

ЭВОЛЮЦИЯ СОНАТНОЙ ФОРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕТХОВЕНА**Рахманова Фируза Тимуровна***преподаватель Специализированная школа
искусств, город Бухара*

Аннотация: *Статья посвящена проблемам интерпретации клавирных сочинений Л.Бетховена, главным образом сонат. Автор анализирует ключевые этапы работы с нотным текстом, опираясь на важнейшие эстетические закономерности бетховенской эпохи.*

Ключевые слова: *Л.Бетховен, соната, симфония, скерцо, финал, траурный марш, фортепиано, "темы-диалоги", и речитативная декламация, "темы-возгласы", гармония.*

В классический период в центре внимания находится соната для фортепиано, которое повсеместно вытесняет старые виды струнно-клавишных инструментов. Большое распространение получают и сонаты для различных инструментов в сопровождении фортепиано, особенно скрипичные сонаты.

Высочайшего расцвета жанр соната достиг у Бетховена, создавшего 32 фортепианные, 10 скрипичные и 5 виолончельных сонат. В творчестве Бетховена обогащается образное содержание, воплощаются драматические коллизии, заостряется конфликтное начало. Многие из его сонат достигают монументальных масштабов. Наряду с отточенностью формы и концентрированностью выражения, свойственными искусству классицизма, в сонатах Л. Бетховена заметны и черты, воспринятые и развитые впоследствии композиторами-романтиками. Бетховен часто пишет сонаты в виде 4-частного цикла, воспроизводящего последовательность частей симфонии и квартета: сонатное allegro - медленная лирическая часть - менуэт (или скерцо) – финал. Средние части порой располагаются в обратном порядке, иногда медленная лирическая часть заменяется частью в более подвижном темпе (allegretto). Такой цикл закрепится в сонатах многих композиторов-романтиков. У Бетховена есть и 2- частные сонаты (соната для ф-но ор. 54, ор. 90, ор. 111), а также сонаты со свободной последовательностью частей (вариационная часть - скерцо - траурный марш - финал в фортепианной сонате ор. 26. В последних бетховенских сонатах усиливается тенденция к тесной слитности цикла и большей свободе его трактовки. Первая часть порой теряет своё ведущее положение в цикле, центром тяжести нередко становится финал. Некоторым бетховенским сонатам свойственны элементы программности, получившей широкое развитие в музыке композиторов-романтиков.

Соната, в наибольшей мере отвечающая симфоническому характеру мышления Бетховена, естественно стала самым значительным и излюбленным композитором жанром фортепианной музыки. Она основана на динамическом видении музыкальной формы и диалектическом содержании.

Основная идея сонатной формы - показ конфликтности и динамики развития. Именно здесь Бетховен раньше всего овладевает диалектическим методом мышления, выковывает свой тематизм, достигает небывалых масштабов развития музыкальных идей, образов. Характерные для Бетховена темы, манера их изложения и развития, драматизированная трактовка сонатной схемы, новая реплика, новые тембровые эффекты и т.п. впервые появились в фортепианной музыке.

В ранних бетховенских сонатах встречаются и драматические "темы-диалоги", и речитативная декламация, и "темы-возгласы", и поступательные аккордовые темы, и совмещение гармонических функций в момент наивысшего драматического напряжения, и последовательное мотивно-ритмическое сжатие, как средство усиления внутреннего напряжения, и свободная разнообразная ритмика, принципиально отличная от размерной танцевальной периодичности музыки XVIII века.

Обогащение сонатной формы, унаследованной Бетховеном в основных её контурах от Гайдна и Моцарта, сказалось прежде всего в усилении роли главной темы как стимула движения. Часто этот стимул Бетховен концентрировал в начальной фразе или даже в начальном мотиве темы.

Перед слушателем, по выражению Э. Т. А. Гофмана, возникал "организм растения с его листьями, цветами и плодами, вышедшими из одного зерна". Постоянно совершенствуя свой метод развития темы, Бетховен пришёл к такому типу изложения, при котором преобразования первичного мотива составляют длительно-протяжённую непрерывную линию.

