

***Variāciju par A. Diabelli valša tēmu vēsturiskais un interpretāciju aspekts***

## Saturs

Priekšvārds.....	3
I nodaļa	
• Skaņdarba radīšanas vēsture.....	4
• <i>50 variācijas</i> un Bēthovena <i>33 variācijas</i> .....	6
II nodaļa	
• Bēthovena <i>33 variācijas</i> : variēšanas aspekti.....	8
• Bēthovena variāciju G. fon Bīlova redakcija; stilu paralēles.....	15
III nodaļa	
• Interpretācijas aspekti.....	18
Noslēgums.....	25
Literatūras un citu avotu saraksts.....	27
1.Pielikums.....	29
2.Pielikums.....	30
3.Pielikums.....	31

## Priekšvārds

Pirms pāris gadiem mans specialitātes profesors Parīzē Igors Lazko ieteica iekļaut savā repertuārā Bēthovena *33 variācijas par A. Diabelli valša tēmu*. Apzinot šī darba redakcijas, gluži nejauši nošu bibliotēkā es uzdūros F. Lista un F. Šūberta variācijai par šo pašu tēmu. Šis iemesls man ļoti ieinteresēja detalizētāk izpētīt, no kurienes tās radušās. Sīkāk iedziļinoties skaņdarba rašanās vēsturē, es atklāju daudzas interesantas lietas, par kurām pirms tam nebiju nekā dzirdējis. Tam dēļ izvēlējos savu darbu veltīt tieši šādai tēmai.

Savā darbā vēlētos pievērst uzmanību sekojošiem aspektiem:

- skaņdarba izcelsmei, jo Diabelli ar savu darbību devis impulsu patiešām lielu un vēsturē nozīmīgu darbu radīšanai;
- ņemot vērā to, ka bibliotēkā notis ir pieejamas tikai Bēthovena variācijām, es arī priekšroku devu šim darbam – formas, dramaturģijas un interpretācijas u.c. ziņā.

Spēlējot Bēthovena *33 variācijas*, tikai intuitīvi esmu radis risinājumu daudzām problēmām, tam dēļ vēlētos savā darbā tās parādīt un rast risinājumus. Kā vienu no galvenajām grūtībām gribētos izvirzīt priekšplānā skaņdarba lielo apjomu; tas Bēthovena klaviermūzikas daiļradē iezīmējas kā lielākais, izvērstākais darbs. Pretstatā šim skaņdarbam nedaudz ieskicēšu pārējo 50 komponistu variācijās par vienu tēmu, kas kopumā veido milzīgu gan mūzikas, gan citu apsvēruma dēļ parādību.

Darba pamatdaļa sastāv no trīs nodaļām, kurās secīgi tiek apskatīti kā vispārēji jautājumi (I nodaļā akcents ir uz vēsturisko kontekstu), tā arī atsevišķi, bet jau balstoties uz Bēthovena skaņdarbu (II nodaļas saturs saistīts ar žanra specifiku – variāciju raksturojumu; III nodaļa tiek veltīta interpretācijas dažādiem aspektiem). Noslēgumā mēģināju izcelt, manuprāt, galveno, bet neatkārtot jau teikto.

Darbam ir dažādi skaidrojuši elementi – tabulas un saraksti, kuri atrodas gan darba tekstā, gan arī pielikumos. Literatūras saraksts – tas ir mana diplomreferāta zinātniskā bāze.

## I nodaļa

### Skaņdarba radīšanas vēsture

19. gadsimta 20.-30. gadi bija ļoti aktīvs mūzikas attīstības laika posms. Šinī laikā Vīne bija zināma kā mūzikas centrs, kurā, manuprāt, darbojās daudz līdz pat mūsdienām zināmi mūziķi un tās sfēras attīstītāji. Viena no tādām personām bija Antons Diabelli (*Anton Diabelli*, 1781-1887), kurš 1803. gadā ieradās Vīnē un sāka strādāt par klavieru un ģitāras skolotāju. Paralēli pedagoģiskajam darbam A. Diabelli strādā firmas *Steiner* mūzikas izdevniecībā par korektoru. Šī darba dēļ L. van Bēthovens, jokojot, viņu sauca par *ģeniālo uzraugu un velna Diabelli*. [5, 389] Vēlāk 1819. gadā viņš kopā ar Peteri Kappi (*Peter Cappi*) radīja savu muzikālo izdevniecību *Kappi & Diabelli* (*Cappi & Diabelli*).

A. Diabelli bija ļoti liels talants kā izdevējam – viņš juta tā laika vajadzības. Par to arī liecina viņa paša komponētie skaņdarbi, kas izceļas ar savu uztveres vieglumu un to vieglo pieeju izpildīšanai, kas bieži vien publikai patīk daudz vairāk, jo šāda veida mūzika vairāk izklaidē. Līdz ar to viņa darbi bieži tika iekļauti baznīcas dzīvē, piem., viņa *Pastorālā mesa*. Mūsu laikos pazīstami ir viņa skaņdarbi klavierēm kā solo un arī ansambļi klavierēm četrrocīgi, kuri ir labs pedagoģiskais materiāls klavieru spēlē.

Interesantas ir Diabelli attiecības ar Bēthovenu. 1824. gadā komponists pēc izdevniecības lūguma gribēja uzrakstīt sonāti klavierēm četrrocīgi, bet tas palika tikai kā nodoms. Divus gadus vēlāk, pateicoties Diabelli, viņš sāka darbu pie stīgu kvinteta pirmās daļas. Vēlāk, jau pēc Bēthovena nāves, Diabelli dabūja šī skaņdarba melnraksta fragmentus un publicēja tos četrrocīgā klavieru pārlikumā kā pēdējās Bēthovena *muzikālās domas*. Tajā pašā laikā ilgstošā paziņšanās ar Bēthovenu noveda pie daudzu darbu publicēšanas, piem., sonātes op. 109-111. Bet visvairāk saiti starp šiem diviem cilvēkiem parāda L. van Bēthovena *33 variācijas par A. Diabelli valša tēmu op. 120*, kuras vēlāk G. fon Bīlovs nosauca par *Bēthovena ģēnija mikrokosmosu*, vai pat par *visas pasaules skaņu un klavieru nošu pierakstu atspoguļojumu*. [5, 390]

Šī skaņdarba radīšanas apstākļi arī ir diezgan interesanti. 1824. gada 9. jūnijā Antons Diabelli nāca klajā ar paziņojumu publikai Vīnes laikrakstā (*Wiener Zeitung*), kurā informēja par jauniem izdevumiem ar patriotisko nosaukumu, kas bija ļoti aktuāli tanī laikā, *Tēvzemes mākslinieku savienība* (*Vaterländischer Kunstverein*). Viņš uzrakstīja valsi un 1819. gadā nosūtīja to daudziem komponistiem un virtuoziem

Vīnē un vispār Austrijā ar ierosinājumu uzrakstīt vienu variāciju par šī valša tēmu, lai varētu izveidot kopēju krājumu ar dažādu komponistu variācijām. Protams, jau no paša sākuma Diabelli zināja, ka šis mērķis viņam izdosies, jo plānam bija divas puses – viena, kas saistīta ar māksliniecisko ieceri: ar patriotisko ideju apvienot visus vietējos māksliniekus, izdodot kopēju albūmu, un otra - praktiskā puse, kas tīri stratēģiski aprēķināta, cik tas viņam ir finansiāli izdevīgi, lai nopelnītu un attīstītu savu biznesu. Viņš juta un zināja, ko tanī laikā vajag piedāvāt publikai, kamēr klavieres bija iemīļotākais instruments mūzikas klausītājiem, kamēr dejas, variācijas un līdzīga rakstura skaņdarbi bija populārākie mūzikas žanri. No tā var secināt, ka kombinācija – valsis ar variācijām klavierēm - ir tas pats labākais, ko piedāvāt pircējiem.

A. Diabelli izvēlējās komponistus pēc dažādiem principiem. No vienas puses, tie bija mākslinieki, kuru vārdi kļuva par labu reklāmu, kuri skaitījās kā *salona virtuozi* – F. J. Riote (*Philipp Jacob Riote*) un V. A. Mocarts juniors, pie šīs kategorijas viņš pieskaitīja arī Bēthoveni; Vīnes muzikālās dzīves vadošie cilvēki - E. A. Fērsters (*Emanuel Aloys Förster*) un J. B. Šenks (*Johann Baptist Schenk*); komponisti, kas prezentētu Vīnes npublicēto mākslas pasauli – F. Šūberts un A. Hitenbrenners (*Anselm Hüttenbrenner*). No otras puses, Diabelli izvēlējās komponistus pēc viņu stāvokļa sabiedrībā, kuram bija liela autoritāte kā klavieru skolotājam, un viņi sava statusa dēļ nosaka modi mūzikā – tie ir Karls un Jozefs Černi, M. G. fon Dītrihšteins (*Moritz Graf von Dietrichstein*), S. Zehlers (*Simon Sechter*). Vēl arī komponistus, kuriem bija publikācijas Vīnes presē – F. A. Kanne (*Friedrich August Kanne*) un I. Mošeles (*Ignaz Moscheles*). Visbeidzot viņš nevarēja izmest no vissvarīgākajiem komponistiem tos, kuri nāk no reģioniem, kas ir līdzīgi Vīnei - ar aktīvu un dzīvu muzikālo vidi, ar savu interesantu mūzikas tirgu. Te jāmin tādi komponisti kā G. Rīgers (*Gottfried Rieger*), F. D. Vēbers (*Friedrich Dionysius Weber*), F. Vēbers (*Franz Weber*), kā arī V. J. Tomašeks (*Wenzel Johann Tomaschek*) un J. N. A. Vitaseks (*Johann Nepomuk August Wittassek*) no Prāgas.

Drīzumā visi komponisti uzrakstīja pa variācijai, bet tomēr bija arī daudzi, kas to neizdarīja vajadzīgajā laikā. Piemēram, K. Černi uzrakstīja uzreiz, bet F. Šūberts un A. Hitenbrenners variāciju rakstīja līdz 1821. gadam, E. A. Fērsters - līdz 1823. gadam, un vēl 1824. gada sākumā nebija pietiekams skaits variāciju (A. Diabelli iecere bija savākt 50 dažādu komponistu variācijas). Bet tas neatturēja Diabelli sākt prezentēt pa daļai no uzrakstītā. 1822. gadā viņš iespieda 11. gadus jaunā F. Lista variāciju, kas bija arī šī komponista pirmā publikācija (daļēji pateicoties K. Černi, kurš bija Lista skolotājs). 1824. gadā Diabelli papildināja savu kolekciju ar F. M. Kalkbrennera (*Friedrich Michael Kalkbrenner*) variāciju, kurš tanī laikā koncertēja Vīnē un kļuva arvien zināmāks pianists. Patiesībā, F. M. Kalkbrenners starp pārējiem komponistiem izskatījās nedaudz savādi šinī *patriotiskajā* kolekcijā (viņš bija vācu izcelsmes franču pianists, pedagogs un komponists), bet viņa

ieguldījums solījās būt panākumiem bagāts tik daudz, cik daudz tas varētu palīdzēt pārdot šo darbu. Šī variācija bija beidzamā, K. Černi uzrakstīja kodu, un darbs (50 variācijas un koda) bija gatavs publicēšanai. (komponistu sarakstu sk. 2. pielikumā)

Diabelli bija lielākās grūtībās ar komponistu, kurš nebija tanī laikā populārākais, bet, protams, ļoti pazīstams mākslinieks – L. van Bēthoven. Jo Bēthovens bija pirmais, kurš negribēja pilnīgi piedalīties Diabelli rīkotajā pasākumā – iemesls ir ļoti vienkāršs, šī valša tēma viņam ļoti nepatika. Lai kā, 1820. gada sākumā viņa lielā nepatika kļuva ļoti produktīva, un viņš sāka darbu, protams, ne jau ar vienu variāciju, bet ar lielu pārspīlēšanu. Bēthovens vienas variācijas vietā uzrakstīja trīsdesmit trīs, šis darbs arī tika rakstīts pārāk ilgi. 1823. gadā, kad beidzot variācijas bija pabeigtas, tās manuskripts tika nosūtīts iespiešanai. Protams, visi uzreiz saprata, ka tas nav tas, ko gaidīja Diabelli, bet tik un tā šo darbu iespieda – vispirms kā patstāvīgu darbu, bet gadu vēlāk, kad pārējās 50 variācijas bija sacerētas, viņš nopublicēja Bēthovena 33 variācijas kā pirmo daļu lielam pabeigtam ciklam, kas tikai tagad, kā jau bija iepriekš minēts, ieguva spēcīgo nosaukumu *Tēvzemes mākslinieku savienība*.

