

Пастушенко А.А.
студентка Новосибирской государственной консерватории
имени М.И. Глинки
Мичков П.А.
канд. иск., ст. преп. кафедры теории музыки Новосибирской
государственной консерватории имени М.И. Глинки

ОСОБЕННОСТИ МОДУЛЯЦИОННЫХ ПОСТРОЕНИЙ В ЭКСПОЗИЦИОННЫХ РАЗДЕЛАХ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ Л. БЕТХОВЕНА

Статья посвящена исследованию особенностей модуляционных построений в экспозиционных разделах фортепианных сонат Л. Бетховена (на примере Сонаты ор.10 №3, Сонаты ор.31 №1). Композитор обращался к жанру фортепианной сонаты на протяжении всего творческого пути. Этот жанр стал своего рода «лакмусовой бумажкой» гармонического стиля Бетховена. В фортепианных сонатах кристаллизовывались творческие поиски, достигнувшие впоследствии своего монументального развития в симфонии.

Ключевые слова: сонаты Бетховена, модуляционные построения, особенности экспозиции, гармонический стиль.

К жанру фортепианной сонаты Бетховен обращался на протяжении всего творческого пути. Отличительной чертой музыкального мышления композитора является сложный синтез, во-первых, творческих завоеваний венских классиков (Глюк, Гайдн, Моцарт), во-вторых, искусства французской революции и, наконец, нового зарождавшегося в 20-е гг. XIX в. художественного направления – романтизма. Сонаты Л. Бетховена представляют собой, своего рода, творческую лабораторию композитора. В фортепианной сонате, как на миниатюрной модели, испытывались наиболее смелые замыслы композитора, чтобы позднее получить их монументальное воплощение в симфониях.

Соната (от итал. – sonare - звучать) это тип сложного большей частью циклического (многочастного) инструментального произведения, написанного для фортепиано, струнного или духового инструмента, а также для ансамбля (трио, квартет). Как известно, классическая сонатная форма представляет собой последование нескольких этапов развития идейного содержания музыкального произведения, характерную трёхчастность, состоящую из экспозиции, разработки и репризы. В экспозиции музыкальная мысль реализует себя через контрастное сопоставление музыкальных тем, образов, включает в себя обязательное сопоставление двух или более тональностей. Такое контрастное

сопоставление является основой сонатной экспозиции (хотя в сонатах Д. Скарлатти, Ф. Э. Баха, ранних сонатах Й. Гайдна и В. А. Моцарта нередко тематический контраст ещё отсутствовал: побочная партия (далее – ПП) повторяла тематизм главной партии (далее – ГП), но в новой тональности).

Разработка представляет собой развитие музыкального материала экспозиции, основанное на столкновениях и сопоставлении основных тем (а также на смене неустойчивых тональностей). Это самая яркая и динамичная часть всей сонатной формы.

В репризе происходит возвращение и утверждение первоначального музыкального содержания экспозиции, основанного на точном или в некоторой степени видоизменённом повторении материала всей экспозиции, обычно в основной устойчивой тональности. Нередко экспозиции предшествует небольшое вступление (интродукция), а после репризы следует кода – дополнительный раздел или построение, выполняющее роль эпилога.

Исходя из вышеизложенного можно пронаблюдать, что «зерном» для дальнейшего развития музыкальной мысли является экспозиция сонатной формы, тональные, фактурные, динамические и иные сопоставления ГП и ПП, а точнее функциональные взаимоотношения созвучий, которые образуют модуляционные построения совершенно разнообразного порядка.

Таким образом, целью работы является определение особенностей модуляционных построений в экспозиционных разделах фортепианных сонат Бетховена (на примере сонат D-dur op. 10 № 3 и G-dur op. 31 №1).

Выбор объекта для анализа обусловлен сложившейся в музыковедческой литературе ситуацией, а именно: в трудах В. Беркова [1], В. Протопопова [4], устойчивое мнение, что совершенствование гармонического языка развивалось по линейному принципу побудило автора к собственному исследованию. Границы периодов и стилей в искусстве всегда зыбки и условны. В. Протопопов говорит: «...соната № 27 родственна отдельными своими сторонами предыдущим и по тем или иным основаниям могла бы быть отнесена к произведениям среднего периода. И, наоборот, в сонатах № № 24-26, в трио op. 70, относящихся к среднему периоду, можно обнаружить черты зарождавшегося позднего стиля» [4, с. 61]. Некоторые авторы, среди них В. Ленц, поздний период творчества Бетховена в фортепианных произведениях начинают с 28-й сонаты, другие, среди них, Э. Блом, – с 24-й [Там же, с. 161]. Так или иначе, зарождение определённых тенденций в раннем творчестве и воплощение их в более поздних произведениях, утверждает мысль об условности границ периодов.

