

УДК 786.2

РАННИЕ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА (WOO 47 И ОР.2): ЮНОШЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ ИЛИ ПРОРЫВ В БУДУЩЕЕ?

ГРИШАНОВА ПОЛИНА ЮРЬЕВНА

студент

ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств»

Научный руководитель: Печёнкина Светлана Олеговна

преподаватель

ГПОУ «Саратовский областной колледж искусств»

Аннотация: В данной статье рассматриваются ранние сонаты Бетховена, которые заинтересовывали автора своей завершенностью мысли, началом того, как зарождался творчески почерк музыканта. Автором проанализированы самые первые сонаты Бетховена (WoO 47: Es-dur, f-moll, D-dur и op.2: №1, 2, 3), а также они были сопоставлены с другими произведениями этого композитора.

Ключевые слова: Бетховен, ранние сонаты, музыка, фортепиано

EARLY BEETHOVEN SONATAS (WOO 47 & OP.2): YOUNG EXPERIMENTS OR A BREAKTHROUGH INTO THE FUTURE?

Grishanova Polina Jur'evna*Scientific adviser: Pechenkina Svetlana Olegovna*

Abstract: This article examines Beethoven's early sonatas, which interested the author with their completeness of thought, the beginning of how the composer's creative handwriting was born. The author analyzed the very first Beethoven sonatas (WoO 47: Es-dur, f-moll, D-dur and op.2: No. 1, 2, 3). They were also compared with the other works of this composer.

Key words: Beethoven, early sonatas, music, piano

Изучая творчество Бетховена, мы, естественно, останавливаемся на наиболее известных и значимых произведениях композитора. Однако, не менее интересно сделать шаг назад и заглянуть в ранние опыты молодого музыканта, чтобы понять, как выработывался стиль композитора, как происходил поиск и отбор тем, как формировался его творческий почерк.

Бетховен, будучи ярким новатором, сосредоточил своё внимание на крупных жанрах (симфония и увертюра). Однако поиск выразительных средств, выработка индивидуальных особенностей стиля осуществлялась в более камерных жанрах: прежде всего, в сонатах.

Фортепианная соната была главной творческой лабораторией Бетховена, где ранее всего сформировались главные особенности его стиля – характерный тематизм, манера изложения, метод композиции. При всей необычности и смелости бетховенских фортепианных сонат, ни одной не свойствен характер экспериментальной незаконченности.

Жанр сонаты у Бетховена значительно опережал развитие жанра симфонии: большинство бет-

ховенских сонат было создано до 1806 года («Аппассионата», кульминация сонатного творчества, была ровесницей 3-й, «Героической» симфонии). Как известно, в сонате в камерном плане испытывались наиболее смелые замыслы, чтобы позднее получить монументальное воплощение в симфониях. Так, «Похоронный марш на смерть героя» сонаты №12 явился прообразом траурного марша 3 симфонии. Идеи и образы «Аппассионаты» подготовили 5 симфонию. Пасторальные мотивы «Авроры» получили развитие в 6-й, «Пасторальной» симфонии. От речитативов 17 сонаты протянулись нити к речитативам 9 симфонии. Таким образом, поиски «нового пути», которые Бетховен вел на подступах к 3-й симфонии, сопровождались мощным сонатным потоком (до 1806 г. создано большинство бетховенских фортепианных сонат).

Ранние сонаты Бетховена заслуживают особенного внимания, так как именно здесь, впервые, несмотря на все неловкости и шероховатости почерка, выявились многие черты, резко отличавшие Бетховена от других музыкантов его эпохи. Весьма показательно, что Бетховен начал свой путь именно с инструментальных сочинений, причем в очень важных для себя впоследствии жанрах вариационного цикла и фортепианной сонаты.

Бетховен писал исключительно для клавира новой конструкции. В.А.Моцарт одним из первых оценил достоинства фортепиано, хотя его музыку все ещё можно отнести к более клавиатурной, ведь композитор не пользовался в большом количестве крайними регистрами, не перегружал фактуру многозвучными аккордами. Этого нельзя сказать о Бетховене. Представить себе этого композитора, сидящего за клавиатурой и исполняющего галантную, тонкую музыку практически невозможно. Мы ясно слышим, что бетховенская музыка создана именно для фортепиано, именно этот инструмент ему был близок. В письме к И.А.Штейхеру он пишет: «<...> Часто думают, что в звуке фортепиано слышна только арфа, и мне приятно, дорогой мой собрат, что Вы относитесь к числу тех немногих, кто понимает и чувствует, что фортепиано может и петь, коли играющий способен чувствовать. Я надеюсь, придёт такое время, когда арфа и фортепиано станут представлять собою два совершенно различных инструмента <...>» [5, с.100]