В трактовке побочной партии сонатного аллегро и её соотношения с главной Бетховен по-новому развил принципы венской классической школы, установившиеся до него. Уже в 1-й сонате для фортепиано (op. 2 No 1) им выдвинут на первый план принцип контраста между главной и побочной партиями как выражение единства противоположностей.

Неутомимыми поисками психологически оправданного сочетания двух компонентов развития – борьбы и единства – в значительной мере обусловлены расширение круга тональностей побочных партий, повышение роли связующих и заключительных партий, увеличение масштабов разработок и введение в них новых лирических тем, динамизация реприз, перенесение общей кульминации в развёрнутую коду. Все эти приёмы всегда подчинены у Бетховена идейно-образному плану произведения.

Одним из мощных средств музыкального развития у Бетховена является гармония. Само понимание границ тональности и сферы её действия выступает рельефнее и шире, чем у его предшественников. Однако, как бы ни

были отдалены строи модуляций, притягательная сила тонического центра нигде и никогда не ослабляется.

Трактовка сонатной формы у Бетховена предельно индивидуализирована. В разных сонатах акцентируются различные внутренние разделы. Видоизменяется и построение цикла, его драматургическая логика. Бесконечно разнообразны и приемы развития: и видоизмененные повторения, и мотивная разработка, и тональное развитие, и остигатное движение, и полифонизация, и рондообразность. Иногда Бетховен отклоняется от традиционных тональных соотношений. И всегда сонатный цикл целостен: все части и темы объединены между собой глубокими, часто скрытыми от поверхностного слуха внутренними связями.

В таких сочинениях, как пятая и восьмая (Патетическая) сонаты, впервые находят зрелое воплощение героико-драматические образы Бетховена, складывается тип бетховенского цикла и сонатного *allegro* с его "конфликтным единством".

Исследуя эволюцию сонатной формы в творчестве Л. Бетховена, вполне логично было бы связать ее с периодизацией всего фортепианного творчества, которое в своей совокупности, глубоко, ярко, разносторонне отражает его творческий путь.

Цикл из тридцати двух сонат, охватывающий период от начала девяностых годов XVIII столетия до 1822 года (дата окончания последней сонаты), служит как бы летописью духовной жизни Бетховена; в этой летописи события запечатлены порой подробно и последовательно, что, в известной мере влияло на содержание сонат, а следовательно, и на эволюцию формы.

В ранних сонатах уже формируется круг творческих идей характерного бетховенского склада. Мы видим, как выковывает Бетховен интонации героики и интонации природы.

Вместе с тем в раннем периоде еще очень заметны влияния традиций. Примечательно, например, что героика бетховенских тем еще обнаруживает порой связи с охотничьими фанфарами, а пасторальность не свободна от идиллических пережитков XVIII века. Увлекает Бетховена и наполеоновская героика, полная показной импозантности и кажущегося свободолюбия.

Такое многообразие образов, идей, влияет и на форму в целом. Бетховен часто пишет сонаты в виде 4-частного цикла, воспроизводящего последовательность частей симфонии и квартета: сонатное *allegro* - медленная лирическая часть - менуэт (или скерцо) - финал (например, сонаты для фортепиано op. 2 No 1, 2, 3, op. 7, op. 28).

Средние части порой располагаются в обратном порядке, иногда медленная лирическая часть заменяется частью в более подвижном темпе (*allegretto*). Такой цикл закрепится в сонатах многих композиторов-романтиков.

Бетховен среднего периода, на последней грани которого высится колосс «аппассионаты», предстает перед нами во всей необычайной мощи своего

творческого мышления. Тут Бетховен поистине стоит на рубеже двух эпох — эпохи разума и эпохи чувства, олицетворяя революционную страсть, вооруженную великими идеями.

Необыкновенная эмоциональная насыщенность и колоссальная сила логики – вот два качества, которые в своей совокупности определяют своеобразие облика Бетховена, творчество которого не может быть отнесено ни к классицизму, ни к романтизму.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. И. В. Способин «Музыкальная форма» Изд. «Музыка» М. 1980г.
2. Б. В. Асафьев «Музыкальная форма как процесс» ГМИ. Л. 1963г.
3. К. Мартинсен «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано» М. Классика- XXI, 2002г.
4. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры» М. Классика XXI, 1999г.