### **50 variācijas un Bēthovena 33 variācijas**

Salīdzinot Bēthovena un pārējo 50 komponistu ieguldīto darbu, var redzēt lielu savdabību Bēthovena uztverē. Parādot sevi kā lielu individualitāti, viņš speciāli *ignorēja* darba devēja noteikumus, lai gan bija pieņemts pakļauties atbalstītājiem. Pilnīgi izslēdzams ir fakts, ka viņš nesaprastu šos noteikumus. Bēthovens nekādā gadījumā nepieskaitīja sevi pie pārējiem komponistiem, un savā ziņā kā protestu tam viņš vienas variācijas vietā uzraksta trīsdesmit trīs. Līdz ar to arī šajās 33 *variācijās* bieži var manīt it kā ņirgāšanos par tēmu ar visādiem paņēmieniem, manāma pat dažu komponistu atdarināšana, taču pāri visam tam ir dziļa nopietnība. Vēl bija tikai daži komponisti, kas uzrakstīja vairāk variāciju par šo tēmu, bet ar citu nolūku, lai varētu izvēlēties. Tādi bija V. A. Mocarts juniors un G. Rīgers, kas uzrakstīja katrs par divām variācijām. Lai kā Diabelli iespieda tikai tās pianistiski virtuozākās un stilistiski pieņemtās variācijas.

Visas 50 variācijas lielākoties ir ļoti virtuozas, un, ciktāl jau pašas tēmas raksturs ir rotaļīgs un ar lielu devu humora, daudz variācijās tas tiek akcentēts. F. J. Riotes un F. D. Vēbera variācijās redzams, ka šis rotaļīgums, nezaudējot savu humoru, pārtop pat nedaudz *mežonīgs* virtuozā izklāsta dēļ. Vēl ir variācijas, kas balstītas uz standarta figurācijām kā, piemēram, K. Černi variācija, tā tieši bāzēta uz tēmu kā formulu. 1836. gadā Černi pat izstrādā savu teoriju, kas tiek izklāstīta viņa grāmatā *Pamācība improvizācijā (Anleitung zum Phantasieren)*.

Daudzas variācijas bija vienādas pēc rakstības tehnikas, tā kā komponisti strādāja ignorējot viens otru, tad virtuozitāte un pati variēšana veidota pēc viena principa. Vēl iemesls tam arī ir komponistu līdzīgās skolas. Daži pat norobežojās tēmas variēšanā tikai ar figurācijām un

pasāžām. Te jāmin K. Kreicers (*Conradin Kreutzer*), M. J. Leidesdorfs (*Maximilian Joseph Leidesdorf*), H. Pajers (*Hieronymus Payer*), V. Plahī (*Wenzel Plachy*), L. O. Čapeks (*Leopold Eustache Czapek*), M. Umlaufs (*Michael Umlauf*), Š. A. de Vinklērs (*Charles Angelus de Winkhler*) un M. G. fon Dītrihšteins. S. Zehters un J. Hofmanis (*Joachim Hoffmann*) izmantoja polifono tehniku. G. Rīgers, J. H. Voržišeks (*Jan HugoWorzischek*), J. Kerckovskijs (*Joseph Kerzkowsky*) un J. Horžalka (*Johann Horzalka*) diatonisko Diabelli tēmu izrotāja ar hromatisku harmoniju. Ievērojamo pianistu – virtuozu F. M. Kalkbrennera, K. Černi, J. P. Piksisa (*Johann Peter Pixis*), I. Mošelesa, J. A. Gelineka (*Josef Abbé Gelinek*) un M. A. Šadlera (*Maximilian Abbé Stadler*) variācijas bija spīdošas, bet ne dziļas, arī F. Lista variācija nav sevišķi raksturīga.

Lai gan pašas meistarīgākās un interesantākās variācijas ir tās, kur tēma pēc savas būtības nav mainīta, bet variēta ļoti gaumīgā veidā. To var manīt F. J. Freištedtlera (*Franz Jakob Freystädtler*) un J. H. Voržišeka variācijās, kā arī V. J. Tomašeka (*Wenzel Johann Tomaschek*) ugunīgajā polonēzē, J. Drehslera (*Joseph Drechsler*) uvertīrā un K. Černi kodā, kas izskatās kā L. van Bēthovena Piektās simfonijas fināla parodija. Gaumīgi un meistarīgi izveidota variācija ir viegli pamanāma, jo tā atšķiras no pārējām ar savu savdabīgi interesanto komponista atrasto tēmas būtību un tās iezīmēšanu, distancēšanos no tiešas tēmas atkārtošānās vai pat tikai sajūtas attīstīšanu. Protams, liela loma ir pianistam, lai atrastu pareizo, komponista iecerēto domu un pēc iespējas precīzāk to atainotu klausītājiem. Šinī gadījumā tas ir sevišķi sarežģīti, jo šie komponisti pavisam ir 50. Īpaša vieta variācijās ir vecākajiem ieguldītājiem kolekcijā - E. A. Fērsteram un J. B. Šenkam, kuru kapričo rakstura variācijas ļoti gaumīgi un tieši pastiprina, izjokojojot, tā jau banālo A. Diabelli valša tēmu.

F. Šūberts no rotaļīgās valša tēmas izveidoja ļoti savdabīgu variāciju, kas būtiski atšķiras no pārējām. No vienkāršā motīva, balstīta uz kadenču ķēdēm, veidojas nostalgiska rakstura lendlers ar sentimentālo melodiju do minora tonalitātē. (Savas darbības laikā *Kappi & Diabelli* izdeva vairākus Šūberta vokālos darbus, piem., op.1-7, op.12-14. [11, 280]

## II nodaļa

### Bēthovena 33 variācijas: variēšanas aspekti

Tematiskā attīstības ziņā un tāpat arī klavieru atskaņojumā ir redzamas saites starp pēdējām Bēthovena sonātēm un Diabelli variācijām. [6, 1537] Mākslas un tehnikas mikrokosmos, kas dominē komponista vēlīnajā periodā, pilnībā atklājas variācijās. Valša tēma (sk. 1. piem.) tajās stipri pārvēršas, komponists šo tēmu traktē vairāk kā raksturīgu motīvu secību, taču tieši tie tālāk variāciju attīstībā sastāda melodiskā materiāla pamatu. To parāda pat pirmā variācija, kurā tēma pilnībā transformējas, kā arī 22. variācija ar Mocarta citātu no Leporello ārijas (*Dons Žuans*). Motīvi apvienojas ar intonācijām no Bēthovena variācijām op. 111: lejupejošā kvarta daļēji ir abās tēmās un tā arī izpilda noslēguma funkciju. Šo atzīmē vācu mūzikas zinātnieks Kurts fon Fišers. [4, 1297]

Savā ziņā šīs variācijas prezentē robežu starp 19. gadsimta dažādas gaumes komponistiem un Bēthovenu. Šeit ir liela distance, kura atdala viņu darbus, kas parādās, redzot šos darbus blakus. Pat paša darba apjomā un formā ir izaicinājums, kur visas muzikālās robežas ir pārsniegtas. Tradicionālais variāciju cikls, kas parasti iezīmējās ar lēno variāciju minorā un akcentu uz finālu (ar intensīvu figurāciju un kodu), ir paplašināts līdz ļoti lielam apjomam. Minorīgās variācijas vietā šeit ir variāciju grupa, kas domāta kā kontrasts, un tās tematiskās attiecības ir tuvi savienotas vienai ar otru. Fināls tiek parādīts ar gigantisku dubultfūgu un ar variāciju *Tempo di minuetto (moderato)*, kas spilgti kontrastē ar fūgu pēc sava rakstura. Noslēdzošā variācija pati par sevi nepilda noslēguma funkcijas, tā drīzāk dot nepabeigtības sajūtu. Tikai kontekstā ar pārējām variācijām (sevišķi 31. un 32.) var saprast tās jēgu nobeigumā. Līdz ar to redzams, ka fināls šinīs variācijās arī netiek parādīts tikai ar vienu variāciju. Kamēr kopējā forma variācijām ir neticami pagarināta un attīstības loma krietni pastiprinās, kā centrs priekšplānā rodas iespaids – *solim pa solim* Bēthovens pats un šī (Diabelli) tēma nonāk līdz tās pilnīgam sabrukumam.

Skaņdarba struktūra kļūst pat daudz sarežģītāka, tādēļ, ka attīstības process ir pārpildīts ar svarīgiem elementiem, kuri mirdz no nemitīgām izmaiņām. Viens no šiem elementiem ir tradicionālo žanru un raksturu komplekts – skerco (15. var.), maršs (1. var.), fugeta (24. var.), siciliāna (29. var.), fūga (32. var.), menuets (33. var.) utt. Otrs ir atsevišķu variāciju paspilgtinātā izteiksme, kas veido kulmināciju tās ietvaros un



līdz ar to kontrastu kopējā fonā (kā, piem., 10. var., 13. var. u.c.). Trešais ir kombinācijas no katrām divām vai trim variācijām ar vienādu vai līdzīgu tematisko materiālu, kuras vesela darba ietvaros veidojas kā variāciju grupas, pat kā patstāvīgas skaņdarba daļas (par to – sk. tālāk).

Visa skaņdarba kulminācija tiek parādīta fināla posmā, kurā fūga izceļ galveno tēmas motīvu ar tipisku, tēmai raksturīgu repetīciju, tai seko ļoti spilgts žanra kontrasts – menuets. Menuets un koda ienes īpatnēju kontrastu arī tāpēc, ka šeit parādās pavisam cits raksturs - dziedoša tēma, citas figurācijas utt., līdzīgi kā viņa pēdējā sonātē: pēc liela dramatisma ienāk sen gaidītais gaišums.

Jau no paša sākuma Bēthovenam nepietiek tikai ar figuratīvām dotās tēmas dekorācijām vai mainītu tēmas raksturu, u.c. pārbaudītiem izteiksmes veidiem. Viņš sīki *analizē* Diabelli valša elementus, no kuriem arī veidojas variācijas. Atzīmēšu galvenos variēšanas līdzekļus.

1. Intonatīva vienotība. Šajā ziņā gribētos izcelt kvartas intonāciju, kura ir kā tēmas un variāciju sākuma zīme. Šī kvarta do – sol izmantota kā intonatīvais impulss gandrīz visām variācijām. Lejupejošās kvartas intonācija, kas var būt arī paslēpta un tiek variēta, variācijām dod vienotu līniju intonatīvā zīmējumā.

