A. (2020) *Istoriya ispolnitelskogo iskusstva* [History of performing arts]. [Online] Available from: <https://helpiks.su/1-105374.html> (Accessed: 30.03.2023).

УДК 786.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-2-68-75

**О.В. Шмакова, Г.В. Пархоменко**

### **13 ВАРИАЦИЙ НА ТЕМУ АРИЕТТЫ ИЗ ЗИНГШПИЛЯ К. ДИТТЕРСДОРФА «КРАСНАЯ ШАПОЧКА» WOO 66 A-DUR В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ ФИНАЛА В ПРОГРАММНЫХ ВАРИАЦИЯХ Л. ВАН БЕТХОВЕНА**

*В статье рассматривается динамизирующая роль финальной фазы в драматургии программных вариаций Л. Ван Бетховена. В фокусе внимания – цикл на тему ариетты из зингшпиля К. Диттерсдорфа «Красная шапочка». Большое значение в решении проблемы финала имеет кода. Один из векторов усиления ее роли – влияние концертно-виртуозной практики пианистов. Другая тенденция связана с влиянием на вариационный процесс динамических свойств сонатности. В статье дается обзор программных вариационных циклов Л. ван Бетховена в ракурсе проблемы финала.*

*Ключевые слова: Л. ван Бетховен, вариационный цикл, программность, драматургия, финал, кода.*

Проблема финала является одной из сложных в общей методологии анализа музыкальных циклов. Ее сложность определяется комплексным характером изучения данного феномена, так как затрагивает вопросы диалектики содержания и формы, частей и целого, развития и итога. В то же время и сам финал является связанным со

всем предшествующим процессом и либо продолжает его, либо являет самостоятельную часть в рамках единой композиции. Ю.Н. Бычков акцентирует, что системность многочастного цикла строится как иерархия смыслов внутри и между частями, поскольку все музыкальные события и тематические превращения осуществляются «на разных масштабных уровнях музыкального произведения, что создает сложную картину его интонирования и восприятия» [1. С. 51]. М.Г. Арановский, анализируя парадигматические и синтагматические процессы на уровне мотивов, выделяет приемы продолжения и завершения в многочастном произведении: «повтор», «преобразование» и «нечто новое» [2. С. 84]. Очевидно, что оттого, каковы драматургические особенности финала, зависит степень завершенности произведения и его концепция.

В разные исторические периоды проблема финала решалась по-разному, в зависимости от эстетико-философских воззрений и композиторской практики. Так, в вокально-хоровой музыке культового обихода средних веков, будь то западная или отечественная традиция, смысловая завершенность заключалась в Слове, то есть подавалась в библейском ракурсе («Аллилуйя!» / «Аминь!», «Господи, помилуй!» и др.). Уже во времена И.С. Баха итоговая кульминация определялась не только вербальным текстом, но и музыкальной тектоникой, когда последняя часть утверждала главную тональность, была масштабной и сложной по форме, мощной по акустически-громкостной динамике и, конечно, выражала основную идею произведения, будь то месса, страсти, кантата. Речь идет об осознании заданности процесса развития «от – к», в отличие от «1, 2, 3... 6... 12...».

В романтических опусах Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Г. Берлиоза, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского целостность многочастных произведений создается благодаря сюжетности, поэчности, романности в вокальных циклах и программности в инструментальных циклах. В последних усиливаются интонационные связи, в том числе монотематические, а также динамика и системность тонально-гармонического развития. Нередко финальный этап узнаваем по блестящей виртуозности и концертному исполнению как способу изложения материала, например, у Ф. Листа, М.А. Балакирева. Возможными стали и открытые финалы, когда идея «снова сначала» или уход от основной темы (смысловая модуляция) означают переход концепции в образную сферу вечности, у которой, как известно, нет конца как исчерпания смысла. Таковы, например, «Крейслериана» и «Любовь поэта» Р. Шумана, Вторая соната для фортепиано Ф. Шопена.