Предварительно проанализировав тональный план экспозиций всех сонат Л. Бетховена, мы останавливаем выбор на сонатах оп. 10 № 3 и оп. 31 № 1 по ряду черт:

1) обе сонаты являются неким отклонением от привычных для Бетховена монументальных конструкций;

2) сонаты отличаются тонкостью и виртуозностью письма, относительной прозрачностью фактуры, частым применением мажорно-минорных сопоставлений с использованием контрастных регистров;

3) обе сонаты - это произведения, которые не входят в поздний этап жизни и творчества композитора. Но уже в них Л. Бетховен отходит от привычных рамок венских классиков, сопоставляя, например, тональности терцового соотношения в ГП и ПП;

4) идейно-философское содержание сонат оп. 10 № 3 и оп. 31 № 1 не доходит ещё до того пика, который мы можем наблюдать в сонате оп. 53, оп. 57, оп. 111. Соответственно и функционально-гармонические техники и приёмы на этапе написания этих сонат будут несколько иными.

Для проведения исследования потребовалось обращение к методологии сравнительного и структурного анализа, основные позиции которого представлены в исследовании М. Бонфельда [2], изучению последовательности тонально-гармонических сопоставлений на близких и далёких дистанциях.

Соната для фортепиано оп.10 №3 принадлежит к числу сочинений раннего периода творчества Бетховена и определяется как поворотный или экспериментальный опус, в котором Бетховен отходит от своих прежних моделей. Десятый опус включает в себя 3 сонаты (с-moll, F-dur, и D-dur), первая из которых была начата в 1795 г., а третья завершена в 1798. В сентябре 1798 г. они были опубликованы венским издательством Eder. Издание содержит посвящение графине Anna Margarete von Browne, супруг которой, граф Johann von Browne, был одним из «покровителей» Бетховена.

Экспозиция сонаты разворачивается в пределах 124 тактов. И включает в себя различные фактурные комбинации, многовариантность тональных сопоставлений, различные средства выразительности.

Тематизм сонаты имеет яркое мотивное развитие. Основное ядро темы ГП (разворачивающейся на протяжении 22 т.) представлено в первых 4 звуках нисходящей мажорной гаммы. Это звено получает дальнейшее развитие и предстает в иных вариантных формах как в ГП, так и последующих разделах экспозиции. ГП изложена в аккордовом складе, охватывает большой регистровый диапазон. Наряду с традиционно установившимся для данного жанра гомофонно-гармоническим складом фактуры, композитор использует приёмы полифонического развития материала. Так, уже в ГП прослеживается скрытая полифония (такты 5 – 8).

ГП представляет собой, своего рода, вариации на две темы, проводимые поочерёдно. Композитор использует различные средства выразительности: колористическое наследие, разнообразные ритмические вариации, тем самым всё более раскрывая новые грани каждой темы.

Связующая партия (далее – СП) (23 – 52 т.) это совершенно другая сфера. Основная тональность D-dur сменяется h-moll, которая в дальнейшем переходит в fis-moll, затем в A-dur посредством взятия доминантовой функции к этим тональностям. Очевидна игра мажорно-минорных красок. Ярко очерчивается мелодический рельеф посредством гомофонно-гармонического склада. Гармонические фигурации в басу проводятся в довольно активном движении, не придавая тем самым мелодии оттенок романтичности. К гомофонному складу добавляется скрытая полифония, впоследствии перерастающая в имитационный полифонический приём (38 – 41 т.). СП имеет небольшой, но достаточно виртуозный каденционный оборот. Полифонический склад, в целом, играет особую роль в сонате. Приёмы такого склада ещё более активно разворачиваются в ПП (такты 66 – 86, в доминантовой тональности), воплощая плавные отклонения по тональностям A-dur, C-dur, E – dur, d-moll, B – dur.

Заклчительная партия (далее – ЗП) (93 – 124 т.) совмещает в себе черты всех партий и проводится в основной тональности.

Таким образом, отличительная особенность экспозиции этой сонаты заключается в органичном сочетании гомофонно-гармонического и полифонического складов, разнообразные вариантные обновления тем, частые сопоставления крайних регистров. Помимо этого, в экспозиции встречаются терцовые сопоставления тональностей (например, ГП – D-dur, СП – h-moll; секвенционный раздел в СП – т. 31 – 38 проводится в тональностях fis-moll, A-dur).

