

Иванова Татьяна Владимировна,

преподаватель,

МБУ ДО «Детская музыкальная школа №1»,

г. Белгород, Россия

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ
ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА
НА ПРИМЕРЕ СОНАТ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА**

В статье рассматривается вопрос становления и развития жанра фортепианной сонаты эпохи классицизма на примере классического образца жанра в творчестве Людвига ван Бетховена.

Ключевые слова: музыка, фортепианная соната, музыкальная форма, тематический материал, тональный план.

Tatyana V. Ivanova,

Belgorod, Russia

**FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE PIANO SONATA GENRE
OF THE CLASSICAL ERA ON THE EXAMPLE OF THE CLASSICAL
SAMPLE IN THE WORKS OF LUDWIG VAN BEETHOVEN**

Article reviews questions of formation and development of the piano sonata genre of the classical era on the example of the classical sample of genre in the works of Ludwig van Beethoven.

Keywords: music, piano sonata, musical form, thematic material, tonal plan.

Термин «соната» появился в XVI столетии. Он характеризовал любую инструментальную музыку, в том числе вокальный мотет, переложенный для инструментального состава исполнителей (например, трио-соната для скрипки или флейты).

В XVII веке термин «соната» приобретает свое современное значение. Сами сонаты делятся на два типа: церковные, в которых преобладает контрапункт, и камерные, отличающиеся от церковных по форме и содержанию.

Основоположник жанра старинной сонаты – Арканджелло Корелли. Выдающийся итальянский композитор и скрипач родился в 1653 году в Равенне. Достоверные источники утверждают, что он был учеником певца Папской капеллы в Риме М. Симонелли, а так же брал уроки игры на скрипке у Дж. Бенвенути, Л. Бруньоли, и, вероятно, Б. Дж. Лауренти и Дж. Б. Бассани.

Корелли-композитор был неразделим с Корелли-исполнителем. По рассказам его современников, исполнительский стиль А. Корелли отличался неподражаемым благородством и тонким, чувственным лиризмом. Он умел исполнять задумчиво, сосредоточенно, крайне выразительно и, одновременно с этим, – взволнованно, патетично и стремительно.

Воздействие Арканджелло Корелли на творчество современников и музыкантов последующих поколений оказалось безусловно значимым. В списке его последователей достаточно назвать имена Дж. Тартини, А. Вивальди, Фр. Куперена, Ж. Рамо, Ж.-М. Леклера, Г. Ф. Генделя, И.-С. Баха, Г.-Ф. Телемана, Дж. Экклза, Й.-А. Бенда.

Корни старинной сонатной формы уходят глубоко в недра старинных полифонических жанров. Отличительные особенности старинной сонаты берут начало в непрерывности развития одночастной формы, в логическом движении и сопоставлении тональной сферы в старинной двухчастной форме, в рациональном изложении тематизма фуги, ее композиции.

Новые гомофонные формы обнаружил И.-С. Бах. Современник Баха Доменико Скарлатти, который отрабатывал с помощью своих «Exercises» новые варианты тематизма и структурного построения, обозначил и новую форму – сонатную.

Основой композиции в сонатной форме является развитие тонального плана. На нем основывается логика контрастных сопоставлений, закономерности развития и торможения движения. Основа тонального движения выражается формулой «Т – Д» в первой части и «Д – Т» – во второй, где «Т» – основная тональность, а «Д» – тональность доминанты, или побочная. Этот способ изложения музыкального материала очень долго держал

главенствующее положение в предклассической сонатной форме, которую приято называть «старинной сонатной формой». Она имела два главных раздела: экспозицию и репризу, где реприза была отчасти и разработкой.

Материал экспозиции, проходящий в главной тональности, получил название главной партии, а материал в тональности доминанты – побочной. В репризе тональности следовали в обратном направлении, но название партий оставалось неизменным: Главная партия проходила в побочной тональности, а побочная – в главной. Иногда побочная тональность могла быть параллельным мажором к минору, но не более того, ведь гармоническое мышление в XVIII столетии имело весьма ограниченную функциональность.

Противопоставление двух тональных центров в музыке схоже с особенностью значений тезиса и антитезы в науке. Оно содержится в первом разделе построения музыкальной формы – экспозиции. Второй раздел построения формы – реприза – отражает обратное соотношение антитезы и тезиса, и, соответственно, обратное изложение тональностей «Д – Т».