Выбор концепции финала в XIX веке порой решался по принципу «нет финала – нет проблемы», если вспомнить о «Неоконченной симфонии» Ф. Шуберта. Финал мог становиться апогеем торжества inferнальных сил, как в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза или апофеозом смерти, как в Четвертой симфонии И. Брамса или Шестой симфонии П.И. Чайковского. Это лишь некоторые варианты разных концепций циклов в зависимости от смысловой трактовки финальной части (будь она другой, итоговый смысл названных произведений «читался» бы по-иному).

В XX веке проблема финала в ретро-стилях – неоклассицизме, неофольклоризме, полистилистике – решается в плоскости интерпретации инвариантных моделей либо их реинтерпретации (термин П.С. Волковой). Речь может идти о таких опусах, как «Мимолетности» и сонаты С.С. Прокофьева, «Афоризмы» и квартеты Д.Д. Шостаковича, «Ludus tonalis» и «Четыре темперамента» П. Хиндемита, «Микрокосмос» и «Дивертисмент» Б. Бартока, «Ревизская сказка» А.Г. Шнитке, «Постлюдии» В.В. Сильвестрова.

Авангардная музыка XX века вообще снимает проблему финала как таковую: в додекафонии, алеаторике, сонорике, минимализме процессуальность протекает вне централизованных систем. Следовательно, в таких композициях, как «Формы в воздухе» А.С. Лурье, в принципе не может быть направленности формы от начала к концу – это бесконечный лабиринт из шести музыкальных фрагментов.

В столь кратко очерченной истории «Проблема финала» есть этап, когда роль последней части соответствовала классическим законам. Из трех титанов венского классицизма сфокусируемся на творчестве Л. ван Бетховена. Как известно, идея диалектики музыкального развития распространяется в его музыке на все жанры. И если о сонатах и симфониях написано и сказано много и весьма основательно, то жанр вариаций рассматривается в исследовательской литературе не столь масштабно и фундаментально.

В творчестве Л. ван Бетховена вариации занимают значительное место. К этому жанру композитор обращается на протяжении всей жизни. Им создано более 20 циклов, часть из которых – непрограммные на оригинальную тему, другие написаны на заимствованную тему из балетов и опер. Согласно теории Л.П. Казанцевой, способами словесного введения программности являются «название, эпитафия, аннотация, ремарка, посвящение, подтекстовка» [3. С. 31]. Подобные способы введения программности в вариационной форме существуют не только у Бетховена, но и у других композиторов. Отметим их:

- посвящение (Й. Брамс «Вариации для оркестра на тему Й. Гайдна», С.В. Рахманинов «Рапсодия на тему Н. Паганини», С.А. Губайдулина «Размышление на хорал И.С. Баха “И вот я пред троном Твоим”»);

- вариации на темы / текст песен (В. Моцарт 10 вариаций на тему «Наш простак», М.А. Балакирев «Увертюра на темы трех русских песен», Н.А. Римский-Корсаков «Увертюра на русские темы», М.И. Глинка. «Камаринская», А.К. Лядов «Плясовая» и «Колыбельная» из цикла «Восемь русских песен»);

- литературный текст (Э. Григ. «В пещере горного короля»);

- сюжет, часто мифологический (В. д' Энди симфонические вариации «Иштар»).

В ходе исследования программных вариационных циклов выяснилось, что Л. ван Бетховен динамизирует форму. Важным фактором активизации процессуальности, кроме полифонической работы с темой и тонально-гармонического развития, является *возрастающая роль итоговой фазы драматургии*, как правило, в коде. Появление таковой, во-первых, приводит к увеличению масштабов формы в завершении вариационного цикла. Во-вторых, речь может идти и об усилении образно-драматургических характеристик результирующего этапа.

К первой тенденции относится ряд произведений немецкого классика. Так, кульминационную функцию выполняет кода в *12 вариациях на тему русского танца из балета П. Враницкого «Лесная дева» WoO 71 A-dur*. Е.И. Максимов отмечает, что «тематически она связана с последней вариацией; в результате образуется большой раздел, который как бы противостоит предыдущим одиннадцати вариациям» [4. С. 158]<sup>1</sup>, что вносит идею укрупнения формы. На протяжении вариационного цикла весьма разнообразным предстает интонационный спектр, включающий галантные фигуры реверанса, фанфарные мотивы, имитации народных инструментов, русские песенные интонации и др. Соответствует вариациям и кода, что строится на «восклицательных интонациях, которые приводят к драматической кульминации всего цикла» [5. С. 216].

