

УДК 786.2[782/.784]+781.6[786/789]

**Сун Пейань,***соискатель кафедры теории музыки и композиции**ОНМА им. А. В. Неждановой**odma\_n@ukr.net*

## ПРИНЦИП СОНАТНОСТИ КАК МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ФЕНОМЕН В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Л. БЕТХОВЕНА

*Цель работы* — раскрыть содержание и значение принципа сонатности как музыкально-исполнительского явления в фортепианном творчестве Л. Бетховена. *Методология* исследования предполагает единство текстологического и аналитического музыковедческого подходов, усиление интерпретативного исполнительского ракурса изучения жанровой формы в музыке. *Научная новизна* определяется превалярованием исполнительского подхода и выделением на его основе категории сонатности как специфического принципа фортепианного (пианистического) мышления. Впервые предлагается сопоставление явлений композиторской и исполнительской игровой полистилистики, разрабатывается понятие исполнительской сонатной семантики. **Выводы.** Фортепианные сонаты Л. Бетховена знаменуют вершинное положение в развитии принципа сонатности и выражении игровой логики сонатной композиции. Они аккумулируют те исполнительские приемы и средства выразительности, которые специфичны именно для сонатного способа фактурного изложения и временного становления, определяют весь основной круг специфического музыкально-тематического содержания фортепианной сонаты как жанровой формы, значение сонатного типа мышления в фортепианной музыке и фортепианном исполнительстве.

**Ключевые слова:** фортепианная соната, принцип сонатности, игровая логика сонаты, сонатное мышление, музыкально-тематическое содержания, фортепианное мышление, семантическая программа сонатного жанра, сонаты Л. Бетховена.

*Sun Peian, applicant of the Department of music history and musical ethnography, ONMA named after A. V. Nezhdanova*

*Principle of sonata as musical and performing phenomenon in piano creativity of L. Beethoven*

*The work purpose* — to disclose the content and value of the principle of a sonata as the musical and performing phenomenon in piano creativity of L. Beethoven. *The methodology* of a research assumes unity textual and analytical musicological approaches, strengthening of an interpretive performing perspective of studying of a genre form in music. *The scientific novelty* is defined by a

prevalence of performing approach and allocation on its basis of category of a principle of sonata as specific principle of piano (pianistic) thinking. Comparison of the phenomena of composer and performing game polystylistics is for the first time offered, the concept of performing sonata semantics is developed. **Conclusions.** Piano sonatas by L. Beethoven mark highest position in development of the principle of a sonata and expression of game logic of sonata composition. They accumulate those performing receptions and means of expressiveness which are specific to a sonata way of impressive statement and temporary formation, define all main circle of specific musical and thematic contents of the piano sonata as genre form, value of sonata type of thinking in piano music and piano performance.

**Keywords:** piano sonata, principle of a sonata, game logic of the sonata, sonata thinking, musical and thematic contents, piano thinking, semantic program of a genre of sonata, sonata by L. Beethoven.

*Сун Пейянь*, здобувач кафедри історії музики та музичної етнології  
ОНМА ім. А. В. Нежданової

**Принцип сонатності як музично-виконавський феномен у фортепіанній творчості Л. Бетховена.**

**Мета роботи** — розкрити зміст та значення принципу сонатності як музично-виконавського явища у фортепіанній творчості Л. Бетховена. **Методологія** дослідження передбачає єдність текстологічного та аналітичного музикознавчих підходів, посилення інтерпретативного виконавського ракурсу вивчення жанрової форми в музиці. **Наукова новизна** визначається превалюванням виконавського підходу і виділенням на його основі категорії сонатності як специфічного принципу фортепіанного (піаністичного) мислення. Вперше пропонується зіставлення явищ композиторської та виконавської ігрової полістилістики, розробляється поняття виконавської сонатної семантики. **Висновки.** Фортепіанні сонати Л. Бетховена знаменують вершинне положення в розвитку принципу сонатності та вираженні ігрової логіки сонатної композиції. Вони акумулюють ті виконавські прийоми і засоби виразності, які специфічні саме для сонатного способу фактурного викладу і часового становлення, визначають все основне коло специфічного музично-тематичного змісту фортепіанної сонати як жанрової форми, роль сонатного типу мислення у фортепіанній музиці і фортепіанному виконавстві.

**Ключові слова:** фортепіанна соната, принцип сонатності, ігрова логіка сонати, сонатне мислення, музично-тематичний зміст, фортепіанне мислення, семантична програма сонатного жанру, сонати Л. Бетховена.