Liela nozīme variācijās ir polifonijai, kura sevi piesaka pat atsevišķu variāciju nosaukumos, piem., 24. variācija – *Fughetta: Andante* vai 32. variācija - *Fuga: Allegro*. Polifonijas lomas pieaugums manāms visu variāciju otrajās pusēs, kur bieži tiek tehniski virzienā apvērsti motīvi ar centrālās figūras inversiju. Elementu variēšana saistīta ar vēl vienu īpatnību: gandrīz visas variācijas ir atkarīgas no to izklāsta sākuma motīva, kas saglabā savu nozīmi visā posma garumā. Tad veidojās tā atsevišķas daļas motīva attīstības tehnika (piem., 3., 4., 5., 6. variācijā u.c.).

2. Akorda vai vienas skaņas repetīcija kā elements variēšanai. Bēthovens bieži izmanto akordus vai skaņas, kas uzmācīgi tiek atkārtoti līdzīgi kā tēmā. Tas redzams jau 1. variācijā, kurā kā pamats ir akorda repetīcija. 2. variācijā akords, kurš atkārtojas (kreisās rokas partijā), jau iegūst mazāku nozīmi, bet nenoliedzami ir manāma tā izcelsme. Šis elements sastopams gandrīz visās variācijās, protams, katrā ar savu nozīmi. Pat fināla fūgā repetīcijas elements ir ņemts kā galvenais.

3. Figurācija. Bēthovens izmanto ļoti daudz figurācijas, kuras katrā variācijā ir savādākas. Atšķirība tām ir meklējama izklāstā, taktsmērā, nošu dalījumā utt. Harmonijas figurācija tiek veidota ļoti meistarīgi, ar apzinātu mērķi, lai tā neatkārtotos. Un, ņemot par palīgu citus tēmas elementus, variācijas nezaudē saikni ar pašu tēmu. Līdz ar to droši var teikt, ka šinīs variācijās ir sastopami ne mazāk kā 33 figurāciju veidi.

4. Harmonija. Tēmas harmonijas pamatfunkcijas (tonika un dominante) variācijās netiek mainītas, bet gan izrotātas vai papildinātas ar visāda veida alterācijām un citām funkcijām. Tomēr dažās variācijās arī šajā sfērā sastopamas spilgtas un krāsainas izmaiņas (piem., 5., 8.-10., 22., 31. var.). [14, 81, 197-198]
5. Skaņkārtā. Skaņkārtas maiņa šinīs variācijās, līdzīgi kā klasiskā variāciju ciklā, sastopama diezgan reti. Bet tās parādīšanās nenoliedzami ienes lielu kontrastu. Skaņdarbā skaņkārtas maiņa redzama 9. variācijā, kura ir sarakstīta do minorā, 13. variācijā, kurā sākumā kā pārsteiguma moments tiek izmantots paralēlais minors, bet vēlāk tas modulē atpakaļ uz pamat skaņkārtu. Šīs variācijas (9. un 13.) ir interesantas ar to, ka skaņkārtas maiņa uz minoru nav saistīta ar lēno tempu, kā parasti redzams klasiskajās variācijās. Minora skaņkārtas un lēna tempa apvienojums sastopams tikai variāciju cikla nobeigumā, kad veidojas vesela variāciju grupa ar līdzību šajā ziņā (29., 30. un 31.var.).
6. Tonalitāte. Tonalitāte Do mažors pamatā mainās tikai kopā ar skaņkārtu, t.i., 9., 29., 30., 31. variācijā ir vienvārda tonalitāte do minors, bet 13. variācijā ir paralēlais la minors. Taču variāciju noslēgumā parādās ļoti interesants tonāls pagrieziens: 31. variācijā ir modulācija no do minora uz Mibemol mažoru, un 32. variācijas fūga izskan Mibemol mažorā. Pēc fūgas seko savdabīga kadence, kas būtībā pilnībā atbilst romantisma laika harmonijai. Šeit kā galvenais priekšplānā izvirzās melodiskā līnija, nevis standarta, klasicisma laika akordu secība. Mibemol mažors (precīzāk Mibemol mažora I<sub>6</sub>) caur enharmonismu (mibemols = rediēzs) pāriet uz mī minora trijskani (arī I<sub>6</sub> - vientercu attiecības), notiek modulācija atpakaļ uz Do mažoru, ar ko, kā sevišķi negaidītu, bet tajā pašā laikā stabilu un ierastu, iesākas noslēdzošā 33. variācija (sk. 1. pielikumu).
7. Temps. Tas arī Bēthovenam bija svarīgs faktors variēšanai. *Diabelli variācijās* ļoti nozīmīgi ir katru variāciju atšķirīgie tempa apzīmējumi. Tie gandrīz visi ir savādāki, ar savu niansi. Vai arī viena norāde, teiksim, *Allegro* ir redzama ar dažādām niansēm un raksturiem, piem.:
  5. variācija – *Allegro vivace*,
  6. variācija – *Allegro ma non troppo e serio*,
  7. variācija – *Un poco più Allegro* (sk. 1. pielikumu).
 Interpretējot šīs variācijas, tam jāpievērš liela nozīme, jo tempa norādījums bieži palīdz izprast variācijas raksturu. Interesanti ir tas, ka Bēthovens maina tempu pat vienas variācijas robežās, piem., 21. variācijā (*Allegro con brio – Meno allegro – Tempo I – Meno allegro*) un 32. variācijā (*Allegro - Poco più mosso – Poco Adagio*).

8. Ritms vienmēr ir viens no galvenajiem variēšanas līdzekļiem, šis variācijas nav izņēmums. Bet dažreiz kāds ritma elements izskatās sevišķi attīstīts, piem., salīdzinot nošu punktējumu 4., 6., 13., 14. un 29. variācijā var redzēt, ka Bēthovens apzināti nevēlas atkārtoties. Protams, ritmiskais zīmējums variācijās ir ļoti saistīts arī ar figurācijām, bet to dažādību komponists panāk gan ar nošu dalījumu, gan arī ar taktsmēra nestabilitāti - tas tiek mainīts visādos veidos. Daudzveidība ritmā reizēm ir grūti pamanāma, piem., salīdzinot 26. un 27. variāciju, interesanti ir tas, ka it kā trioļu kustība nemainās, bet mainās tās uzsvērto un neuzsvērto takts daļu pozīcijas. Lai gan rakstība un taktsmērs (3/8) ir līdzīgs, 26. variācijā takts robežās ietilpst divas trioļu grupas, bet 27. variācijā trīs grupas. Vien šāda iemesla dēļ, atskaņojot, dzirdama atšķirība ritmā.
9. Taktsmērs. Taktsmēra maiņa variācijās ir ļoti bieža parādība. Jau 1. variācijā tiek mainīts taktsmērs no 3/4 uz 4/4. Variācijās sastopami ļoti daudz taktsmēra veidi - 3/4, 3/8, 6/4, 9/8, 2/4, 4/4. Savdabīga ir 21. variācija, kurā tās ietvaros 4/4 mainās ar 3/4. Taktsmēra maiņa arī tiek iezīmēta ar variāciju grupēšanu. Pamatā taktsmēri veidoti uz ceturtdaļu bāzes, bet ir trīs variācijas, kur komponists izmanto arī astotdaļas (25., 26., 27. variācija) un 3/8 taktsmēru (sk. 1. pielikumu).
10. Artikulācija. Jau pašā A. Diabelli valša tēmā redzami daudzi artikulācijas veidi, t.i., legato, stakato, stakato zem ligas, notis bez stakato un legato, *sf*. Bēthovens arī šos artikulācijas veidus variē, izmantojot atsevišķi tikai pa vienam vai vairākus kopā. Nereti nāk klāt arī jauni artikulāciju veidi, piem., > (uzsvērta nots), kas pamanāms diezgan bieži, bet atšķiras no *sf*. Piem., 6. variācijā blakus > ir arī *sf*, turklāt *sf* tiek ņemts no tēmas. Līdz ar to šiem abiem akcentiem ir pavisam dažāda nozīme. Bēthovena artikulācija pamatā asociējas ar orķestrālo skanējumu un simfoniskā orķestra atsevišķu instrumentu spēles iezīmēm - piem., stakato bieži var pielīdzināt picikato un legato - arko (abi elementi redzami 15. variācijā). Protams, ne tikai stīgu instrumentu īpatnības ir salīdzināmas ar attiecīgo artikulācijas veidu, bet arī pārējie orķestra instrumenti, jo skanējuma krāšņumu un dažādību dod instrumentācijas daudzveidība. Par to liecina arī tas, ka sastopams rakstisks apzīmējums (piem., 30. variācijā) *sempre legato*, kas atšķiras no vienkāršas ligas.
11. Pedalizācija. Ne pārāk bieži, bet Bēthovens pieraksta pedāli. Šinīs variācijās sastopama pat *remarka una corda*, kas nozīmē spēli ar kluso pedāli, un *tutte le corde*, kas atsauc šo norādi. Lai gan darbs gandrīz uzskatāms par romantisma laika skaņdarbu, pedālis ir tas, kas parāda diezgan būtiski atšķirību. Jo tā laika āmuriņa klavieres nedeļa tik lielu rezonansi kā mūsdienās.
12. *sf* (akcenta nozīme). Šim elementam, kurš aizgūts no tēmas, ir ļoti liela nozīme variācijās. Īpatnēji, ka šis akcents jau Diabelli valša tēmā tiek izmantots nevis uz stiprās, bet gan uz vājās takts daļas, kas nemitīgi provocē uz taktsmēra dezorganizāciju. Bēthovens ar retiem izņēmumiem

pielieto to visās variācijās. Var būt izrakstīts akcents uz vājās takts daļas kā savdabīgs, provokatīvs elements (piem., 5. variācijā) (sk. 3. piem.); akcents uz vājās takts daļas, kurš tiek panākts ar atsevišķi salīgoti elementiem (piem., 3. variācijā); akcents, kurš tiek iezīmēts ar dinamikas palīdzību – *f* un *p* maiņa (piem., 7. variācijā). Vēl ir arī variācijas, kurās tiek apvienoti vairāki vai visi šie akcentu veidi (piem., 9. variācijā).

13. Dinamika. Bēthovens dinamiku pierakstījis ne pārāk sīkās gradācijās, eksistē tikai četri pieraksta veidi – *pp*, *p*, *f*, *ff* (sk. 1. pielikumu). Ir arī dažas nianšes - komponists blakus šiem četriem dinamikas apzīmējumiem pieraksta klāt kādus paskaidrojumus, piem., 15. variācijā *sempre pp*, 32. variācijā *più p*, 6. variācijā *p dolce* u.c. Bēthovens arī bieži lieto *cresc.* un *dim.* Dinamisko gradāciju, kā, piem., *mp* vai *mf*, komponists neizmanto. Vēl variācijās tiek lietots apzīmējums *fp* (14. variācijā), kas atšķiras no *sf*. Ļoti savdabīgs paņēmiens, kurš manāms viņa variācijās – pēc *cresc.* seko *p*, kas domāts *subito* (piem., 18. variācijā). Šis paņēmiens arī liecina par skaņdarba romantisma būtību.
14. Fonisms. Ļoti interesanti ir tas, ka šinī darbā var runāt par fonisma efektu variācijās. Bēthovens atsevišķās variācijās meklē specifisku skanējumu, kas veido it kā posmu noslēgumu vai sagatavo jaunu nodalījumu variācijās. Protams, izņemot atsevišķu elementu fonismu, kas tiek izmantots diezgan bieži, visspilgtāk tas redzams tieši lēnajās variācijās (piem., 20. variācijā). Interesanti ir apzīmējumi *sotto voce* (piem., 31. variācijā) un *mezza voce* (29. variācijā); tie ir savdabīgi skanējuma apzīmējumi, aizgūti no vokālajām tradīcijām kā apliecinājums par Bēthovena dziļajiem skaņu meklējumiem.
15. Forma. Kā jebkurās citās variācijās, arī Bēthovena skaņdarbā uzmanību saista gan tēmas uzbūve, gan komponista attieksme pret to variāciju secībā .
  - A. Diabelli valša **tēma** (sk. 1. piem.) veidota kā vienkārša bezreprīzes divdaļu forma, kas sastāv no diviem posmiem un katrs no tiem tiek atkārtots. Pirmais posms (vienotas tematiskas uzbūves periods) modulē uz dominantes tonalitāti, savukārt otrais posms sākas ar pamat tonalitātes dominantu, bet tālāk noslēgumā ir tās nostiprinājums, pateicoties tam veidojas tonāla arka starp posmiem, un vispārēja loģika atgādina *jautājuma – atbildes* struktūru. Otrais posms izpilda attīstības, turpinājuma funkciju, taču, kā tas ļoti bieži sastopams deju žanros, tas arī rakstīts līdzīgi periodam (t.s. neeksponicionāls periods). Abi posmi ir kvadrātiski, katrs no 16 taktīm, ar vienādu iekšēju uzbūvi (skaldījums ar sekojošu summējumu); ir modulējoši un noslēgti ar II veida saliktām kadencēm. Atkārtojumi katram posmam (aa + bb) norāda uz tautas mūzikai, vienkāršiem žanriem raksturīgas pāru atkārtojumu struktūras, ar to pašu saistīta arī otrā (resp., attīstības) posma līdzība ar pirmo gan tematisma izklāsta, gan struktūras ziņā. Shēmā tas izskatās šādi:

Formas posmi	: a :   periods			: b :   attīstība		
To tematiskais materiāls	a	a <sub>1</sub>	b b b <sub>1</sub> b <sub>1</sub> c	a <sub>2</sub> a <sub>3</sub>	B <sub>2</sub> b <sub>2</sub> b <sub>3</sub> b <sub>3</sub> c <sub>1</sub>	
Proporcijas un struktūras	8		8	8	8	
	4 + 4		1+1+1+1+4	4 + 4	1+1+1+1+4	
Tonāli harmoniskais plāns	Do		Fa - Sol - a-Sol <sub>I</sub>	Do - Fa	Fa - Sol - Do <sub>I</sub>	

Kā jau Vīnes klasiķiem raksturīgs, stingrās variācijas tēmas forma netiek mainīta – tā saglabājas visās variācijās, izņemot pēdējo, kurai pievienojas koda. Šajā opusā komponists

pamatā pie šī principa arī pieturās. Lielākoties izmaiņas rodas posmu atkārtojumos, kurus vietām pat komponists ir izrakstījis (piem., 5., 12. variācijā). Caurmērā abi posmi tiek atkārtoti un līdz ar to katru atsevišķu variāciju forma nemainās, bet nelietojot atkārtojumus var manīt citas formas iezīmes. Kopā sastopamas četru veidu variācijas:

- visbiežāk sastopamas variācijas, kuru forma ir nemainīga – gan saglabājas formas veids, gan posmu proporcijas, gan posmu atkārtojuma princips – ar atkārtojuma zīmi (1., 3.-4., 6.-9., 13., 15., 18.-19., 24.-28. variācija);
- ir variācijas, kurās tiek atkārtots tikai otrais posms ar atkārtojuma zīmi (2., 11. variācija, turklāt 11. variācijā jau manāma proporciju variēšana – 16 + 15 t.), vai atkārtojums tiek izrakstīts (12. variācija), turklāt pirmais posms skan tikai vienreiz. Variācija, kur atkārtos abus posmus, bet otrā posma atkārtojums tiek izrakstīts (5. variācija). Tādējādi veidojas jau īpatnēja trijdaļu (a b b un a b b<sub>1</sub>) vai četrdaļu (a a b b<sub>1</sub>) uzbūve jau ar iekšēju variēšanu. Šeit pieskaitāma arī 10. variācija, kur katrs posms ir variēts (a a<sub>1</sub> b b<sub>1</sub>);
- ir vienīga variācija, kurā netiek atkārtots neviens posms - 20. variācija;
- ir arī variācijas, kurās tiek mainīta forma, neraugoties pat uz atkārtojuma zīmes saglabāšanu. Turklāt var saskatīt kādu sistemātiskumu šajā ziņā: ir variācijas ar proporciju saīsināšanu, t.i., 14., 16., 17., 23. variācija – 8 + 8 t.; ir variācijas ar posmu citām proporcijām gan simetriskām (12 t. + 12 t. – 21. un 33. variācija, 6 t. + 6 t. – 31. variācija), gan nesimetriskām (8 t. + 10 t. – 22. variācija); ir arī variācijas ar ļoti individuālu formas risinājumu – 29. variācija veidota kā periods no 12 taktīm, 30. variācijā redzama ļoti savdabīga struktūra (a-8 t. b-4 t. ||: c-4 t.: ||), beidzot 32. variācija rakstīta fūgas formā.

Koda pēc 33. variācijas netiek speciāli atzīmēta, bet to var manīt vispirms pēc harmonijas. Šeit Do mažora tonalitāte nostiprinājās, sastopami gan dominantes, gan tonikas ērģelpunkti un nemitīga kadencēšana.

Pateicoties skaņdarba lielajam apjomam (Tēma + 33 variācijas), tā kopējai formai zūd viengabalainība. Bet šinīs variācijās ir redzamas pazīmes, kas palīdz šo formu aptvert. Piem., Bēthovens vietām neakcentē atsevišķas variācijas patstāvīgumu, bet veido variāciju grupas ar kopēju

attīstību – intonācijas, skaņkārtas, tempa vai pat uzbūves ziņā, kā arī apvieno dažas variācijas harmonijas un ritma dēļ (piem., 16. un 17. variācija, bet sevišķi tas atklājās 31., 32. un 33. variācijā, kur tās nepārtraukti seko viena otrai un izceļas kā vienots grandiozs fināla posms).

Bēthovena ciklā variāciju grupēšana ir viens no svarīgiem aspektiem, kurš jāņem vērā, atskaņojot šo skaņdarbu. Turklāt tā izpaužas daudzveidīgi, kas savukārt uzmodina man sastādīt variāciju grupēšanas tabulu (sk. blakus lappusē).

Apskatot tabulu, var redzēt visāda veida līnijas, kas uzsver skaņdarba struktūru, pamatojas uz līdzības dažādību variāciju starpā. Tā uzskatāmi parāda arī, kādas proporciju attiecības ir variāciju grupām un pēc kāda principa tās tiek veidotas. Manuprāt, dažādveida iezīmētas arkas palīdz labāk saprast skaņdarba kopējo dramaturģiju un variāciju formas vispārējo loģiku. Tabulā izmantotas šādas līnijas:

\_\_\_\_\_

Šī līnija parāda variācijas, kuras ir veidotas pēc viena principa ar vienu tematismu, šīs variācijas veidojas pa pāriem. Pavisam kopā sastopami trīs šāda veida pāri: 3.-4., 16.-17. un 26.-27. variācija.

— . . . — . . .

Līnija, kura apvieno iepriekšminētos variāciju pārus, līdz ar to vizuāli uzskatama simetrija.

- - - - -

Ar šo līniju iezīmētas variācijas, kuras veido grupas. Vispirms redzamas četras grupas, kuras veidotas ik pa piecām variācijām, vēlāk tās ir mazākas un sastāv no trim variācijām. Šāda veida grupējums pamatojas uz tempa (1. – 5., 6. - 10. vai 29. - 31. variācija), dinamikas (21. – 23. variācija), taktsmēra (25. – 27. variācija), rakstura u.c. īpašībām.

- - - - -

Šī līnija savieno variācijas, kuras veidojas no grupas (trīs variācijas) un vienas pretēja rakstura variācijas. T.i., 21. – 23. un 24. variācija (trīs ātra tempa variācijas 4/4 taktsmērā un pretēji tām lēna *Fughetta*), 25. – 27. un 28. variācija (trīs variācijas sešpadsmitdaļnošu kustībā 3/8 taktsmērā, pretēji tām variācija astotdaļnošu kustībā un 2/4 taktsmērā), 29. – 31. un 32. variācija (trīs lēnas variācijas, pretēji tām ātra fūga).

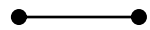
.....

Līnija iezīmē variācijas, kurām, cikla gaitā, ir sevišķi liela loma. Tās ienes jauna žanra krāsu (piem., 1. variācija), atzīmē variāciju kopumu beigās, kurām seko jauns materiāls ar savu domu, raksturu, paņēmienu u.c. variēšanas īpašībām (piem., 10., 20. un noslēdzošo variāciju grupa 29.

– 32. variācija). Šīs variācijas ir īpatnējas ar to, ka tām visbiežāk ir savādāka forma, temps un raksturs, kas šīs variācijas it sevišķi izceļ uz pārējo fona. Vēl viena īpatnība, kā dēļ vēlos izcelt šīs variācijas, ir tā, ka tās izvietojumā varam saskatīt zināmu proporcionalitāti (ik pēc 10 variācijām).

.....

Šeit redzama analogija starp grupu noslēdzošajām variācijām, kuras līdzīgi kā iepriekš minētas atrodas desmit variāciju atstatumā un abas veidotas, ņemot par pamatu vienādu tehnisko paņēmieni (repetīciju).



Variācijas, kuras izceļas no pārējām ar savu pēkšņumu, kontrastu, kuru komponists sasniedz, pateicoties lielām pārmaiņām dinamikā (21. variācija) vai arī harmonijā (13. variācija).

— — — —

Šeit redzams savienojums no tēmas līdz pēdējai variācijai. Šo arku atzīmēju tādēļ, ka tēmas un 33. variācijas pamatā ir dejas. Skaņdarbs iesākas ar A. Diabelli valsī un beidzas ar L. van Bēthovena menuetu.

Aplūkojot šo tabulu, varam secināt, ka kopumā veidojas, no vienas puses, sarežģīts, bet, no otras puses, proporcionāli pārskatāms vizuālais dalījums. Nenoliedzami komponists pats nav mēģinājis šādā veidā realizēt savu ieceri, bet, izpētot šo darbu, vēlētos pievērst uzmanību šādam aspektam, ņemot par pamatu grupēšanas daudzveidību.

### **Bēthovena variāciju H. fon Bīlova redakcija; stilu paralēles**

Apskatot redakcijas Bēthovena variācijām, nenoliedzami priekšplānā izvirzās H. fon Bīlova variants, kas ir visizstrādātākais. Šis ir arī viens no labākajiem Bīlova darbiem. Pianists apskata variācijas no daudzām pusēm, viņa uzmanību piesaista forma, balssvirze, teksts, atsevišķas norādes, Bēthovena rakstības savdabības, dinamika, aplikatūra, artikulācija, orķestrālā un kameransambļa, kvarteta skanējuma nozīme, paužu loma u.c. Šī sīkumainība bieži var traucēt priekšstatam par skaņdarba veselumu, ņemot vērā vēl to, ka Bēthovens pats visus apzīmējumus ir kārtīgi izrakstījis ar lielu, labi pārdomātu precizitāti. Bet neskatoties uz to, Bīlova redakcija dod iespēju pianistam redzēt vai vērst lielāku

uzmanību lietām, kas varbūt nav iepriekš ievērotas vai arī saprastas. Protams, pārspīlējot, ir iespējams kļūdīties, jo viegls dejisks var arī kļūt smags utt. Vēl viena lieta, no kā būtu jāuzmanās, ir, lai skaņdarba traktējums nekļūtu pārāk romantisks, neraugoties uz to, ka šis ir Bēthovena vēlīnais darbs.