*12 вариаций на тему Менуэта из балета Я. Хайбеля «Расстроенная свадьба» WoO 68 C-dur*<sup>2</sup> также примечательны дополнительным проведением темы.

<sup>1</sup> Балет П. Враницкого написан в 1796 году. Композитор заимствовал «Русский танец» у известного хорватского скрипача-виртуоза И. Ярновича, автора одной из первых симфонических обработок «Камаринской». Мелодия, использованная П. Враницким, является темой финального рондо Четырнадцатого скрипичного концерта И. Ярновича. Это произведение было написано, вероятно, после возвращения Ивана Мане из Петербурга, где композитор служил при императорском дворе в 1783–1786 гг. Впервые издано в Париже в 1789–1790 гг. См. подробнее в работе Е.И. Максимова [4. С. 152–153].

<sup>2</sup> О балете Я. Хайбеля «Расстроенная свадьба» известно, что он стал «одной из его первых работ для сцены, премьеры состоялась 18 мая 1795 года, и за этот год ее сыграли по меньшей мере тридцать девять раз. Л. ван Бетховен попытался извлечь выгоду из успеха произведения, сочинив ряд вариаций на один из его номеров» [6].

Последняя в первоначальном виде «является своеобразной *пародией на менуэт*. Благодаря смещению *sforzando* и аккордов на 2-ю долю, композитор подчеркивает синкопы. Создается ощущение трехдольности, к которой Л. ван Бетховен в конце концов приходит в 12-й, финальной вариации и далее вводит раздел *Adagio*», – пишет Е.И. Максимов [4. С. 146]. Данный раздел лирико-созерцательного характера звучит с прозрачным, арфообразным движением в пассажах после модуляционного развертывания, приводящего к кульминации в заключительной вариации.

Очевидно, что в названных выше циклах увеличивается роль виртуозного начала, и финальная вариация становится фееричным *завершением в концертном стиле*. Добавление замыкающего раздела не меняет сути исходного образа, но доводит его развитие до блестящего финала-апофеоза. Следует отметить, что подобный тип циклов был весьма характерен для того времени, в котором работал Л. ван Бетховен, причем не только как композитор, но и как исполнитель-виртуоз. С практикой виртуозного музицирования на публике в форме вариаций связано творчество В. Моцарта, А. Сальери, Ф. Бузони, К. Черни, а также Ф. Шопена, Ф. Листа, Н. Паганини и других композиторов-пианистов.

Другой вектор развития вариационных циклов Бетховена определяется влиянием *сонатного принципа*, когда образ в ходе становления нового качества в итоге достигает кульминации. Цикл 15 вариаций с фугой на тему из балета «Творения Прометей» *op. 35 Es-dur* сочинен Л. ван Бетховеном в 1802 году; издан позднее, в августе 1803 года. Тема контрданса заимствована из финальной части балета «Творения Прометей, или власть музыки и танца», сочиненного композитором в 1801 году. Данная тема в вариациях, как отмечает А.Л. Альшванг, «является в новом, оригинальном виде – звучат только ее басовые звуки» [7. С. 194], после чего появляется мелодия танца. В создании финала-трагедии в прометеевском цикле<sup>3</sup> велика роль предшествующих драматических минорных вариаций, достигающих в заключительном разделе глубину скорбного высказывания в печально-спокойном движении музыки-эпитафии. Выразительная кода звучит тихо, мрачно. Убывая по звучности на *p*, она создает эффект «затухания напряженности», что, по словам В.А. Цуккермана, «очень важно для ретроспективного восприятия кульминации и осознания драматургической развязки» [9. С. 291].

*Вторым финалом* в прометеевском цикле служит *фуга*. Она становится кульминацией не только коды, но и всего произведения. Зарубежным исследователем Э.Дж. Крамером (E.J. Kramer) отмечено, что «Л. ван Бетховен включал фугато в более ранних вариационных сочинениях, но опус 35 – первый, в котором он использовал фугу в качестве финала. Завершение цикла становится центральной проблемой вариаций. Фуга – один из методов; здесь она служит логическим завершением, поскольку Л. ван Бетховен тщательно подготовил ее появление» [10. С. 176–177]. Подобная трактовка полифонической формы как итога весьма характерна для композитора. В.В. Протопопов подчеркивает: «Полифония нужна Бетховену там, где необходимо сосредоточиться на раскрытии какого-либо одного основного настроения, обобщить музыкально-образное развитие, при малой, сжатой теме передать многое. Так полифония приобрела у Бетховена особое, драматургическое, процессуальное значение» [11. С. 292].

