

УДК – 78
ББК – 85.31

САМВЕЛЯН Тереза Эдуардовна,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения
и музыкального образования Института искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический
государственный университет»
e-mail: tereza_samvelian@yahoo.com
тел.: 8(903)627-62-53

13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (музыка)

СНОВА О ПРИНЦИПАХ ФОРМЫ В СОНАТАХ Л. БЕТХОВЕНА

Аннотация. Статья посвящена методике преподавания и интерпретации музыкального содержания сонат венских классиков. В частности, рассмотрены сонаты Л. Бетховена. Автором проведен подробный анализ музыкальной формы, раскрыты жанровые и содержательные аспекты музыкального произведения, в том числе затронуты вопросы ораторской диспозиции.

Ключевые слова: методика преподавания музыки, интерпретация музыкального содержания, сонаты, Л. Бетховен, музыкальная форма произведения, ораторская диспозиция.

SAMVELYAN Theresa Eduardovna,
candidate of art criticism, associate professor of musicology
and music education Institute of arts
FGBOOU WAUGH «The Moscow pedagogical state university»
e-mail: tereza_samvelian@yahoo.com
ph.: 8(903)627-62-53

AGAIN ABOUT THE PRINCIPLES OF THE FORM IN L. BEETHOVEN'S SONATAS

Summary. Article is devoted to a technique of teaching and interpretation of musical contents of sonatas of the Vienna classics. In particular, L. Beethoven's sonatas are considered. The author carried out the detailed analysis of the musical form, genre and informative aspects of the musical piece are disclosed, including the questions of an oratorical disposition are raised.

Keywords: technique of teaching music, interpretation of musical contents, sonata, L. Beethoven, musical form of the work, oratorical disposition.

Как известно, в период творчества венских классиков не существовало учения о музыкальной форме как самостоятельной области музыкальной науки. Это появилось позже, в XIX в., на основе именно их музыки, их замечательно стройных композиций, что выразилось в классических правилах строения музыкального произведения. Наиболее значительным трудом стало «Учение о музыкальной композиции» немецкого теоретика А.Б. Маркса (1837–47), во многом обобщившего именно бетховен-

ские музыкальные формы. В XVIII в. композиторы обучались контрапункту, генерал-басу, развивали идею «звучо-речи», стремясь наделить музыку полной самостоятельностью, независимостью от слова и сцены.

Что же служило моделью для представлений композиторов о музыкальной форме? Со времен средневековья образцом в этом отношении было в основном одно явление – античная ораторская речь, точнее ее строение, сложившееся по абсолютно твердым законам. Это расположение

ораторской речи называлось «диспозиция», или «риторическая диспозиция», «ораторская диспозиция».

В XVIII в. к ораторской диспозиции было снова привлечено внимание, и немецкий композитор и теоретик И. Маттезон в своем трактате «Совершенный капельмейстер» (1739) предложил композиторам сочинять произведения на основе порядка из основных пунктов ораторской диспозиции [1]. Приведем этот рекомендованный порядок из Маттезона на русском языке:

Вступление.

Изложение.

Определение темы.

Подразделение.

Возражение.

Опровержение.

Подтверждение.

Заключение.

В схеме Маттезона пропущены «доказательства», ввиду их особой длительности в ораторской речи, и «отступление», как необязательный пункт.

Как утверждает В. Холопова в своих лекциях по курсу «Музыка как вид искусства», прочитанных в Московской консерватории, ораторская диспозиция могла быть известна Бетховену с разных сторон. Одна – он начинал учиться в гимназии, а там была латынь с обязательным изучением античных ораторских речей. К латыни композитор снова обратился при сочинении «Торжественной мессы» в позднем периоде творчества. Другая – весьма вероятное влияние К.Ф.Э. Баха, который по приведенной схеме Маттезона начинал сочинять свои клавирные сонаты. Ведь давно замечено, что на его сонату f-moll похожа соната № 1 Бетховена, также f-moll. К.Ф.Э. Бах восстановил, по сравнению со схемой Маттезона, необязательный пункт «отступление», который затем применял и Бетховен.

Отсылка к ораторской диспозиции в книге Маттезона способствовала сложности зрелой сонатной формы, с ее контрастом побочной партии по отношению к главной, с ее «сдвигом», «переломом» и «прорывом» мотивов главной в зоне побочной партии, с наличием двух, иногда и трех побочных тем [2, с. 319, 320].