Материал главной партии экспозиции подвергается в репризе изменениям на уровне тонального плана, развивается и становится менее устойчивым, в то время как материал побочной партии экспозиции, наоборот, становится более устойчивым тонально, тем самым являясь своеобразным итогом, твердым завершением развития.

Формопостроение получается логически твердо выстроено: оно основывается как и на противопоставлении контрастных в тональном плане тем, так и на переосмыслении музыкального материала. В ходе активного изменения качеств материала, когда устойчивое становится неустойчивым, и наоборот, появляется сама суть развития, ставшая первым шагом на пути к сложному симфоническому типу мышления.

К основным отличительным чертам репризы – повторности, симметричности, варьированию, – присоединяется новый принцип – метод переосмысления функционального материала путем изменения материала главной и побочной партий, его роли в смысловом плане.

Вместе с развитием тональной сферы формируется так же закономерность тематического развития. Тематический материал экспозиции поначалу не имел ярко выраженного контраста, он обладал единством, сопоставляясь только в тональном плане. С совершенствованием изложения тематического контраста меняются и способы выражения тематически однопланового материала, его фактуры и структуры.

Творчество И.-С. Баха завершает период главенства полифонии и становится первым шагом на пути открытия новых структур и новых музыкальных форм. Сонатная форма И.-С. Баха подготовила почву драматургии для классической сонаты, имеющую характерный принцип стягивания контраста в главных точках формы путем совместного движения тонального плана и тематического материала, как способов изложения, которые определяют основные функции раздела.

Итогом всех исканий стало появление трехфазной сонатной формы. Она получилась наиболее стройной по логике, гибкой по форме и емкой по содержанию. Ее структура оказалась наиболее рациональной, а само понятие рациональности стало присуще всем видам искусства последующей эпохи классицизма.

Тем самым, Й. Гайдн, В.-А. Моцарт и М. Клементи подготовили, а Людвиг ван Бетховен в своем творчестве произвел трансформацию сонатного жанра от сжатых и небольших размеров до масштабных симфоний, в которых музыкальный язык, принципы построения и содержание сонат стали более сложными и разнообразными.

32 фортепианные сонаты Людвиг ван Бетховена не планировались как объединенный цикл, но по восприятию они обладают единым внутренним стержнем, раскрывая долгий путь, проделанный композитором. Для композиторов эпохи классицизма фортепианная соната не значила столь много, как для Бетховена. Каждая из его сонат уникальна, отражает самые сокровенные переживания и впечатления автора. Бетховен стремился вывести сонату на один уровень с симфонией, концертом.

Сонаты №№ 1-11 были созданы в 1793-1800 годах, они очень разнородны по стилю и фактуре. Автор обозначал их как «большие сонаты», так как некоторые из них по масштабам и степени сложности не уступали симфониям. Некоторые из них написаны в форме четырехчастного цикла: три сонаты op. 2, № 4 op. 7, № 3 op. 10, № 11 op. 22.

Три сонаты op. 2, написанные в 1796 году, Людвиг ван Бетховен посвятил Й. Гайдну. В них не осталось и следа от галантного стиля рококо. Индивидуальность композитора уже с первых сочинений весьма отличается от моцартовской, она более резкая, суровая.

В крайних частях сонаты № 1 темперамент автора проявился особенно ярко. Соната № 1 написана в фа-миноре, как и будущая «Аппассионата». В экспозиции первой части сонаты одновременно и едины, и противоречивы. Все основные темы содержат внутреннее единство, подчеркивающее их полярные различия: главная тема в миноре обладает героическим характером и широтой диапазона. Побочная партия, написанная в параллельном мажоре, очень динамичная и мужественная, но, вопреки главной, более плавная и лиричная. Разработка первой части сонаты не очень длинная, но звучит уже вполне побетховенски. Она отличается целеустремленным развитием, симметричным строем тональной сферы, не нарушаемой ритмической пульсацией. Финал части – драматургическая вершина произведения – звучит страстно, бурно, стремительно.

Минорная героико-драматическая соната стала основополагающим типом в творчестве Бетховена, которая завершилась в его Сонате № 32.

Соната № 5 c-moll занимает важное место в эволюции сонатного цикла Бетховена, так как она содержит в себе идею непрерывного развития конфликта. Развитие, как образ борьбы, начинается уже с первых тактов сонатного allegro. Главная тема сама по себе контрастна, и в своем развитии получает еще большую напряженность. Следующей ступенью становится развитие конфликта между главной и побочной партией.

Единство построения музыкальной формы поддерживается на протяжении всего цикла и укрепляется в дальнейших бетховенских сочинениях: первая часть – сонатное *allegro*, вторая часть – медленная, финал – бурный минорный.