*6 вариаций на тему Дуэта из оперы Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха» WoO 70 G-dur* наоборот, отличаются диминуированием к концу<sup>4</sup>. Заключительная

<sup>3</sup> Прометей – один из архетипов в истории искусств. У Л. ван Бетховена этот образ является собирательным, включает несколько граней в развитии вариационного цикла: не только трагический, но и «героический», «лирический», «комический», «галантный». Г.В. Салагина подчеркивает, что «в итоге происходит смена жанра, смена образа Прометей: от героического – к трагическому, что позволяет констатировать такой тип развития, в котором основой является становление нового качества, то есть процессуальности сонатного типа» [8. С. 12].

<sup>4</sup> Данный вариационный цикл связан с темой в рамках комического сюжета Дж. Паизиелло о мельничихе, в которую влюбляются барон и судья, поручая нотариусу признаться ей в чувствах. Но

вариация изначально являет собой финал-апофеоз с проведением в кульминации всех существующих в цикле мотивов. В их числе: нисходящий тритоновый мотив с зеркальным отражением вверх; интонации «ухаживания»; лиричные мотивы в духе баркаролы; мотив *lamento*; мотив опевания; мотив вопроса; мотив порхания. В итоге звучание постепенно затихает, и хроматический *мотив порхания* приближает окончание цикла – светлое, умиротворенное и безмятежное.

Кульминационное значение в цикле *8 вариаций на тему романса из оперы А. Гретри «Ричард Львиное сердце» WoO 72 C-dur*<sup>5</sup>, наряду с итоговой вариацией, имеет и кода: возникает новый структурный компонент, новаторский в тональном отношении (внезапно появляется *As-dur*), что нетипично для классических вариаций.

Далее остановимся подробнее на опусе *13 вариаций на тему Ариетты из зингшпиля К. Диттерсдорфа «Красная шапочка» WoO 66 A-dur*<sup>6</sup>. В данном цикле объединяются обе тенденции: в масштабном увеличении двух последних вариаций усиливается виртуозность и в то же время происходит укрупнение исходного образа до массового, коллективного, являющего апофеоз в итоговой фазе. Таким образом, особое значение в динамизации музыкальной формы имеет финальный этап произведения. Л. ван Бетховен постепенно нарабатывает *приемы итогового кульминирования*. Как отмечает В.А. Цуккерман, «при переходе к зрелому периоду творчества <...> завершение нередко становится внезапным “взрывом”, что, как и другие сильные проявления неожиданности, крайне типично для бетховенского стиля» [9. С. 282].

К *приемам динамизации* в бетховенском цикле на тему из зингшпиля К. Диттерсдорфа относятся те, которые связаны со сквозной логикой смены событий. Драматургия целого разворачивается как *три фазы*, каждая из которых имеет определенные задачи. К первой фазе относятся первые четыре вариации, которые образуют единую линию развития в основном средствами ритмического и фактурного варьирования; вторую фазу составляют вариации с Пятой по Восьмую, в которых на первый план выступает жанровый контраст; в третьей фазе усиливаются черты героики, так как в результате цикл завершается решением конфликта и апофеозом (герои радуются исцелению главной героини), всеобщим ликованием, согласно традиции оперы-*buffa*, здесь – классического инструментального цикла.

*Контраст* в данном цикле – важнейшее средство динамизации<sup>7</sup>. Являясь здесь признаком жанровой природы комической оперы, быстрая смена типов фактуры становится в бетховенской трактовке аналогом ситуаций переодевания и споров. Так, Вторая вариация излагается в виде оперного диалога: герои пререкаются, не дают возможности друг другу сказать, объединяясь лишь в конце раздела перед фермой. В связке

нотариусу это не по душе, поскольку он сам влюблен в мельничиху. Мельничиха не знает, как ей избавиться от назойливых кавалеров. После сцен ревности, комических переодеваний и буффонных сцен мельничиха все же отдает свою руку нотариусу, который из любви к красавице готов сделать кем угодно, даже мельником. Опера заканчивается приготовлениями к свадьбе.