Однако влияние ораторской речи на бетховенские формы не ограничилось сложением развитой структуры сонатной формы. Оно выразилось и в меньшем объеме, каким оказываются вступление или только одна сонатная партия. Рассмотрим эти случаи на примере известнейшей музыки – *главной партии 1 части Пятой сонаты и Grave (Вступление) Восьмой, «Патетической» сонаты Бетховена*.

Обращаясь к этим сравнительно ранним сонатам Бетховена, заметим нечто общее между ними: тональность с-moll, жанровую похожесть тематизма, основанного на ярком внутреннем контрасте – «тяжелого» начального аккорда и последующих «вздохов». В связи с характером музыкальных интонаций и их контрастностью обратимся к тем наблюдениям, которые сделал А. Кудряшов в книге «Теория музыкального содержания» [3].

А. Кудряшов исследует «два принципа» в творчестве Бетховена и приводит суждения о них самого Бетховена, его биографа А. Шиндлера, российских исследователей Н. Фишмана и В. Конен. Он находит пары «противление» и «мольба» (слова Бетховена), долг и моление о спасении (их толкование). Сравнивая с героями бетховенских инструментальных произведений героев опер Глюка, он видит общее: им присущи качества действующих лиц *древнегреческих мифов и трагедий*, «героев, мужественно исполняющих свой долг, в сопротивлении внешним обстоятельствам, но внутренне молящихся о личном спасении» [3, с. 178]. Кудряшов замечает также, что оба композитора для этой сферы содержания выбирают бемольные минорные тональности, особенно с-moll, «которую, видимо, можно воспринимать как необходимую составляющую «двух принципов» именно в трагедийном аспекте их инструментального воплощения» [3, с. 178].

Главная партия 1 части Пятой сонаты, Allegro molto e con brio

С интонационной стороны в т. 1-4 заявлены «два принципа» Бетховена, которые предстают как обязательность некоего «долга» и противоположного ему «сострадания». «Долг» – суровый, трагический ак-

корд в нюансе *f* с последующей «фанфарой», «сострадание» – интонация «вздоха» в нюансе *p*. В ораторской диспозиции – это «определение темы». Т. 5-8 – закрепление темы. В т. 9-12 – две нисходящие фразы, усиливающие «вдох». По диспозиции это «возражение» (по отношению к «долгу» первой темы). Они должны исполняться с подчеркнутой мольбой о сострадании, в нюансе *p*. В т. 13-16 наступает резкий интонационный контраст, который Бетховеном обозначен при помощи знака *rinforzando* и мелодии в октаву. По диспозиции это – «опровержение возражения». Его звучание решительно, непререкаемо, категорично. И искусство композитора тем более велико, что «опровержение» идет по тем же нотам, на той же мелодии и гармонии, что и молящее «возражение». После генеральной паузы идут короткие мотивы в нюансе *pp*, т. 17-20. Здесь в музыкальном действии наступает некий промежуток – это «отступление». А далее действие возобновляется. За такт перед т. 22 начинается *ff*, после чего с повышенной силой обрушивается суровый трагический аккорд на тонике *c-moll*, в нюансе *f*. С этого момента по логике диспозиции устанавливается «утверждение» первоначальной темы. С точки зрения трагедии это победа долга над состраданием. В т. 22-30 звучат только тяжелые аккорды с фанфарами, а интонации «вздоха» больше не появляются. К «утверждению темы» непосредственно присоединяется и «заключение» – в т. 28-30. Оно построено на интонациях патетических восклицаний с огромными скачками и паузами, здесь предельно решительных и непреклонных, в нюансе *ff*. Эти восклицания говорят о полной невозможности вернуться к какому-либо сочувствию, состраданию, мольбе. Интонационное напряжение здесь так велико, что после последнего восклицания Бетховен дает генеральную паузу для передышки после такого трагического накала.

В разбираемой главной партии Пятой сонаты обнаружилась смысловая логика, драматургия и эмоциональный характер античной трагедии. И смысл этот организован при помощи диспозиции античной ораторской речи. Она лишь предельно

сжата: нет «вступления» и «изложения» – они не полагались в сонатах, роль «подразделения» выполнило измененное повторение темы, «отступление» было не обязательно, а все основные пункты выдержаны. Удивляет лишь короткое протяжение всех этих столь значительных событий – лишь главная партия сонатной формы, 31 такт быстрого темпа. Но дело в том, что строительными ячейками формы в то время были мотивы и однотакты, поэтому и малое пространство давало простор для их развития.

