



Искусствоведение

УДК 78.082

Л. Ю. Жаркова,

В.А. Морозов

Жаркова Любава Юрьевна, магистрант группы ФП-МАГ 3-го курса факультета консерватория Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: ya.varegka2013@yandex.ru

Морозов Валерий Александрович, профессор кафедры специального фортепиано Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: morozov.piano@gmail.com

ФОРМИРОВАНИЕ СОНАТНОГО ALLEGRO В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ

В статье рассматриваются ранние фортепианные сонаты Бетховена. На их примере прослеживается формирование сонатного allegro. На основе работы можно выделить, какие изменения внес композитор в сонатную форму по сравнению с его знаменитыми предшественниками, и оценить новаторство его творчества.

Ключевые слова: Л. ван Бетховен, фортепианные сонаты, сонатное allegro, сонатная форма, разбор фортепианных сонат.

L. Yu. Zharkova,

V.A. Morozov

Zharkova Lyubava Yuryevna, master of 3rd course of faculty of the conservatory of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: ya.varegka2013@yandex.ru

Morozov Valeriy Aleksandrovich, professor of department of special piano, of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: morozov.piano@gmail.com

THE SONATA ALLEGRO FORMATION IN LUDVIG VAN BEETHOVEN'S EARLY WORKS ON THE PIANO SONATAS EXAMPLE

The article deals with Beethoven's early piano sonatas. For example, traces the formation of a Sonata allegro. On the basis of the work it is possible to distinguish what changes the composer made to the Sonata form in comparison with his famous predecessors, and to evaluate the innovation of his work.

Key words: L. van Beethoven, piano Sonatas, Sonata allegro, Sonata form, analysis of piano sonatas.

Сонатное allegro приобрело устойчивую структуру в творчестве венских классиков. Но наивысшим расцветом этой формы стало творчество Бетховена. Сонатная форма у Бетховена достигла большой выразительности и законченной структуры.

Классическое сонатное allegro состоит из: **экспозиции, разработки, репризы** и иногда в конце используется **кода**.

Экспозиция состоит из главной темы, связующей, побочной партий и заключения.

Главную тему у Бетховена Асафьев Б.В. делит на три составляющие: зачин (initio), его развитие и каденция. Во всех ранних сонатах Бетховена главная партия строится по этому принципу. Есть различие типов initio:

1. Зачин темы имеет ярко выраженную индивидуальность по сравнению с последующим развитием темы. Это такие сонаты, как № 4, 6.

2. Другой путь развития главной темы – это *initio* – развивается непрерывно на протяжении всего материала главной партии. Это наблюдается в сонатах № 1, 10 и др. Данный вариант развития главной темы встречается чаще.

Зачин главной темы любой из сонат Бетховена – яркий, легко запоминающийся мелодический материал. Интонационно *initio* содержит в себе характер всего произведения, который в дальнейшем найдет свое развитие в разработке и репризе.

Главная партия всегда утверждает главную тональность. Это происходит за счет гармонической формулы – T, S, D, T. Например, в сонате № 10 гармоническая формула представляет собой T, S_{II2}, D₆ (или D₆₅), T. Такое сочетание гармоний очень часто встречается в баховских прелюдиях. Интересно, что период повторного строения у Бетховена в ранних сонатах встречается очень редко по сравнению с его предшественниками. Первое изложение темы тесно связано с его дальнейшим развитием. Из первого проведения темы вычленяется музыкальное зерно и во втором предложении оно развивается с помощью секвенции, развернутой имитации и различных путешествий по тональностям. Такое развитие темы можно рассматривать как связующую партию.

Побочная партия в ранних сонатах Бетховена – это образование новой темы. Она чаще всего контрастирует с главной партией сонаты и приобретает возвышенный характер. Мелодия темы певучая. Движение мелодии связующей партии своей неустойчивой (чаще всего минорной) гармонией подготавливает побочную партию и делает ее долгожданной. Такая побочная тема встречается у Моцарта. У Гайдна же побочная партия не имеет контраста с главной.

Побочная партия у Бетховена по тематизму очень разнообразна. Она может быть мелодией с аккомпанементом (сонаты №№ 1, 2, 3, 6, 8); иногда мелодия движется интервалами (соната № 10); возможны побочные партии у которых мелодия состоит из аккордов (сонаты №№ 4, 5); а также смешанные

темы – когда мелодия начинается одногласно, а затем она получает поддержку аккордами (соната № 9).

Гармоническая основа побочной темы также очень разнообразна в бетховенских сонатах. Чаще всего побочная партия звучит в тональности доминанты или параллельной. Также в некоторых сонатах происходит отклонение во II ступень от мажорной тоники побочной партии (сонаты № 4, 9). Она обогащает гармонию новыми красками. Такое использование тональностей берет свои корни от Моцарта (фортепианная соната № 19). В некоторых побочных темах Бетховен использует формулу TD – DT (сонаты №№ 5, 6, 10).