Фортепианный стиль Бетховена воспринимался современниками как нечто новое, что подтверждается рецензией на три фортепианные сонаты op.10 от 9 октября 1799 года, без подписи: «Не приходится отрицать что г[осподин] в[ан] Б[етховен] – гениальный музыкант, отличающийся оригинальностью и идущий совершенно особым, своим собственным путём. Возвышенность стиля, так органично присущая его произведениям, и исключительное владение тем инструментом, для которого он пишет, закрепляют за ним безусловно прочное место среди лучших фортепианных композиторов и пианистов нашего времени <...>» [5, с.126]

Эти слова можно отнести уже к самым первым опусам юного композитора. Ещё тринадцатилетним мальчиком Бетховен написал свои первые Три сонаты WoO 47 для клавира, посвященные Максимилиану Фридриху, которые не вошли в сборник 32 бетховенских сонат¹. Они уступают по масштабу более поздним сочинениям, однако играют огромную роль в становлении бетховенского стиля. Несмотря на столь юный возраст, композитор уже находится в поисках собственной индивидуальности. Ориентиром для юного автора служили, прежде всего, К.Ф.Э.Бах, а также симфонисты мангеймской школы (прежде всего Я. Стамиц и И. Хольцбауэр), при этом в них нет и следа гайдновского стиля, столь чуждого Бетховену.

Обращает на себя внимание выбор тональностей (Es-dur, f-moll, D-dur), которые в дальнейшем можно видеть в самых значимых произведениях и темах Бетховена: Соната №1 f-moll, Соната №23 f-moll, увертюра «Эгмонт» f-moll, Симфония №3 Es-dur, тема радости D-dur из Симфонии №9. Более того, в самых первых опусах композитора уже можно увидеть зарождающиеся темы будущих сочинений.

С первых трех тактов сонаты Es-dur возникает ассоциация с главной темой «Героической» симфонии, ведь контуры главной партии ясно прослеживаются: ровно так же по звукам трезвучия в первых четырёх тактах движется тема на фоне оstinатного повторения тонической гармонии.

¹Имеется в виду 32 сонаты Бетховена под редакцией А.А.Гольденвейзера. Стоит отметить, что наряду с традиционно публикуемыми редакциями, появилось новое издание, куда были включены все сонаты и сонатины по хронологии, написанные Бетховеном, которое, бесспорно, расширило представление о фортепианном творчестве великого классика. Издание осуществлено благодаря исследовательской работе петербургских пианистов Павла Егорова и Дмитрия Часовитина.

Пример 3. Соната №1 WoO 47 Es-dur, начало I части
Allegro cantabile



Пример 4. «Героическая» симфония, I часть, вступление и главная партия.

Allegro con brio (♩ = 60)



Также привлекает внимание своеобразие второй сонаты с её медленным вступлением *Larghetto maestoso* и темой главной партии, которые являются явными прообразами «Патетической». Сходство вступлений:

Пример 5. Соната №2 WoO 47 f-moll, вступление

Larghetto maestoso



Пример 6. «Патетическая» соната c-moll, вступление

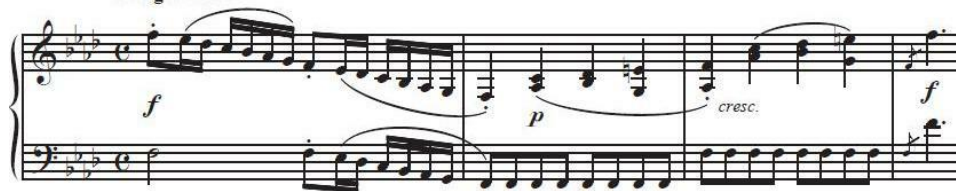
Grave.



Сходство главных партий:

Пример 7. Соната №2 WoO 47 f-moll, главная партия

Allegro assai



Пример 8. «Патетическая» соната c-moll, главная партия.



Действительно поражает такое сходство, тем более что среди клавирных сонат 1770-х — начала 1780-х годов довольно трудно найти пример, от которого Бетховен бы отталкивался. Предшественники предпочитали писать сонаты в мажорных тональностях, а медленное вступление использовалось тогда в симфониях или оперных увертюрах (причем обычно именно в мажорных). Ориентиром для юного художника был не Гайдн и не Моцарт, а скорее Ф.Э.Бах и симфонисты мангеймской школы. Именно Ф.Э.Бах, почти забытый в наше время, первый придал клавирной сонате XVIII века значение одного из ведущих видов музыкального искусства. Бетховен пошёл по пути своего предшественника и превзошел его уже в первых опусах широтой, разнообразием, значительностью идей, художественным совершенством и значимостью.