Pedagoģiskie ieteikumi Bīlova redakcijā tiek izklāstīti komentāros. Piemēram, apskatot 2. variāciju, viņš min skaņdarbu, kas palīdzētu mācību procesam un raksturam. Diezgan bieži ir redzams aplikatūras pieraksts: piedāvā spēlēt ar vienu pirkstu, lai atdalītu noteiktas frāzes vai motīvus, piedāvā vietām arī repetīciju spēlēt ar vienu pirkstu, lai panāktu vajadzīgo skanējumu (piem., 5. variācija). Bīlovs izšķir arī divu veidu akcentus – vienu, kad patiešām nots jāakcentē, un otru, kad tikai jāiezmē, lai netraucētu formas izpratnei. Vēl viņš nodala atšķirību starp legato zem ligas un legato bez ligas, kā arī stakato ar un bez ligas (sk. 1. piem.).

Bīlovs savā redakcijā parāda, ka ritms ir galvenais līdzeklis, no kura tad arī izriet temps, metrs un pat frāzēšana. Arī dinamikas ziņā: pirms krešendo vienmēr jāspēlē *p* un otrādi, lai jau priekšlaicīgi nenonāktu tur, kas domāts kā gala mērķis. Labi Bīlova redakcijai ir tas, ka tai par pamatu ir ūrteksts, un visi apzīmējumi, ko Bīlovs pievieno, ir rakstīti ar sīkākiem burtiem. Tad uzreiz var redzēt Bēthovena ieceri un izvērtēt, cik precīzi jāievēro Bīlova pierakstītie papildinājumi, kas dažreiz var šķist lieki.

*Spēlējot Bēthoveni ir jāatceras – kad viņš sacerēja skaņdarbu klavierēm, tad viņa fantāziju vadīja orķestris* - rakstījis Bīlovs [13, 6]. Katru no šīm 33 variācijām var instrumentēt orķestrim, tas ne tikai palīdz interpretēt šo darbu, bet arī ir vajadzīgs, lai to saprastu. Daudzas no variācijām sākumā var likties ļoti neparastas, pat nesaprotamas pianistiskā ziņā, bet, domājot orķestrāli, daudzas lietas noskaidrojas pašas par sevi, piem., 13., 18. variācijā redzams dažādu instrumentu grupu skanējuma kontrasts, kas arī veido variāciju raksturu. Daudzas no variācijām pilnīgi precīzi atbilst stīgu kvarteta izklāstam (piem., 3., 4., 11., 24. u.c. variācijas), tas redzams skaidrā četrbalsīgā faktūrā, kurā katra no balsīm veic savu lineāru funkciju.

Lai varētu spēlēt šo darbu, ir labi jāpārzina daudz tehnisko paņēmienu, jo gandrīz katra variācija tiek balstīta uz savu paņēmienu un atskaņošanas veidu, kas pianistam prasa lielu meistarību kvalitatīvi to parādīt. Savā ziņā Šopēna un Lista klavierdarbi ir daudz ērtāki no pianisma viedokļa. Bēthovena klavierdarbi, lai gan rakstīti tieši klavierēm, gandrīz vienmēr var būt salīdzināmi ar kompozīcijām orķestrim. Piem., ir satopamas figurācijas, kuras spēlējot, vijolniekam vai arī kādam citam mūziķim, nesagādātu problēmas, pianistiem tās savas specifikas dēļ prasa lielāku darbu pie koordinācijas un tehniskās puses kopumā. Šeit ir arī viena no atšķirībām Bēthovena uztverē, kad savu ideju viņš *neziedo* komfortam. Līdz ar to skanējumam ir lielāks spēks, jo tas zināmā mērā nāk ar piepūli, kas, piem., vienkāršai harmonijas figurācijai pastiprina



izteiksmi, jo katra skaņa iegūst lielāku nozīmi kopējā kontekstā (piem., 6. variācijā) (sk. 4. piem.). Bēthovens piespiež pianistu izklausīt katru noti, līdzīgi kā spēlējot kādu citu, vienbalsīgu instrumentu. Protams, blakus šim izklāstam arī pastāv figurācijas, kas, gluži pretēji, pēc savas būtības izpilda fona lomu (piem., 16. variācijā).

Viena no svarīgām iezīmēm, kura šīs variācijas tuvina romantisma laika uztverei, ir tas, ka tajās var manīt daudzas tā laika komponistu stila iezīmes, piem., Šopēna, Lista, Šūmaņa, Brāmsa, Vāgnera u.c., jo, apskatot pieraksta veidu, var redzēt ļoti daudz līdzību. Piem., 6. variācijā faktūrā ir iespējamās paralēles ar J. Brāmsa rakstības veidu, 10. variācijas tehniskie paņēmieni, temps nenoliedzami arī atbilstu F. Lista tehnikai u.c. Var uztvert radniecību ar šiem komponistiem, bet nekādā gadījumā nedrīkst zaudēt Bēthovena stilistikas iezīmes, lai gan šis darbs pēc savas būtības var tikt uzskatāms par romantisku. To parāda daudzas īpatnības – variāciju apjoms, katras variācijas atsevišķi dotais taktsmērs un temps, savdabīgas harmonijas, kadences u.c. (sk. 1. pielikumu). Piemēram, pat vienas variācijas ietvaros tiek mainīts temps (21. variācija), kas liecina par lielu interpretācijas brīvību. Līdz ar to no šī viedokļa var izdalīt divus atskaņošanas veidus:

1. akadēmisko interpretācijas tradīciju,
2. individuālo izpratni.

Bēthovens šinīs variācijās pats it kā provocē uz atskaņošanas lielāku personisko brīvību, par to liecina arī 22. variācija, kurā viņš pat citē (it kā *parodē*) Mocartu.

Pēc Bīlova domām, šis darbs parāda visas Bēthovena vēlīno skaņdarbu iezīmes – visa veida domas un jūtas: no dziļas nopietnības līdz vieglam humoram. Pietiek dzirdēt pārējo 50 komponistu variāciju par Diabelli tēmu ierakstu, lai saprastu, cik augstu Bēthovens atrodas savā meistarības ziņā.

### III nodaļa

#### Interpretācijas aspekti

Apskatot L. van Bēthovena 33 *variāciju par A.Diabelli valša tēmu* ierakstus, ir acīmredzams, ka ļoti daudz pianistiem ir bijusi vēlme šīs variācijas interpretēt un ierakstīt. Tas, protams, liecina par skaņdarba popularitāti un lielo kvalitāti. Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas fonotēkā vien ir pieejami 16 skaņdarba traktējumi (sk. 3. pielikumu).

Ņemot vērā skaņdarba garumu (vidēji no 50 līdz 55 minūtēm), no visa interpretāciju klāsta esmu izvēlējis tikai trīs:

1. Rudolfa Buhbindera (*Rudolf Buchbinder*) - 1973. gada ierakstu,
2. Svjatoslava Rihtera (*Sviatoslav Richter*) - 1988. gada ierakstu,
3. Mauricio Pollini (*Maurizio Pollini*) - 1998. gada ierakstu.

Izvēlējos tieši šos ierakstus, jo:

- R. Buchbinders ir vienīgais, kas blakus Bēthovena 33 *variācijām* ierakstījis pārējo 50 komponistu variācijas;
- S. Richtera šo darbu ieraksta un izpilda atkārtoti, kā viens no ierakstiem ir veikts arī divus gadus iepriekš. Vēl šis ieraksts ir interesants ar to, ka tas veikts koncerta laikā, koncertzālē, nevis ierakstu studijā;
- M. Pollini ir jaunākais šī skaņdarba traktējums, kas pieejams JVLMA fonotēkā.

Šie trīs ieraksti arī veikti katrs savā gadu desmitā, līdz ar to interesanti aplūkot atskaņojuma stilu atkarībā no laika. Es pats esmu šo skaņdarbu spēlējis un ierakstījis, tāpēc vēl jo vairāk man interesē viena skaņdarba dažādu laiku interpretu skatījums.

Apskatot visas šīs 13 interpretācijas kopumā, pat no ieraksta garuma vien ir redzams, cik dažādas ir šīs interpretācijas. Ierakstu garums svārstās no 46 minūtēm (S. Richtera viens no ierakstiem un M. Pollini ieraksts) līdz pat 60 minūtēm (G. Sokolova ieraksts). Ļoti interesanti ir tas, ka pat viena interpreta dažādu ierakstu garums ir savādāks, piem., S. Rihtera interpretācija ir sastopama 46 minūtes gara un 52 minūtes gara.

Salīdzinot izvēlētās trīs interpretācijas, vairāk akcentēšu sekojošas problēmas:

1. Bēthovena dotā nošu teksta (tempa, artikulācijas, dinamikas utt.) precīzu ievērošanu;
2. variāciju rakstura atainošanu un tās dažādību atšķirīgu interpretu uztverē;

### 3. skaņdarba loģisko dramaturģiju un viengabalainību.

Turklāt mans apskats veidots kompleksā, integrējot trīs interpretācijas katra variācijas posma analīzē, tādejādi sekojot atskaņojuma procesam.

**Tēma.** R. Buchbinders un M. Pollini šo tēmu izprot un interpretē ļoti līdzīgi: ātrs temps un jautrs raksturs, kas iedveš tēmai pozitīvu noskaņu un gaišumu. Pretēji S. Rihters tēmu interpretē ļoti individuāli, mazinot *vivace* nozīmi, pianists vairāk akcentē tās savdabību. Pateicoties lēnākam tempam, Rihters iegūst laiku, lai vairāk iezīmētu *sf* u.c. apzīmējumus.

To var manīt arī **1. variācijā**, kurā viņš nebaidās pielietot lēno tempu, lai īpaši uzsvērtu *Alla marcia maestoso*. Buhbindera un Pollini temps šai variācijai ir daudz dzīvāks, līdz ar to variācija nedaudz zaudē savu svinīgumu, bet tas palīdz vieglāk aptvert formas veselumu. Vēl šeit var manīt neprecizitātes artikulācijā, piem., vācu pianists (Buhbinders) neievēro pauzes.

**2. variācijā** Pollini neņem vērā, kā rakstīts notīs (sk. 2. piem.), stakato zem ligas, tas tiek sadrumstalots un zūd kopējas līnijas. Pretēji šim variantam, Rihtera traktējums iezīmējas ar īpaši līdzenu skanējumu un ļoti skaistu toni. Protams, tas pateicoties pedalizācijai, kas pielietota ļoti meistarīgi šinī variācijā.

Līdzīgi arī nākamajās **3. un 4. variācijā** dzirdama kvalitāte un liela skaidrība. Buhbinderam un Pollini šajās divās variācijās var manīt dažādas nepilnības, piem., 3. variācijā Pollini spēlē nav dzirdams *dolce* un uztaktis skanējuma ziņā tiek pārāk akcentētas. 4. variācijā pedalizācija rada netīrību skanējumā. Buhbinders 4. variācijā neievēro apzīmējumu *un poco più vivace*, paliekot iepriekšējā tempā.

**5. variācijā** interpretācijas problēma ir skaidras un precīzas repetīcijas visādās dinamiskās gradācijās un veidos (sk. 3. piem.). Šeit, kā visprecīzāko paraugu tehniskajā ziņā var minēt Buhbindera variantu.

**6. variācijā** galvenā problēma ir trilleri un neērtās figurācijas (sk. 4. piem.). Pēc savas pieredzes spriežot, varu apgalvot, ka šī variācija ir viena no tām, kas prasa lielu darbu tās sagatavošanai. Visi trīs interpreti trilleri spēlē garu, bet grūtības rodas, kad šis pats trilleris parādās kreisajā rokā. Līdz ar to Rihters tempu paņem nedaudz mierīgāku, kas arī palīdz izgreznojumu izturēt vienādu visas variācijas gaitā. Abiem pārējiem interpretiem temps ir nedaudz ātrāks, bet tādēļ vietām *dzirdamas* tehniskas problēmas.