Из сонат ор. 31 две первые были опубликованы в 1803 году, а третья в 1804 году. Они не имеют посвящений. Бетховен писал в 1802 году своему приятелю Крумпхольцу: «Я не удовлетворен моими прежними работами; отныне я хочу вступить на новый путь» [6, с. 128]. Вскоре после этого появились сонаты ор. 31, частично осуществляющие новые намерения Бетховена. Ромен Роллан характеризует эти намерения и их осуществление следующими словами: «Крупные вещи... начиная с 1802 года, поражают меня новой широтой конструктивной (и пианистической) разработки и тонкостью письма» [Там же, с. 238].

Экспозиция сонаты разворачивается в пределах 111 тактов. ГП (45 т.) представлена в тональности G-dur. Главный отличительный элемент это ритмическая организация: острый несинхронный пунктир на протяжении всей ГП. Можно выделить два контрастных по фактурному изложению

элемента: нисходящий виртуозный пассаж (1 – 2 т.) и мотив, изложенный в аккордовом складе с острым пунктирным ритмом (3 – 9 т.). Такое ритмическое соотношение аккордовой фактуры, когда бас запаздывает на одну шестнадцатую долю, передаёт тонкое чувство юмора композитора, раскрывая его многогранный талант. Бетховен создаёт театрализацию комического образа, заостряя, таким образом, внимание на несинхронности звучания.

Модуляций как таковых в ГП не наблюдается. В 12 такте два составляющих элемента ГП проводятся в F-dur, обогащая тем самым тональный план сонаты. Можно говорить о секвенцированном проведении темы. Таким образом, складывается два звена секвенции. ГП завершается на доминантовой функции G-dur, причём на многократном утверждении D-dur при помощи виртуозных пассажей.

ПП (66 – 92 т.) разворачивается в H-dur, что не характерно для композиторов-классиков. Терцовое соотношение тональностей, игра мажоро-минора характерны для композиторов эпохи романтизма. Таким образом, можно сказать, что Бетховен опережает своё время. ПП представлена совершенно в ином гомофонно-гармоническом складе нежели ГП. Это совершенно другая сфера – танцевальная, приближенная к народно-бытовой песенности. Достигается это за счёт гомофонного склада, наличия ярко выраженной синкопированной мелодии (что роднит ПП с ГП).

Экспозиция сонаты отличается от сонат раннего и позднего периода творчества Бетховена по ряду характеристик: неканоничная метро-ритмическая организация, указывающая на народно-бытовые истоки (в частности на танец), терцовым сопоставлением тональностей ГП и ПП, что не совсем характерно для творчества венских классиков, обилием виртуозных пассажей, лёгкостью восприятия музыки.

В результате можно сформулировать выводы:

1) композитор использует далекие тонально-гармонические связи, что способствует расширенной трактовке тональности;

2) наблюдается изменение и интенсификация модуляционных отклонений, формирование более пространных в масштабном соотношении отклонений в экспозиционном разделе;

3) благодаря энгармоническим и секвентным отклонениям, направленным в субдоминантовую тональность II низкой ступени, область основной тональной сферы обогащается в колористическом плане. Помимо этого наблюдается возрастание значения субдоминантовой функции. Тенденция к увеличению роли субдоминантовой сферы у Бетховена подготовила тот - если так можно выразиться, – «размах плагальности, который наблюдается в послебетховенской музыке у романтиков;

4) на этапе написания сонат ор. 10 № 3 и ор. 31 № 1 прослеживается возрастание интереса композитора к колористической стороне функционально-гармонических взаимоотношений. В частности характерные сопоставления I – VI ступеней, игра мажоро-минора.

Список использованной литературы

1. Берков В. О. Гармония Бетховена: очерки. – М.: Музыка, 1975. – 246 с.
2. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки. – М.: Владос, 2003 – 208 с.
3. Ментюков А. П. Гармонический анализ тональной музыки. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2017. – 52 с.
4. Протопопов В. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена // Бетховен – Вып. 1. – М.: Музыка, 1971. – С. 161- 247.
5. Штуден Л. По творчеству Бетховена // Вестник музыкальной науки. – 2017. – №3 – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – С. 123 с.
6. Эррио Э. Жизнь Бетховена. – М.: Музыка, 1968. – 355 с.

© Пастушенко А.А., Мичков П.А., 2018