Соната № 8 *c-moll* «Патетическая» стала вершиной раннего сонатного творчества Людвига ван Бетховена. Произведение наполнено более глубоким содержанием, в нем появляются трагические интонации, а героическое и мужественное начало звучит с неведомой силой. Соната получилась монолитной в отношении формы, несмотря на наличие острых контрастных образов. В период создания «Патетической» сонаты Бетховен был увлечен К. Глюком. Это обстоятельство повлияло на характер сонаты, отмеченный подчеркнутой театральностью. Эта особенность стиля отличалась от привычного изящества и вызвала вокруг себя ажиотаж.

В первой части сонаты сталкиваются два образа, аналогично классической трагедии. Здесь уже прорисовывается основной замысел сонаты – борьбы героя с судьбой. Для раскрытия образа Бетховен применял свой излюбленный метод – диалог контрастных тем, представленный крупным планом. В нем медленное вступление *Grave*, «глас судьбы», вступает в борьбу с бурным и страстным сонатным *allegro*. Интонационная составляющая вступления постепенно проникает и в главную партию сонатного *allegro*, и в побочную партию, а после и в финал. К нему автор вернется так же в начале разработки и перед кодой. Образное развитие темы стремится в сторону трагической безысходности. Материал вступления получает развитие так же и в разработке, где ведет диалог с главной темой сонатного *allegro*. Главная тема в до-миноре несет в себе героическое начало. Побочная тема – лирически-скорбная, с ниспадающими терциями и секундами, проходит в тональности минорной III ступени *es-moll*. Экспозицию завершает заключительная партия, написанная композитором как вариант главной темы в мажоре, к ней устремляется все развитие. Разработка строится по принципу контрастного диалога, в котором противостоят друг другу главная тема и тема вступления. В

коде этот конфликт появляется в последний раз, в ходе которого утверждается главенство героического начала главной партии. Вторая часть – *Adagio cantabile* – написана в *As-dur*. Она является одной из прекраснейших образцов медленных частей в сонатах Бетховена, наделенная философской лирикой, углублением в себя, сосредоточенностью. Музыкальная ткань изложена автором в аккордовой фактуре, по причине чего звучание фортепиано напоминает более насыщенное звучание органа. Сама тема простая, лишена задержаний и украшений: именно этот тип изложения мелодии займет главенствующее место в медленных частях симфоний и сонат зрелого периода творчества Людвиг ван Бетховена. *Adagio* написано в форме рондо и имеет два эпизода: *f-moll* и *as-moll*. Вся часть сохраняет единый образный строй. Финал сонаты, мятежный и порывистый, содержит интонационное родство с темами из первой части. Его характер более народный, жанрово-танцевальный. Тем самым тема «рока судьбы» находит свое разрешение в жизнеутверждающем, оптимистическом ключе.

Произведение получилось наполнено конфликтами, как внешними, так и внутренними. Взаимодействие противоположных образов воспринимается слушателем как противостояние человека року судьбы, несколько схоже со сценой Орфея с фуриями в опере К. Глюка «Орфей и Эвридика».

Отличаются от образа мощной патетики две легкие сонаты № 19 и № 20 оп. 49, похожие на изящные миниатюры, предназначенные для «дамского исполнения», грациозная соната № 2 оп. 10, по-весеннему свежие сонаты № 9 и № 10 оп. 14.

В сонатах № 12-№ 18 блестяще реализовалась идея сонаты-фантазии. Сонаты № 13 и № 14 оп. 27 так и обозначены автором – «*quasi una fantasia*». В них композитор стремится доказать, что сонатная форма имеет оригинальную концепцию, поэтому смело экспериментирует в области формы, строения частей, образного содержания. Сонатный цикл № 12 открывается вариациями, а традиционную медленную часть Бетховен заменяет «Траурным маршем»; Соната № 14 «Лунная» открывается проникновенным *Adagio*, похожим на

исповедь. Соната № 13 лишена драматизма и представляет собой череду быстро сменяющихся образов. Соната № 17 наполнена трагическими монологами, диалогами, речитативами, как и № 23 «Аппассионата». Образно она немного связана с образной сферой «Бури» У. Шекспира. Соната № 15 имеет четыре части, но абсолютно не претендует на родство с симфонией. Композитор дал ей название «Пасторальная». Соната № 18 тоже имеет четыре части, и самое примечательное то, что в ней отсутствует медленная часть, зато присутствует менуэт и скерцо. Позже эта идея снова повторилась, но уже в Симфонии № 8.