Pēc tempa apzīmējumiem **7. variācijai** jābūt ātrākai, bet interesanti, ka visiem trim pianistiem temps ir ļoti atšķirīgs. Vislēnākais temps ir Pollini, bet ātrākais Buhbinderam, atšķirība šīs vienas variācijas garumā ir 17 sekundes, kas, manuprāt, vienai ātrajai variācijai ir liela starpība. Te parādās arī kārtējā atšķirība raksturu izvēlē. Pastiprinot *sf* nozīmi, arī palēninās temps.

**8. variācijai** jābūt vēl ātrākai (sk. 1. pielikumu). Ļoti precīzi šīs norādes atklāja Rihters, kuram katra no variācijām ir ātrāka, tas dod iespēju vairākas variācijas aptvert kā vienu veselu grupu.

**9. variācijā** Buhbinders izceļas ar ļoti lēnu tempu, kas, manuprāt, ir pārāk liela atkāpe no *Allegro pesante e risoluto*. Šī ir liela problēma pianistam, mēģinot pastiprināt raksturu, nezaudēt tempu u.c. īpašības, kas cieš rakstura dēļ. Gluži pretēji, mūziķim jārada spilgts raksturs, ņemot par pamatu un palīgu pārējos līdzekļus, kurus komponists ir iefiksējis nošu tekstā.

**10. variācija** it kā noslēdz vienu variāciju grupu. Šeit, dēļ ātrā tempa un akordu gammveida pasāžām (sk. 5. piem.), ļoti jāuzmanās ar pedāļa pielietojumu. Buhbindera ierakstā pedālis lietots pārāk daudz, kas šinī gadījumā padara skanējumu neskaidru un ir ārpus pieņemtām spēles manierēm.

Interesanti, ka **11. variācijā** posmu noslēgumos komponistu dotais stakato (sk. 6. piem.) netiek ievērots ne vienā no manis izvēlētajiem ierakstiem. Protams, variācijas raksturs ir maigs un mierīgs ar pastāvīgu legato, tādēļ pianisti mīkstina stakato nozīmi, kas, manuprāt, nav pamatoti, jo šis nobeigums piešķir *maigajai* variācijai rotaļīgumu.

Nākamā **12. variācija** ir kā turpinājums iepriekšējai. Šeit problēmas rada nemitīgi plūstošais legato, kurš, neraugoties uz komplicēto faktūras izklāstu (sk. 7. piem.), netiek pārtraukts. Tam dēļ arī jāuzmanās ar pedāļa pielietojumu, jo paralēlu trijskaņu kustība var radīt netīrību skanējumā. Tā sakarā Pollini ierakstā var manīt nelīdzenas, neizstrādātas vietas.

**13. variācija** tiek parādīta ar lielu pārsteiguma momentu. Tas visspilgtāk dzirdams Rihtera atskaņojumā - šī variācija tiek pasniegta patiešām negaidīti, pielietojot neierastu, nesagatavotu pāreju starp variācijām.

**14. variācija** ir īpatnēja ar savu ritmisko zīmējumu (sk. 8. piem.). Ir vairāki varianti, kā tā interpretēta. Pēc manām domām, šī variācija nedrīkst būt ne par lēnu (piem., Buhbindera spēlē nevar saprast variācijas struktūru, nevar sagaidīt tās beigas), ne par ātru (Pollini spēlē punktējums kļūst neskaidrs un netiek precīzi izturēts.) Šādi traktējumi provocē uz to, ka netiek realizēts norādījums *Grave e maestoso*. Rihtera variants, manuprāt, ir vidusceļš, kas tā jau komplicēto variāciju palīdz klausītājam uztvert visprecīzāk. Noturot nemainīgu tempu un precīzu punktējumu kā intrigas rosinātāju, pianists nemitīgi notur klausītāja uzmanību un interesi.

Ar **15. variāciju** noslēdzas kārtējā grupa. Šis kontrasts, ar tempa un rakstura maiņu, dod klausītājam atslodzi no iepriekšējās variācijas. Līdzīgi kā 5. variācijā, šeit ir vērā ņemams R. Buhbindera sniegums. Viņa traktējumā šis tehniskais paņēmieni - repetīcija (sk. 9. piem.) tiek izpildīts nevainojami, veikli un skaidri.

**16. un 17. variācijā** galvenais ir, neskatoties uz ātro tempu un *lielo* faktūru (figurācijām), nodalīt svarīgāko, kā, piem., M. Pollini savā spēlē pārāk daudz akcentē pavadījumu, līdz ar to skanējums iegūst nevajadzīgu smagumu. Abas variācijas veidotas pēc viena principa, tādēļ atskaņotājam ir jāvērs uzmanību uz to, lai notiktu attīstība.

Manuprāt, **18. variācija** pēc noskaņas ir ļoti apceroša un savdabīga. Lai panāktu vajadzīgo raksturu un skaidrību, interpretam šeit ļoti meistarīgi ir jāizmanto laiks, t.i., *elpas* garums starp motīviem, jo katrs motīvs un frāze sevī ietver savu izteiksmi, jūtas, raksturu un pat temperamentu.

**19. variācijas** interpretāciju atšķirība ir ne tikai tempos, bet arī artikulācijā, piem., salīdzinot šos trīs pianistus, redzams, ka vienīgais, kurš precīzi ievēro non legato (katra posma pirmās astoņas taktis) un legato (posma nākošās 8 taktis (sk. 10. piem.)) ir Buhbinders. Lai gan Rihters un Pollini šo norādi neizpilda, toties tempa apzīmējums *Presto* iegūst lielāku nozīmi. Šeit parādās viena no klavierspēles īpatnībām, ka non legato spēles paņēmienam, līdzīgi kā citiem, ir zināmi tempa ierobežojumi.

**20. variācija** ciklā parādās kā viena no lēnajām variācijām. Ļoti interesanti ir tās atskaņošanas garumi. R. Buhbinders – 1:39, M. Pollini – 2:05, S. Rihters – 2:43! Ir redzama milzīga atšķirība starp katra izvēlēto tempu. Ļoti īpatnēji ir tas, ka ātrāks temps ne vienmēr palīdz labāk uztvert šo daļu. Šinī gadījumā Rihters ar savu lēno tempu piesaistīja manu uzmanību daudz vairāk nekā pārējie interpreti. Tas liecina par to, ka tempam ne vienmēr ir primāra nozīme, galvenais, cik šī mūzika ir piepildīta ar saturu.

Šī variācija noslēdz vēl vienu grupu un **21. variācija** iesākas, līdzīgi kā 13. variācija, ar savu tiešumu un pat uzbāzību. Šinī variācijā ļoti grūti atrast pareizās tempa maiņas gradācijas, un, tāpat kā 6. variācijā, viena no galvenajām interpretācijas problēmām ir trilleris un tā garums. Spriežot pēc sevis, iedrīkstēšos apgalvot, ka neveiklības parādās vietās, kur trilleri spēlē kreisā roka, arī klausoties ierakstus, tas dzirdams tajos. Tas skaidrojams varbūt tā: liela uzmanība tiek pievērsta sīkumiem, vai arī uz Bēthovena laika instrumenta nesagādā problēmas šo paņēmieni realizēt. Šeit ir redzama arī atšķirība trillera atskaņošanā, piem., Buhbinders šo trilleri vietām spēlē no augšas.

**22. variācijas** spēles stils, maniere meklējama nevis Bēthovena, bet gan Mocarta daiļradē. Šeit saskatams tipisks Mocarta orķestra skanējuma paraugs, līdz ar to nošu grupas (tirātas) spēlēdamas, nevis skaidri izspēlējot katru noti, bet gan attēlojot tā laika orķestra skanējuma īpatnību. Tomēr komponists norāda arī savu artikulāciju šai variācijai, kas, manuprāt, precīzi netiek ievērota ne vienā no manis izvēlētajām interpretācijām. Apskatot pirmās divas taktis, var redzēt, ka pirmajā taktī visas ceturtdaļnotis ir stakato, bet otrajā taktī ceturtdaļnotis nav stakato, šie apzīmējumi nemainās visas variācijas garumā. Līdz ar to mans uzskats ir tāds, ka šo atšķirību ir jāievēro.

**23. variācijā** atkal manāmas atšķirības artikulācijā. Šeit mainās legato uz non legato ar pauzēm (sk. 11. piem.) Pollini to neievēro, ar pedāļa palīdzību izveidojot savu artikulāciju. Līdz ar to netiek panākts komponista iecerētais kontrasts, starp atšķirīgiem paņēmieniem.

Kā skaidrojums interpretācijai **24. variācijā** ienāk apzīmējums *FUGETTA*. Manāmā baroka ietekme palīdz interpretam saprast šīs variācijas raksturu un nozīmi. Šī ir kārtējā lēna rakstura variācija, kura noslēdz attiecīgu posmu kopējā ciklā.

Nākamā grupa iezīmējas ar **25., 26. un 27. variāciju**, kuras ir 3/8 taktsmērā. Viens no uzdevumiem pianistam ir parādīt katras variācijas atšķirīgo taktsmēra dalījumu. Šeit vēlētos kā precīzu paraugu minēt Buhbindera piedāvāto, jo no šiem trim traktējumiem viņš ir vienīgais, kurš 26. variācijā, manuprāt, absolūti pareizi uzsvēra takts daļas, nevis divi uzsvāri taktī (kas norāda uz 2/4 taktsmēru), bet gan trīs (jo taktsmērs dots 3/8) (sk. 12. piem.). Galvenais iemesls uzsvāru maiņai ir tas, ka šīs sešpadsmitdaļnotis grupētas pa trīs, bet, liekas, līdzīgi kā 25. variācijā, nevajadzētu zaudēt trijdaļu taktsmēra nozīmi. Tas arī pierādās 27. variācijā, kurā komponists šinī pašā taktsmērā (3/8) arī skaidri norāda uz trioļu kustību.

Šīs grupas noslēdzošajā **28. variācijā** Bēthovens norāda 2/4 taktsmēru. Visa variācija sastāv no akcentēto (*sf*) un neakcentēto nošu maiņas (sk. 13. piem.). Pollini vietām uz *sf* lieto pedāli. Šis paņēmiens vairāk raksturīgs romantiskam traktējumam, bet nenoliedzami šai variācijai dod specifisku, savā ziņā interesantu risinājumu.

Nākamā **29. variācija** iezīmējas ar lēno variāciju grupu. Šinī variācijā, mēģinot vairāk pastiprināt skumjo raksturu, R. Buhbinders neievēro pauzes, padarot melodiju daudz dziedošāku, bet, manuprāt, šīs daļas raksturs precīzāk atklājas S. Rihtera interpretācijā, jo paralēli skumjām ienāk satraukums, jautājums, vēlme un nedaudz izmisums, ko provocē šīs pauzes, nemitīgi *ieelpojot* pēc katra motīva (sk. 14. piem.).

**30. variācija** – šeit atkal redzams polifonās tehnikas pielietojums, tāpat kā citās (līdzīgas tehnikas) variācijās ļoti būtiski dzirdēt un parādīt katras balss atsevišķu nozīmi. Svarīgi, lai šī variācija nebūtu par lēnu. Buhbindera atskaņojumā šī variācija jau iegūst svarīgāku lomu, dēļ sava lēnā tempa, nekā **31. variācija**.