<sup>5</sup> 8 вариаций на тему романса из оперы А. Гретри «Ричард Львиное сердце» созданы Л. ван Бетховеном в 1796–1797 годах. Сюжет повествует об английском короле, который отказался от освобождения Иерусалима, вернувшись в Европу через враждебные государства переодетым. Его узнают, заключают в темницу. И только верный рыцарь Блондель пытается вытащить короля, уговаривая других героев помочь ему. Опера заканчивается удачным побегом и прославлением любви и дружбы.

<sup>6</sup> Цикл написан Л. ван Бетховеном в 1792 году. О содержании оперы кратко повествует Е.И. Максимов: «Двухактная опера Диттерсдорфа на либретто Г. Штефани “Красная Шапочка” шла в Бонне в 1792 году с большим успехом. Ее содержание заключается в том, что старый ревнивый муж так оберегает молодую жену, что она умирает от тоски, пока ее не исцеляет с помощью магнетизма красавец-доктор» [4. С. 133].

<sup>7</sup> Как отмечает О.В. Лосева, анализируя теорию циклических форм Е.В. Назайкинского, для системного рассмотрения драматургии важны «уровни масштабной иерархии, их взаимодействие и подобие, циклический контраст, контраст и конфликт ... и др.» [12. С. 16 – курсив наш, О. Ш., Г. П.].

в Пятой вариации усилено новое для характера главной героини лирико-танцевальное начало. Речь идет о возникающих здесь чертах жанра сицилианы: размер  $\frac{6}{8}$ , фигуры покачивания на *pp* с мягкими форшлагами и реверансы в конце фраз придают образу галантность.

Немаловажны и другие средства динамизации формы в данном цикле.

*Полифоническое развитие* активизирует драматургический процесс включением скрытого двухголосия в Первой и Второй вариациях. Такие формы, как канон во Второй вариации и полифонизированный хорал в минорной Шестой вариации возникают по ситуации: от спорного диалога (канон) – к стонущим интонациям (хорал) в момент гибели главной героини.

*Доминантовый органнй пункт* в минорном отступлении в Шестой вариации сопровождает выразительную лирическую мелодию, в которой восходящая секста и мотив опевания подчеркивают трагичность момента смерти главной героини.

Особо следует акцентировать динамические приемы в *формообразовании* цикла. Так, финал данного опуса включает самостоятельные разделы, дополняющие основную структуру. Начиная с темы, в каждом проведении звучит *связка-включение*; она же в Пятой вариации звучит в виде ариозо в жанре сицилианы и усиливает лирико-танцевальное начало.

Важным представляется включение самостоятельного раздела *Capriccio* между Двенадцатой и последней, Тринадцатой, вариациями. Как отмечает Е.И. Максимов, он основан «на первом мотиве темы и выполняет двойную функцию: коды и перехода к 13-й вариации, <...> построен на постепенном ослаблении звучности и снабжен указанием *perdendosi*. По своему характеру *Capriccio* близко последним тактам коды Вариаций на тему Ригини и завершается фермой на *pianissimo*» [4. С. 134].

Новая тема не является новой, так как строится на тех же интонациях, что и все остальные вариации с единственной разницей – отсутствием затактовой кварты в начале (она появится во втором предложении). Мягкое покачивание аккомпанемента в размере  $\frac{6}{8}$  и гибкая мелодичность в широком диапазоне воспроизводят признаки жанра баркаролы и ассоциативно отсылают к «Песням без слов» Ф. Мендельсона, субциклу «Песен венецианского гондольера».

Завершается *Capriccio* интонационной аркой с началом Двенадцатой вариации, когда указывается замедление темпа и затихает звучность. Возникает почти зримая театральная ситуация остановки перед главным событием (замирание) – финалом.