С первых же проб пера очевидно пристрастие Бетховена к «крупному штриху» в фактуре: к аккордам в тесном расположении в нижнем регистре и ломаным арпеджио в правой руке (разработка I части Сонаты Es-dur), октавным унисонам (Соната f-moll) и т. д. Подобная техника была в то время в ходу у относительно немногих авторов, культивировавших мужественно-виртуозный стиль исполнительства. Уже в первых опусах Бетховену присущ большой спектр настроений, в его произведениях присутствует мягкая пастораль и патетическая торжественность, лирическое излияние и драматизм, народные жанровые моменты и шутка.

В этих сонатах Бетховен хотя и не выходит за рамки классической сонаты, но экспериментирует с частями цикла. Например, во 2 части сонаты D-dur помещает менуэт с вариациями, а в 3 части вводит скерцо.

Следующим этапом в этом отношении стали три фортепианные сонаты op.2, посвящённые Й. Гайдну. Теперь Бетховен начинает коренной пересмотр общепринятых взглядов на поэтику сонаты, поставив под сомнение ее исключительную камерность. Фортепианные сонаты op.2 состоят из четырех частей и по протяжённости достигают размеров обычной классической симфонии. У венских классиков с 1780-х годов преобладал трехчастный цикл: ранние четырехчастные сонаты Гайдна были настолько миниатюрными, что сам композитор называл их дивертисментами. Последовательная четырехчастность первых сонат Бетховена — это принципиально важная черта, уравнивающая чисто камерный жанр с симфоническим. Также Бетховен придает этим сонатам концертный размах, чего не встретишь у его предшественников и современников. Недаром, хотя сольные сонаты обычно не исполнялись в публичных концертах-академиях, Бетховен во время своих пражских гастролей 1798 года играл Largo и рондо из Сонаты op. 2 № 2 наряду со Вторым фортепианным концертом, которому эта соната ничуть не уступала в пианистической эффектности. Еще заметнее концертный стиль в фортепианной сонате op. 2 № 3, где есть выписанные виртуозные каденции в I части и в финале.

Пример 9. Соната №3 op.2 C-dur, I часть (фрагмент)



Стоит отметить, что Бетховен, ещё остаётся в рамках классического стиля, используя украшения, но благодаря им и экспериментирует: украшения служат не для заполнения звука, как это было в эпоху барокко и классицизма, а для подчёркивания диссонантности, напряжения. В сонате f-moll op.2 для передачи диссонантности композитор использует форшлагги, особенно ярко можно наблюдать это во втором такте, где интервальное соотношение между форшлагом и первой долей такта составляет малую септиму.

Пример 10. соната №1 op.2 f-moll, I часть (фрагмент)



В сонате op.2№3 фрагменты с трелью и форшлагами остро подчеркивается напряжение DD:

Пример 11. Соната №3 op.2 C-dur, I часть (фрагмент)



Начальная тема I части сонаты op.2 №1 f-moll дала Ромену Ролану повод для очень интересной характеристики раннего фортепианного стиля Бетховена: «С первых же шагов, где он (Бетховен) еще пользуется слышанными выражениями и фразами, уже появляется грубая, резкая, отрывистая интонация, которая накладывает свою печать на заимствованные обороты речи. Героический склад мышления проявляется инстинктивно... Рисунок тяжёл: в линии нет больше кошачьей гибкости, характерной для Моцарта и его подражателей; она пряма и проведена уверенной рукой...» [4,с.32].

Все эти черты, безусловно, станут основополагающими не только для клавирной музыки Бетховена, но и для его стиля в целом.

Таким образом, ранние опусы показывают, что Бетховен обладал своим уникальным типом мышления, который резко отличался от синтетического типа мышления, свойственного, например, Моцарту. Молодой Бетховен не подражает своим предшественникам и современникам, а сразу ищет свой неповторимый и уникальный стиль. Найдя музыкальную мысль, Бетховен не забывает про нее, а исследует ее потенциал до конца. Однажды возникнувший замысел, даже если его немедленное воплощение казалось преждевременным или по разным причинам невозможным, не умирал, продолжая тайно развиваться в глубинах творческого подсознания и находя свое воплощение в более поздних произведениях композитора.

Список литературы

1. Зильберквит М. Рождение фортепиано. – М.: «Детская литература» – 1984. – С. 64
2. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: т.1. –Л. В. Кириллина. — М.:Научно-издательский центр «Московская консерватория» – 2009. –536 с.

3. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века. Издание пятое. – М.: Музыка, 1981. – 534 с.
4. Кремлёв Ю. Фортепианные сонаты.- М.: «Советский композитор», 1970. –С. 336
5. Фишман Н.Л. Письма Бетховена 1787-1811.– М.: «Музыка», 1970. – 576 с.