Вступление (Grave) к 1 части Восьмой сонаты, «Патетической»

Эта знаменитая соната Бетховена известна, в первую очередь, благодаря своему Вступлению, настолько оно ярко и впечатляюще. Название «Патетическая» также говорит об исключительно важном замысле автора. То, что изложено в Пятой сонате, здесь поднято на котурны, усилено и расширено. Тональность – снова *c-moll*, с ее трагедийным пафосом. Главная тема Вступления (т. 1) также ярко контрастна и состоит из двух элементов. Соблюдена и ораторская диспозиция, с пропуском того, что неизбежно во Вступлении. Количество тактов – только 10, но должен быть учтен медленный темп, увеличивающий время в несколько раз.

Уже в т. 1 выражена контрастная пара «долг – сострадание», благодаря тяжело-му минорному аккорду *f* и вздоху *p* (музыкально-риторическая фигура *suspiratio*). С точки зрения диспозиции то «определение темы». «Вступления» и «изложения» нет, поскольку весь раздел – Вступление. Главная тема в т. 2 повторяется на другой гармонии. Далее, согласно диспозиции, идет «подразделение». Применяется прием дробления темы и вычленения мотивов: два полутакта, две восьмые длительности и одна восьмая длительность – звук *as sforzando* как фигура восклицания. Затем идет речитатив, который желательно играть *rubato*. Можно провести и сравнение с сонатной формой: т. 1-2 – ГП, т. 3-4 – СП, с т. 5 до конца – ПП. В СП происходит модуляция в доминантовую тональность *Esdur*. ЗП отсутствует, поскольку *Grave* не-

посредственно вторгается в саму 1 часть – *attacca subito il Allegro*.

От т. 5, согласно ораторской диспозиции, идет «возражение» с последующим «опровержением»: в нюансе *p* звучит «мольба», а следом за ней – патетические аккорды гневной «непреклонности» *ff*. И это проходит трижды (в ораторской диспозиции это сопоставление также троекратно). Но как ни усиливается «мольба», окончательным ответом становится категорическое отвержение ее, оборачивающееся одновременно «утверждением первоначальной мысли», то есть усиленным возвратом к первому трагическому аккорду сонаты. Этот момент трагической бесповоротности, с торжеством «долга» над «состраданием», выражен сильным, кульминационным аккордом *sforzando* в начале т. 9. После него, для разрядки напряжения, следует речитатив в нюансе *p* в верхнем голосе, это – «отступление» в ораторской диспозиции. Перед нисходящей хроматической гаммой в т. 10 применяется скачок на сексту *g-es* – фигура восклицания, которая напоминает в самом конце *Grave* как восходящий скачок *sforzando* и фермой на уменьшенной септимере *h-as*. «Заключение» (по диспозиции) здесь невозможно, так как всё *Grave* – Вступление, и гармония доминантового нонаккорда *c-moll* разрешается в тонику вместе с началом *Allegro*.

По сравнению с главной партией Пятой сонаты, *Grave* из Восьмой гораздо мощнее по фактуре, в нем больше проработана

диспозиция, благодаря троекратному проведению «возражения – опровержения», рельефнее выведены музыкально-риторические фигуры вздохов и восклицаний, более развита гармония – много уменьшенных септаккордов, есть нонаккорд. В итоге с максимальной силой выражен трагический замысел, данный в накаленных контрастах. И, не будь в этой музыке великих прообразов античных мифов, трагедий и совершенного логического порядка античной ораторской речи, не было бы самой этой патетической музыкальной речи Бетховена, относимой к самому великому, что создано в музыке.

Список литературы:

- [1] *Холопова В.Н.* О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979.
- [2] *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений. М., 2006.
- [3] *Кудряшов А.Ю.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. СПб., 2006.

Spisok literatury:

- [1] *Xolopova V.N.* O prototipax funkcij muzy'kal'noj formy' // Problemy' muzy'kal'noj nauki. Vy'p. 4. M., 1979.
- [2] *Xolopova V.N.* Formy' muzy'kal'ny'x proizvedenij. M., 2006.
- [3] *Kudryashov A.Yu.* Teoriya muzy'kal'nogo sodержaniya. Xudozhestvenny'e idei evropejskoj muzy'ki XVII–XX vv. SPb., 2006.