Как итог, в заключительной вариации возвращается основная структура темы. При этом очевидна образная трансформация от скерцозно-танцевальной в галантном стиле с чертами комического – к монолитному апофеозу, подобного финалам в комических операх, когда все герои выходят на авансцену во всеобщем ликовании.

Итак, финал как содержательный и структурный феномен в программных вариациях Л. ван Бетховена направлен на усиление динамических свойств инструментального цикла. Творческая идея немецкого классика о развитии и преобразовании темы в вариационном цикле обрела качественно разнообразные решения: как усиление концертно-виртуозных качеств, так и усложнение сонатно-динамических свойств. Согласно заданной темой содержанием, Л. ван Бетховен развивает музыкальную мысль в вариационной форме, и финальная фаза оказывается решающей в общей концепции. Став магистральной, тенденция усиления образной и структурной роли финальной вариации и дополнительных к ней разделов продолжена в творчестве практически всех композиторов последующего времени (это тема отдельного исследования). Синтез вариационной, концертной, сонатной форм / жанров оказался весьма продуктивным опытом и открыл в истории музыки один из магистральных путей развития циклической композиции.

## Литература

1. Бычков Ю.Н. Музыкальная форма как конструкция и процесс. URL: <https://yuri317.narod.ru/garfo/КР.htm> (дата обращения: 05.05.2024).
2. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
3. Казанцева Л.П. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры. Астрахань: Волга, 2005. 110 с.
4. Максимов Е.И. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2014. 546 с.
5. Шмакова О. В., Салагина Г. В. Двенадцать вариаций Л ван Бетховена на тему из балета «Лесная девушка» П. Враницкого // Зарубежная музыка о России (музыкальная россика): кол. монограф. СПб.: «Союз художников», 2023. С. 210–217.
6. Каммингс Р. 12 вариаций для фортепиано на тему «Menuet a la Viganò» из балета Якоба Хайбеля «La nozza disturbate», WoO 68. URL: <https://beethoven.ru/node/732> (дата обращения: 28.03.24).
7. Альшванг А.Л. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1966. 634 с.
8. Салагина Г.В. Музыкально-поэтические мотивы образа Прометея и динамика их развития в вариациях Бетховена op. 35 // Искусство глазами молодых: матер. внутривуз. конф. Волгоград, 28 апреля 2022 г. Волгоград: ИП Никулина, 2023. С. 98–105.
9. Цуккерман В. А. Бетховенский динамизм в его структурных и формообразующих проявлениях // Бетховен. М.: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 275–291.
10. Kramer E.J. Beethoven's transcendence of the additive tendency in opus 34, opus 35, Werk ohne Opuszahl 80, and opus 120. Denton, 1989. 441 p.
11. Протопопов В.В. Процессуальное значение полифонии в музыкальной форме Бетховена // Бетховен: сборник статей / ред.-сост. Н.Л. Фишман. М.: Музыка, 1972. С. 292–296.
12. Лосева О. В. Теория циклических форм в наследии Е.В. Назайкинского // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 2(14). URL: <https://journal-otmroo.ru/node/7> (дата обращения: 05.05.2024).

**13 Variations on the Theme of Ariette from Singspiel by K. Dittersdorff “Red Hiding Hood” WoO 66 A-dur in the Context of the Finale Problem in Program Variations by L. van Beethoven**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2024, 2 (93), 68–75.

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-2-68-75

*Olga V. Shmakova*, Volgograd Conservatory named after P.A. Serebryakova (Volgograd, Russian Federation). E-mail: [olshmakova@gmail.com](mailto:olshmakova@gmail.com)

*Galina V. Parkhomenko*, Volgograd Conservatory named after P.A. Serebryakova (Volgograd, Russian Federation). E-mail: [salaginagalina@mail.ru](mailto:salaginagalina@mail.ru)