Pašā pamatā šī (31.) variācija iezīmējas ar savu taktsmēru 9/8 un tempa apzīmējumu *Largo, molto espressivo*. Variācija sastāv no harmoniska pavadījuma, uz kuru tiek veidota melodiska improvizācija. Sarežģīti interpretam ir visas variācijas garumā izturēt vienu pulsāciju. Šeit gandrīz neiespējami ir savienot divas atšķirīgas vērtības – brīvību un precizitāti. S. Rihtera ierakstā, manuprāt, dzirdams ļoti labs temps un struktūra, kas dod skanējumam ļoti dziļu individualitāti. Atšķirībā no viņa R. Buhbindera un M. Pollini spēlē saklausama it kā formāla attieksme pret tempu un raksturu.

**32. variācija** – fūga ir sarežģīta ar to, ka tā ir ātra un pārsvarā noturas *f* dinamikā. Neraugoties uz tempu, variācijas nobeigumā no ceturtdaļnotīm komponists pāriet uz astotdaļnotīm (figurācijā) (sk. 15. piem.). Tādēļ ļoti atbildīgs moments ir tempa izvēlē. R. Buchbinders fūgas nobeiguma posmam, lai neriskētu, izvēlas lēnāku tempu, lai ērtāk būtu izveidot kulmināciju, bet, manuprāt, tas sevi neattaisno. Vislabākā kulminācija izdodas M. Pollini, bet pianists neievēro fūgas tēmas artikulāciju, lietojot pedāli uz tās uztakti, lai gan visas notis ir stakato. S. Rihtera interpretācijā fūgai neizdodas pilnībā nonākt līdz kulminācijai.

**33. variācija** atgriežas pie sākotnējā. Bēthovens visu ciklu noslēdz ar gaišu, rotaļīgu variāciju, kurai pamatā ir menuets. Rihters vairāk izceļ šīs variācijas spožumu, lietojot pietiekami dzīvu tempu. Buhbinders un Pollini vairāk pieturās pie *moderato*, bet tad šī variācija kļuva smagnēja. Interessants un savdabīgs tehniskais paņēmieni, līdzīgi kā 12. variācijā, šeit ir izmantota paralēlu sekstakordu secība (sk. 16. piem.).

Kopumā vērtējot trīs interpretācijas, varam atzīmēt vēl dažus momentus. Klausoties šo skaņdarbu, ir grūti runāt par tā viengabalainību, jo ar savu garumu šis skaņdarbs jebkurā gadījumā klausītājam ir grūti uztverams. Bet tomēr tas ir tik meistarīgi uzrakstīts, ka pie kvalitatīva atskaņojuma klausītāja interese tiek nemitīgi piesaistīta. Svarīgi ir tas, ka bieži klasicisma skaņdarbos atkārtējumi, kas doti nošu tekstā, netiek ievēroti, bet šinī skaņdarbā atkārtējumus variācijām visi interpreti ievēro vienādi, pamatojoties uz to, ka vietām tie pēc paša komponista vēlmēm ir noņemti, un līdz ar to tie ietekmē skaņdarba dramaturģisko attīstību. Ir vairākas pozīcijas, no kā šī dramaturģija tiek veidota:

1. skaņdarba dinamiskā līnija;
2. variāciju tempu attīstība;
3. tematiskās arkas, variāciju grupējums utt.

Nenoliedzami šie veidi tiek īstenoti ar laika traktējumu, t.i., lai veidotu dinamiku, jājūt skaņas ilgums, kas atkarīgs arī no telpas un instrumenta, piem., pēc *ff*, lai panāktu *pp*, ir nepieciešams lielāks laiks, nekā no klusas spēles uz skaļu. Tāpat temps – vienmēr ir saistīts ar laiku. Arī veidojot variāciju grupas, ļoti būtiski ir tas, cik lielas pauzes ir starp variācijām. Salīdzinot sevis izvēlētas interpretācijas, esmu secinājis, ka ātrāki tempi, it sevišķi lēnajās variācijās, dod lielāku iespēju panākt skaņdarba viengabalainību. Tā ir ļoti saistīta ar dramaturģiju. Manuprāt, šinī ziņā vislabākais ir S. Rihtera sniegums, kur kopumā ļoti meistarīgi tiek izmantots laiks.

Salīdzinot šīs trīs interpretācijas, esmu izdalījis katra ieraksta būtiskākās, manuprāt, labākās vai sliktākās iezīmes:

R. Buchbinders –

precīzi tiek ievērots nošu teksts,

vietām nepamatoti tiek izvēlēti variāciju tempi un raksturi,  
nav lielas dažādības variāciju skanējumā,  
tehniskā ziņā meistarīgs atskaņojums;

S. Rihters –

liela dažādība un krāsainība skanējumā,  
ļoti laba skaņdarba dramaturģija,  
efektu dēļ vietām tiek zaudēta precizitāte,  
emocionāli piepildīta spēle tēlu ziņā,  
labi izvēlēti variāciju tempi;

M. Pollini –

lēnās variācijas tiek spēlētas par ātru,  
maz raksturu maiņas,  
maz toņu dažādības,  
vietām neprecīza dinamika,  
pianists atļaujas izmantot vairāk atkāpes artikulācijā,  
interesanta tehnisko paņēmienu pielietošana artikulācijas veidošanā.

No šiem ierakstiem visvairāk mani saista tieši S. Rihtera interpretācija, jo, salīdzinot ar pārējiem, tā izceļas ar lielu individualitāti.



## Noslēgums

Apskatot skaņu ierakstu sarakstu, var redzēt, ka daudzi pianisti ir iecienījuši Bēthovena variācijas. Protams, viena no virsotnēm variāciju žanrā ir viņa 32 un 33 *variācijas*, kuras prasa no interpreta lielu pieredzi un meistarību gan tehniskajā sagatavotībā, gan intelektuālajā ziņā. Lielākoties savā programmā mākslinieki, cenšoties atrast ko jaunu un interesantu skaņējumā, iekļauj nevis lielos variāciju ciklus, bet *kompaktākus* darbus. Viens no iemesliem ir arī tas, ka, piem., *Variācijas par A. Diabelli valša tēmu* aizņem vienu koncerta daļu vai pat veselu koncertu. Līdz ar to jebkuram ir milzīgs izaicinājums iestudēt kādu no šiem grandiozajiem cikliem.

Salīdzinot interpretācijas, var manīt, ka šinī darbā, lai gan daudzkārt ieskaņots, var atrast vai atklāt daudzas līdz šim neatklātas nianšes. Šis iemesls arī provocē pianistus atkal no jauna interpretēt skaņdarbu.

Būdams klasicisma pārstāvis, L. van Bēthovens savās variācijās jau iezīmē tendences, kuras spilgti sevi parāda ne tikai romantisma laika komponistu daiļradē, bet arī mūsdienās. Šī kompozīcijas brīvība un komponista uzdrīkstēšanās pārkāpt noteiktajām normām un tradīcijām ir kā spilgts piemērs tam, ka komponists, pakļaujoties visam pieņemtajam, nevar radīt neko jaunu, bet var tikai papildināt iepriekšējo. Līdzīgi arī interpreta brīvība nosaka to, cik precīzi izpildītājs parāda komponista ieceri.

Bēthovens ar savu darbu ienesis lielu ieguldījumu variāciju žanrā, dodot iedvesmu un impulsu nākamajiem komponistiem un izpildītājiem. Savā veidā šīs 33 *variācijas* iezīmē jau nākamās romantisma laika tradīcijas, kas vēlāk pilnībā izpaužas *brīvajās* variācijās. Kā jau iepriekš aprakstīts, par to liecina daudzas īpatnības – variāciju forma, harmonija u.c.

Apkopojot variācijas par A. Diabelli valša tēmu, komponisti, kuri sarakstījuši vismaz vienu variāciju, pēc skaita ir 51, bet pavisam kopā atrodamas 86 variācijas. Pastāv varbūtība, ka, līdzīgi kā ar D. Skarlati sonātēm, pēc laika var atrasties vēl kāda variācija. Noklausoties visas šīs 86 variācijas R. Buhbindera ierakstā, interesanti ir salīdzināt to, cik savdabīgi tiek interpretētas dažādu komponistu variācijas. Lai gan dzirdamas atšķirīgu komponistu raksturīgās iezīmes (piem., Lista, Šūberta, Černi), tomēr spēles veids un maniere ir viena, kas lielākoties ir atkarīga no tā laika tradīcijām. Bet īpatnēji ir tas, ka Bēthovens ar savām 33 *variācijām* parāda lielākas variēšanas iespējas nekā pārējie 50 komponisti. Lai gan variācijās izmantota Diabelli tēma, ļoti būtiski, lai komponists tajā pēc iespējas spilgtāk parādītu sevi, savu individualitāti, personību, jo pretējā gadījumā interpretam nākas variāciju traktēt pēc tās tēmas komponista manierēm, nevis variācijas komponista pazīmēm.

Tēmas vienkāršais valsis pēc savas būtības neprovocē uz izvērsta variācijas cikla rašanos, bet Bēthovena darbs ir raksturīgs piemērs tam, kā tiek atklāta, ar sava veida ironiju, sarežģīta tēmas būtība. Interesanti ir redzēt, kā Bēthovens no 19. gadsimta raksturīgās dejas – valša- nonāk līdz 18. gadsimta menuetam un vēl, lai vairāk ironizētu par lieko virtuozumu, Bēthovens blakus šai dejai pievieno virtuozu kodu, kas pēc sava rakstura gan pastiprina menueta raksturu, gan, gluži pretēji, liek aizdomāties par tā nozīmi. Ne velti Ludvigs Finšers (*Ludwig Finscher*) min, ka Diabelli tēma pārtop par Bēthovena tēmu. [3, 4]

## Literatūras saraksts un citi avoti

### Literatūra

1. Burnham G. *Beethoven, Ludwig van // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Second edition, Edited by Stanley Sadie, Executive editor John Tyrrell, Volume 3 – Macmillan Publishers Limited, 2001, 73-140*
2. Bülow H., von *Instruktive Ausgabe Bearbeitet // L. van Beethoven 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120 für das Pianoforte. – J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger Stuttgart und Berlin: Edward Schuberto & Co, 1892, 49*
3. Finscher L. *Vaterländischer Künstlerverein veränderungen für das Piano-forte // Variationen über einen Walzer von Diabelli. – Hamburg 19: Teledec Telefunken-Decca Schallplatten GmbH, 1973, 12*
4. Fischer K., von *Variation// Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik / Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Bd. 13. - Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1989. Bd. 13, 1274-1309*
5. Kahl W. *Diabelli// Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik / Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Bd. 3. - Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1989. Bd. 7, 388-391*
6. Schmidt-Görg, J. *Beethoven // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik / Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Bd. 1. - Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1989. Bd. 1, 1537*
7. Solomon M. *Late Beethoven // The shape of a journey: the Diabelli variations – London: University of California press Berkeley, Los Angeles, 2003, 11-26*
8. Solomon M. *Late Beethoven // The shape of a journey: the Diabelli variations – London: University of California press Berkeley, Los Angeles, 2003, 179-197*

9. Weinmann A. *Beiträge zur geschichte des Alt-Wiener musikverlages, Reihe 2, Folge 23 / Verlagsverzeichnis Peter Cappi & Diabelli (1816 bis 1824).* – Wien: Musikverlag Ludwig Krenn Ges.m.b.H.A-1150, 1983, 52
10. Weinmann A. *Beiträge zur geschichte des Alt-Wiener musikverlages, Reihe 2, Folge 24 / Verlagsverzeichnis Anton Diabelli & Co (1824 bis 1840).* – Wien: Musikverlag Ludwig Krenn Ges.m.b.H.A-1150, 1985, 494
11. Weinmann A. *Diabelli, Anton // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Second edition, Edited by Stenley Sadie, Executive editor John Tyrrell, Volume 7 – Macmillan Publishers Limited, 2001, 279-280*
12. Задерацкий В. *Вариационные формы // Музыкальная форма. Вып. 1. – Москва: Музыка, 1995, 405-542*
13. Лукомский Л. *Л. Бетховен Вариации на тему вальса А. Диабелли для фортепиано // Ганс Бюлов и его фортепианные редакции. – Москва: Госмузиздат, 1933, 3-7*
14. Цуккерман В. *Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – Москва: Музыка, 1974, 238*