Образная сфера сонаты № 14, «Лунной», окрашена в лирико-драматические тона. Это произведение – одно из самых потрясающих душевных откровений о трагической потере любви, омраченной так же угасанием слуха. В сонате композитор рассказывает о своем горе от первого лица. «Лунная» соната – первая соната-фантазия, обладающая свободной композицией, отклоняющейся от привычной схемы. Сдержанная первая часть – *Adagio*, как скорбь, трагедия утраты, – лишена тематических контрастов. Вторая часть – *Allegretto* – звучит в характере легкого менуэта, как промелькнувшая радость. Сонатная форма появляется лишь в третьей части, которая задумана как кульминация всего произведения – душевное смятение, буря чувств, яростный протест. Финал *Presto*, как драматический центр, делает сонату не похожей ни на одно из ранее или позднее написанных сочинений. Именно в этом проявился принцип производного контраста: вся внутренняя сосредоточенность первой части вырвалась на волю в третьей.

1802-1812 годы стали кульминацией в сонатном творчестве Людвига ван Бетховена. Соната № 21 «Аврора» считается одной из вершин бетховенского творчества. В изначальном варианте между крайними частями было задумано прекраснейшее *Andante*, но Бетховен решил издать его как отдельное сочинение – *Andante favori*, «Любимое *Andante*», а вместо него включил в произведение маленькое интермеццо, соединившее крайние части.

Абсолютна противоположна «Авроре» соната № 23, которая получила название «Аппассионата». Это сочинение неимоверно трагичное, в нем впервые звучит бетховенский «мотив судьбы», присутствующий в Симфонии № 5.

Соната № 26 одна из всех имеет авторское оглавление каждой части: «Прощание», «Разлука», «Возвращение». Произведение имеет ремарку: «на отъезд его императорского высочества эрцгерцога Рудольфа», который был меценатом и брал у Бетховена частные уроки. В мае 1809 года Вена подверглась осаде и обстрелу в войне с Наполеоном; многие близкие друзья Людвига ван Бетховена тогда уехали.

Соната № 27 примечательна количеством частей: их две. Композитор посвятил ее графу Морицу Лихновскому, который влюбился в женщину низкого сословия, что пела в опере, и женился на ней. Согласно ситуации, обе части сонаты получили свой подтекст: в первой «сердце борется с рассудком», вторая часть похожа на «беседу влюбленных».

В последний зрелый период творчества Л. В. Бетховеном было написано пять сонат: № 28 £ № 32. Все они отличаются загадочным содержанием, необычной формой и высокой сложностью интерпретации, так как были рассчитаны на крайне виртуозное и выразительное исполнение.

32 сонаты Людвига ван Бетховена – как «Новый завет» в музыке, – принимают век, породивший их, но также они смотрят дальше, за горизонт классицизма.

Среди множества классических инструментальных музыкальных форм минувших столетий сонатная форма имеет наиболее динамичные, яркие и драматургически цельные черты. В период становления сонатной формы установился новый вид изложения тематического материала, в котором укрепились отличительные признаки и законы развития, определяющие художественно-образную сферу произведения. Вид сонатной формы классического образца появился одновременно со становлением классического стиля в музыкальном искусстве. Он соединил в себе композиционные свойства,

присущие иным музыкальным формам, такие как контрастность тематизма, сквозное развитие и репризность, до сих пор являющиеся непреходящими отличительными особенностями классического образца жанра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альшванг А. Бетховен / А. Альшванг. – М.: Музгиз, 1952. – 448 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. / Б.В. Асафьев – М.: Музыка, 1971. – 376 с.
3. Вопросы музыкальной педагогики / сост. В.И. Руденко: сб. ст. – Вып. 7. – М.: Музыка, 1987. – 160 с.
4. Друскин М. Фортепианные концерты Бетховена / М. Друскин. – М.: Музгиз, 1973. – 88 с.
5. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск 1 / В. Конен. – М.: Музгиз, 1981. – 534 с.
6. Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977. – 528 с.
7. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 528 с.
8. Скребков С.С. Анализ музыкальных произведений: учебник. – М.: Музгиз, 1958. – 332 с.
9. Холопов Ю.Н. Музыкальные формы классической традиции: статьи, материалы. – М.: науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2012. – 564 с.
10. Штейнпресс Б. Классическая музыка. Гайдн, Моцарт, Бетховен / Б. Штейнпресс. – М., 1935.