**Keywords:** L. van Beethoven, variation cycle, programming, dramaturgy, finality, coda.

The purpose of the study is to consider the dynamizing role of the final phase in the dramaturgy of L. van Beethoven's program variations. The complication of the processuality in the last variation is associated with a complex of techniques: increased virtuosity, intensified modulation development, a dominant organ point, thematic connections of the last variation with the previous ones, completion of the development of cross-cutting motifs in the cycle, climax, polyphonic development, introduction of the fugue as an independent section, inclusion of additional sections. In Beethoven's Variation Cycles, the Coda became of great importance in solving the problem of the finale. One of the vectors for strengthening its role is the

influence of pianists' concert practice within the framework of the virtuoso concept of music. Another trend is associated with the influence on the variation process of the dynamic properties of sonata through logic. The article provides an overview of two trends in the implementation of the final phase in the programmatic variation cycles of L. van Beethoven. The cycle on the theme of Arietta from the Singspiel by K. Dittersdorf “Little Red Riding Hood” is analyzed in more detail. Here the concerto and sonata principles are synthesized in the final phase of the classical variations. As a result, it turned out that this cycle synthesized concerto and sonata principles in the final phase of classical variations.

### References

1. Bychkov, Yu. N. (2021) *Muzykal'naya forma kak konstrukciya i process* [Musical form as a construction and process]. [Online] Available from: <http://yuri32017.narod.ru/garfo/KP.htm> (Accessed: 23.03.2024).
2. Aranovskiy, M.G. (1998) *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [Musical text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor.
3. Kazantseva, L.P. (2005) *Soderzhaniye muzykal'nogo proizvedeniya v kontekste khudozhestvennoy kul'tury* [The content of a musical work in the context of artistic culture]. Astrakhan': Volga.
4. Maksimov, E.I. (2014) *Istoriya fortepiannykh variatsiy klassiko-romanticheskoy epokhi* [History of piano variations of the classical-romantic era]. Art History Dr. Diss. Moscow.
5. Shmakova, O.V. & Salagina, G.V. (2023) Dvenadtsat' variatsiy L. van Betkhovena na temu iz baleta “Lesnaya devushka” P. Vranitskogo [Twelve' variations by L. van Beethoven on a theme from the ballet “The Forest Girl” by P. Vranitsky]. In: *Zarubezhnaya muzyka o Rossii (muzykal'naya rossika)* [Foreign music about Russia (musical Russia)]. Saint Petersburg: Soyuz khudozhnikov. pp. 210–217.
6. Kammings, R. (2024) *12 variatsiy dlya fortepiano na temu “Menuet a la Vigano” iz baleta Yakoba Khaybelya “La nozza disturbate”, WoO 68* [12 variations for piano on the theme “Minuet a la Vigano” from Jakob Heivel's ballet “La nozza disturbate”, Vaud 68]. [Online] Available from: <https://beethoven.ru/node/732> (Accessed: 28.03.2024).
7. Al'shvang, A.L. (1966) *Lyudvig van Betkhoven. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Ludwig van Beethoven. Essay on life and work]. Moscow: Muzyka.
8. Salagina, G.V. Muzykal'no-poeticheskiye motivy obraza Prometeya i dinamika ikh razvitiya v variatsiyakh Betkhovena op. 35 [Musical and poetic motives of the image of Prometheus and the dynamics of their development in Beethoven's variations op. 35]. In: *Iskusstvo glazami molodykh* [Art through the eyes of young people]. Proc. of the Conference. Volgograd: IP Nikulina. pp. 98–105.
9. Tsukkerman, V.A. (1972) Betkhovenskiy dinamizm v ego strukturnykh i formo-obrazuyushchikh proyavleniyakh [Beethoven's dynamism in its structural and formative manifestations]. In: *Betkhoven* [Beethoven]. Vol. II. Moscow: Muzyka. pp. 275–291.
10. Kramer, E.J. (1989) *Beethoven's transcendence of the additive tendency in opus 34, opus 35, Werk ohne Opuszahl 80, and op. 120*. Denton.
11. Protopopov, V.V. (1972) *Protsessual'noye znachenije polifonii v muzykal'noy forme Betkhovena* [The procedural meaning of polyphony in Beethoven's musical form]. In: Fishman, N.L. (ed.) *Betkhoven* [Beethoven]. Collected papers. Moscow: Music. pp. 292–296.
12. Loseva, O.V. (2016) Teoriya ciklicheskih form v nasledii E.V. Nazaj-kinskogo [The theory of cyclic forms in the heritage of E.V. Nazaykinsky]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki – Journal of the Society of Music Theory*. 2 (14). pp. 8–13.