### **Citi avoti**

15. Diabelli, Anton - [http://en.wikipedia.org/wiki/Anton\\_Diabelli](http://en.wikipedia.org/wiki/Anton_Diabelli)
16. Diabelli, Anton - <http://www.karadar.com/Dictionary/diabelli.html>

### **Diskografija**

1. Vaterländischer Künstlerverein veränderungen für das Piano-forte *Variationen über einen Walzer von Diabelli / Rudolf Buchbinder, klavier. - Hamburg 19: Teledec Telefunken-Decca Schallplatten GmbH, 1973, SMA 25081-T/1-3 (3 plates)*

2. Beethoven, Ludwig van *33 variationen über einen Walzer von Anton Diabelli* / Maurizio Pollini, klavier. – 1998, Süddeutsche Zeitung (*14 große Pianisten auf 20 CD's*, Die schönsten Aufnahmen ausgewählt und kommentiert von Joachim Kaiser.) JVLMA fonotēkā reģistrētais Nr. 73209

3. *Diabelli variations: Thema-Vivace* / Sviatoslav Rihter, piano. – 1988, Gramzapis 1994/5; CDK Music 2002. Remastered Paul Arden Taylor. JVLMA fonotēkā reģistrētais Nr. 74645

### 1. pielikums: Bēthovena 33 variācijas

	Tempa apzīmējumi	Dinamiskās gradācijas	Taktsmērs	Variāciju tonalitātes
<b>Tēma</b>	<i>Vivace</i>	<i>p ff</i>	$\frac{3}{4}$	Do
<b>1. var.</b>	<i>Alla marcia maestoso</i>	<i>p f</i>	4/4	Do
<b>2. var.</b>	<i>Poco Allegro</i>	<i>P</i>	$\frac{3}{4}$	Do
<b>3. var.</b>	<i>L'istesso tempo</i>	<i>pp p</i>	$\frac{3}{4}$	Do
<b>4. var.</b>	<i>Un poco più vivace</i>	<i>p f</i>	$\frac{3}{4}$	Do
<b>5. var.</b>	<i>Allegro vivace</i>	<i>pp p f</i>	$\frac{3}{4}$	Do
<b>6. var.</b>	<i>Allegro ma non troppo e serio</i>	<i>p f ff</i>	$\frac{3}{4}$	Do
<b>7. var.</b>	<i>Un poco più Allegro</i>	<i>p f</i>	$\frac{3}{4}$	Do
<b>8. var.</b>	<i>Poco vivace</i>	<i>p</i>	$\frac{3}{4}$	Do
<b>9. var.</b>	<i>Allegro pesante e risoluto</i>	<i>p f ff</i>	4/4	do
<b>10. var.</b>	<i>Presto</i>	<i>pp f ff</i>	$\frac{3}{4}$	Do
<b>11. var.</b>	<i>Allegretto</i>	<i>p</i>	$\frac{3}{4}$	Do
<b>12. var.</b>	<i>Un poco più mosso</i>	<i>p f</i>	$\frac{3}{4}$	Do
<b>13. var.</b>	<i>Vivace</i>	<i>p f ff</i>	$\frac{3}{4}$	la – Do
<b>14. var.</b>	<i>Grave e maestoso</i>	<i>p f</i>	4/4	Do

15. var.	<i>Presto scherzando</i>	<i>pp p</i>	2/4	Do
16. var.	<i>Allegro</i>	<i>pp p f</i>	4/4	Do
17. var.		<i>p f</i>	4/4	Do
18. var.	<i>Moderato</i>	<i>pp p f</i>	$\frac{3}{4}$	Do
19. var.	<i>Presto</i>	<i>pp f</i>	$\frac{3}{4}$	Do
20. var.	<i>Andante</i>	<i>pp</i>	6/4	Do
21. var.	<i>Allegro con brio – Meno Allegro – Tempo I – Meno Allegro</i>	<i>p ff</i>	4/4 $\frac{3}{4}$	Do
22. var.	<i>Molto Allegro – Alla „Notte e giorno faticar” di Mozart</i>	<i>pp p f ff</i>	4/4	Do
23. var.	<i>Assai Allegro</i>	<i>p f</i>	4/4	Do
24. var.	<i>Fughetta: Andante</i>		$\frac{3}{4}$	Do
25. var.	<i>Allegro</i>	<i>p f</i>	3/8	Do
26. var.		<i>p</i>	3/8	Do
27. var.	<i>Vivace</i>	<i>p f</i>	3/8	Do
28. var.	<i>Allegro</i>	<i>p f</i>	2/4	Do
29. var.	<i>Adagio, ma non troppo</i>	<i>p</i>	$\frac{3}{4}$	do
30. var.	<i>Andante, sempre cantabile</i>	<i>pp p</i>	4/4	do
31. var.	<i>Largo, molto espressivo</i>	<i>pp p</i>	9/8	do – Mibemol
32. var.	<i>Fuga: Allegro</i>	<i>pp p f ff</i>	4/4	Mibemol
33. var.	<i>Tempo di Menuetto (ma non tirarsi dietro)</i>	<i>pp p f</i>	$\frac{3}{4}$	Do

## 2. pielikums: 50 variāciju autori

Tēma: Antons Diabelli (*Anton Diabelli*)

1. Variācija: Ignacs Asmaiers (*Ignaz Assmayer*)

2. Variācija: Karls Marija fon Boklets (*Carl Maria von Bocklet*)

3. Variācija: Leopolds Eistahs Čapeks (*Leopold Eustache Czapek*)
4. Variācija: Karls Černi (*Carl Czerny*)
5. Variācija: Jozefs Černi (*Joseph Czerny*)
6. Variācija: Morics Grāfs fon Dītrihšteins (*Moritz Graf von Dietrichstein*)
7. Variācija: Jozefs Drehslers (*Joseph Drechsler*)
8. Variācija: Emanuels Aloizs Fērsters (*Emanuel Aloys Förster*)
9. Variācija: Francis Jākobs Freištedtlers (*Franz Jakob Freystädtler*)
10. Variācija: Johans Baptists Genzbahers (*Johann Baptist Gänsbacher*)
11. Variācija: Jozefs Abē Gelineks (*Josef Abbé Gelinek*)
12. Variācija: Antons Halms (*Anton Halm*)
13. Variācija: Joahims Hofmanis (*Joachim Hoffmann*)
14. Variācija: Johans Horžalka (*Johann Horzalka*)
15. Variācija: Jozefs Huglmanis (*Joseph Huglmann*)
16. Variācija: Johans Nepomuks Hummels (*Johann Nepomuk Hummel*)
17. Variācija: Anselms Hitenbrenners (*Anselm Hüttenbrenner*)
18. Variācija: Fridrihs Mihaels Kalkbrenners (*Friedrich Michael Kalkbrenner*)
19. Variācija: Fridrihs Augusts Kanne (*Friedrich August Kanne*)
20. Variācija: Jozefs Kerckovskijs (*Joseph Kerzkowsky*)
21. Variācija: Konradins Kreicers (*Conradin Kreutzer*)
22. Variācija: Heinrihs Eduards Jozefs Freihers fon Lannojs (*Heinrich Eduard Josef Freiherr von Lannoy*)
23. Variācija: Maksimiliāns Jozefs Leidesdorfs (*Maximilian Joseph Leidesdorf*)
24. Variācija: Ferencs Lists (*Franz Liszt*)
25. Variācija: Jozefs Majzēders (*Joseph Mayseder*)
26. Variācija: Ignacs Mošeles (*Ignaz Moscheles*)
27. Variācija: Ignacs Francis Ēdlers fon Mozels (*Ignaz Franz Edler von Mosel*)
28. Variācija: Volfgangs Amadejs Mocarts (*Wolfgang Amadeus Mozart, fils*)
- 28.a Variācija: Volfgangs Amadejs Mocarts (*Wolfgang Amadeus Mozart, fils*)
29. Variācija: Jozefs Panni (*Joseph Panny*)
30. Variācija: Hironimuss Pajers (*Hieronymus Payer*)
31. Variācija: Johans Pēters Piksiss (*Johann Peter Pixis*)
32. Variācija: Vencels Plahī (*Wenzel Plachy*)
33. Variācija: Gotfrīds Rīgers (*Gottfried Rieger*)
- 33.a Variācija: Gotfrīds Rīgers (*Gottfried Rieger*)
34. Variācija: Filips Jākobs Riote (*Philipp Jacob Riotte*)
35. Variācija: Francis de Paula Rozers fon Reiters (*Franz de Paula Roser von Reiter*)
36. Variācija: Johans Baptists Šenks (*Johann Baptist Schenk*)
37. Variācija: Francis Šoberlehners (*Franz Schoberlechner*)
38. Variācija: Francis Šūberts (*Franz Schubert*)
39. Variācija: Simons Zehters (*Simon Sechter*)

40. Variācija: Serenisimuss Rudolfuss Dukss (*S. R. D. Serenissimus Rudolphus Dux*)
  41. Variācija: Maksimiliāns Abē Štadlers (*Maximilian Abbé Stadler*)
  42. Variācija: Žozefs de Zalē (*Josephe de Szalay*)
  43. Variācija: Vencels Johans Tomašeks (*Wenzel Johann Tomaschek*)
  44. Variācija: Mihaels Umlaufs (*Michael Umlauf*)
  45. Variācija: Fridrihs Dionīsiuss Vēbers (*Friedrich Dionysius Weber*)
  46. Variācija: Francis Vēbers (*Franz Weber*)
  47. Variācija: Šarls Angeluss de Vinklērs (*Charles Angelus de Winkler*)
  48. Variācija: Francis Veiss (*Franz Weiss*)
  49. Variācija: Johans Nepomuks Augusts Vitaseks (*Johann Nepomuk August Wittassek*)
  50. Variācija: Jans Hugo Voržišeks (*Jan HugoWorzischek*)
- Koda: Karls Černi (*Carl Czerny*)

### 3. pielikums

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas fonotēkā pieejami šādi, Ludviga van Bēthovena *33 variāciju par A. Diabelli valša tēmu*, skaņdarba skaņu ieraksti:

1. A. Veberzinke (*Amadeus Webersinke*)
2. A. Šnābelis (*Артур Шнабель*, 1937. gads)
3. M. Judina (*Мария Юдина*, 1961. gads)
4. M. Fedorova (*Маргарита Федорова*, 1980. gads)
5. Dž. Halmoss (*Gheorghe Halmos*)
6. T. Nikolajeva (*Tatiana Nikolayeva*, 1979. gads)
7. R. Serkins (*Rudolf Serkin*)
8. G. Sokolovs (*Grigori Sokolov*, 1985. gads)
9. H. Petermandls (*Hans Petermandl*, 1985. gads)



10. R. Buhbinders (*Rudolf Buchbinder*, 1973. gads) [Bēthovena variācijas komplektā ar pārējām 50 komponistu *Variācijām par A. Diabelli valša tēmu*]
11. K. Arravs (*Claudio Arrau*, 1985. gads)
12. A. Kuerti (*Anton Kuerti*, 1976. gads)
13. Č. Rosens (*Charles Rosen*, 1977. gads)
14. M. Pollini (*Maurizio Pollini*, 1998. gads)
15. S. Rihters (*Svyatoslav Rihter*, 1986. gads)
16. S. Rihters (*Svyatoslav Rihter*, 1988. gads)