Побочная партия проходит два этапа развития. На первом этапе основным приемом является варьирование тождественного порядка. Такая система изменения темы позволяет дополнить ее, не перекрывая главного. Второй же этап заключается в прорастании, когда в побочную партию начинают проникать интонации главной и связующей партий. Такое вторжение порождает интенсивные импульсы, которые выводят тему к заключительной части.

Заключительная партия представляет собой сочетание элементов главной и побочной партий. Она является логическим выводом предыдущего развития. Всегда между побочной и заключительной партиями в бетховенских сонатах присутствует полный совершенный каданс, который не останавливает движение темы, а наоборот, усиливает сквозное развитие и стремление к утверждению основного характера экспозиции.

Однако, основная роль заключительной партии: подытожить все развитие, замедлить движение темы, привести развитие мелодии к полному кадансу и остановить движение перед разработкой. Однако не для всех сонат действует это правило. Например в Патетической сонате нет остановки перед разработкой. Между частями существует непосредственный переход. Это свидетельствует о проникновении в первую часть принципов контрастно-составной формы.

Разработка в бетховенских сонатах имеет большее развитие и в драматическом плане, и фактурном, по сравнению с его предшественниками. В этом разделе переплетаются элементы тем из экспозиции – они развиваются ладотонально, фактурно и драматургически.

Чаще всего характер разработки приобретает более драматичный характер, потому что композитор использует в основном минорные тональности. Такой тип развития встречается не только в драматических сонатах, но и в сочинениях более светлого, радужного характера.

Интересно, что разработка у Бетховена чаще всего основана на главной теме (*initio*) экспозиции и в отличие от Моцарта не транспонирует ее сразу, а развивает ее с помощью модуляций (сонаты №№ 1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11).

Форма разработки очень интересна. Ее можно назвать «движущийся период». Такое строение музыкального материала представляет собой объединение двух или трех ладотонально неустойчивых предложений, которые вследствие развития с помощью секвенции удаляются от тоники. Период остается незамкнутым. В связи с этим тема может разрастаться или дробиться, а также может начаться разработка другой темы.

Важно отметить, что в разработку очень редко вплетается тема побочной партии (у Моцарта таких случаев нет, у Гайдна – очень мало). Бетховен же иногда использует элементы побочной темы (сонаты №№ 1, 10), но чаще от нее остается лишь фактура (сонаты №№ 2, 5, 8 **пред'икт к репризе**). Он строится в основном на органном пункте доминанты.

В **репризах** Бетховена можно проследить некоторое сближение главной темы с побочной. Это проявляется за счет тональности – побочная партия проходит в главной тональности в отличие от экспозиции, а также побочная партия звучит после главной темы практически сразу. Например, в сонате №6 побочная тема проходит сразу за главной, и связующей темы там нет.

Тональный план репризы основан на субдоминантовой группе, потому что все силы брошены на выведение гармонии к главной тональности в

побочной теме: IV ступень (сонаты №№ 1, 2, 4, 10), VI низкая ступень (соната № 9), II низкая ступень (соната № 5, 8).

Кода в ранних сонатах Бетховена не всегда присутствует. Например, в сонатах № 2, 5, 6, 11 ее нет. Фортепианные сонаты № 9, 10 также не имеют коды, однако в конце репризы у них есть дополнение успокоительного характера, что можно считать разновидностью коды.

Для Бетховена кода очень важна. Она возникает, если на протяжении заключительной партии репризы развитие темы не принимает законченный вид, а также частично как ответ на разработку. Кода у Бетховена следует после заключительной темы репризы, либо после повторения разработки и репризы (такое местоположение коды в сонатном allegro было у Моцарта и Гайдна).

Структура коды может основываться на:

1. Кадансовом принципе построения мелодии. Тем самым останавливая движение заключительной партии репризы (сонаты № 3, 10)

2. Обобщении предыдущих тем из всех разделов сонаты. Приведение к синтезу и общему знаменателю всей сонаты (соната № 4). Данный вид коды в раннем творчестве Бетховена встречается очень редко, однако в творчестве Шостаковича такое заключение приобретает большое распространение.

Сонатное allegro встречается не только в фортепианных сонатах Бетховена, но и в скрипичных и виолончельных сонатах, квартетах и других произведениях композитора. В творчестве Бетховена окончательно сформировалась сонатная форма. Это достижение повлияло на композиторов, которые жили и творили после великого мастера. Подтверждением этого является, и по сей день использование формы сонатного allegro в творчестве любого композитора.

Список используемой литературы:

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971.
2. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М.: Совет. композитор, 1978.
3. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М.:Музыка, 1970.
4. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1964.