**Актуальность** работы обусловлена и историческими музыкально-процессуальными, и теоретическими познавательными предпосылками. В истории европейской музыки развитие и обособление идеи сонаты или сонатности как эстетического принципа, послужившего

выделению сонатной семантики как приоритетной сферы компози-торских жанрово-стилевых поисков, является одной из ведущих сторон эволюции музыкального мышления. Показательна и эволюция жанровых образцов сонаты в различных сферах инструментальной музыки, причем фортепианное искусство настойчиво претендует на приоритетное положение по отношению к принципам сонатного письма. Для фортепианных композиторов и исполнителей сфера сонатного творчества является фундаментальной по целому ряду признаков, прежде всего, потому, что означает достижение определенного уровня художественного мастерства, овладение техникой и семантикой музыкального общения — познания и преобразования мира средствами музыки. Соната и сонатность всегда адресованы самым ответственным, коренным вопросам человеческого бытия, потому их часто соединяют с философскими представлениями, в частности, с отражением диалектических закономерностей бытия.

Поскольку в области фортепианной музыки сонатное формообразование (во всех его аспектах и значениях, в том числе, и в исполнительском) сопряжено с развитием, углублением и семантической дифференциацией текстологической сферы, важно обращение к тем его историческим этапам и стилевым моментам, когда вырабатываются наиболее показательные, типические способы выразительности, приемы игры, тематические и образные комплексы, а также устанавливаются устойчивые художественные отношения, семантический регламент по отношению ко всему композиционно-технологическому содержанию фортепианной сонаты.

Особое жанрово-историческое и индивидуально-стилевое положение и значение сонатного творчества Л. Бетховена, именно как фортепианного композитора и пианиста, то есть соединяющего в своем лице две профессиональные музыкальные ипостаси, многократно изучалось и оценивалось в музыковедческой и теоретической исполнительской литературе, начиная с работ учебно-методического характера (В. Галацкой [1], В. Конен [4], Ю. Кремлева [6] и заканчивая углубленно-исследовательскими трудами (Л. Кириллина [2], Е. Максимов [7], Е. Назайкинский [8]); до сегодняшнего дня сохраняется инновационное значение интерпретативного подхода С. Фейнберга, к анализу которого мы обратимся дальше [9].

**Цель** данной работы — раскрыть содержание и значение принципа сонатности как музыкально-исполнительского явления в фортепианном творчестве Л. Бетховена.

**Основное содержание** статьи. Обособление образов движения и непосредственно связанной с ними стилистики моторности, идея контраста как эстетического принципа и способа построения текста в историческом и композиционном содержании музыки непосредственно связаны с развитием сонатного принципа, то есть с логикой сонатности и в широком, и в узком ее значении. Данное явление связано и с приоритетом той новой тематической сферы, которая продуцирует так называемые общие формы движения, ставшие основным материалом сольной инструментальной, в том числе клавирной сонаты в период раннего классицизма, в частности, в творчестве Д. Скарлатти, сохраняющие свои семантические функции как выражающие активность, действенность музыкальной формы в творчестве всех венских классиков, включая Л. Бетховена.

Сонатный цикл, подразумевающий использование и композиционно-драматургического типа сонатного аллегро, классифицируется как «средняя» форма, то есть соединяет темпоральную масштабность с камерной избирательностью исполнительских, следовательно, жанрово-семантических средств. Кроме того, как средняя, срединная, она, *как правило*, связана с наиболее нормативным для музыки жанрово-стилевым диалогом, когда стилевые намерения автора уравниваются жанровыми установками. Однако возможны два варианта исхода данного диалога как исхода композиционной «игры», позволяющие определять его и как жанровый, и как стилевой по преимуществу. В первом случае диалог типизированных композиционных приемов — жанровых семантических инвариантов — и индивидуальных композиторских решений ведет к подтверждению значимости общепринятой жанровой стилистики; во втором — к опровержению известных жанрово-стилистических норм как стилеобразующих, к выдвиганию новой стилевой формы. Две данные предпосылки «сонатной игры» или игровой логики сонатной композиции лежат в основе разделения ее типологических признаков: в сторону больших эпико-драматических форм и в сторону малой лирической семантики. Но в любом случае фортепианная соната остается сольной исполнительской формой, предусматривающей интерпретативную множественность исполнительского творчества и обращенную к его собственным коммуникативно-стилевым условиям и требованиям.

Те указания исполнителю, к которым прибегают композиторы, начиная с Л. Бетховена, утверждают, как ведущие, четыре аспекта ис-

полнительской формы. Среди этих указаний на первом плане оказываются знаки громкостной динамики, на втором — агогические, на третьем — артикуляционные. Значительно реже, чем знаки предыдущих групп, используются смысловые ремарки. В качестве дополнения к смысловым ремаркам выступают те указания на смысл, которые можно обнаружить через жанрово-стилистические; в качестве последних выступают названия циклов и отдельных частей. Отметим сразу, что значение подобных дешифрующих, разъясняющих моментов в сонатах Бетховена заметно возрастает.

Е. Максимов в своей диссертации отмечает, что исполнительские указания, проставляемые Бетховеном в фортепианных сочинениях, породили целую область литературы об артикуляции, лигах, педали и аппликатуры, об обозначениях темпа и исполнительской фразировке [7], причем до середины XX века не было специальных исследований по этой проблеме. Можем добавить, что и сегодня они еще только разворачивают свою интерпретативную значимость, но для этого необходимо, прежде всего, определить значение, логические и эстетические принципы претворения фортепианных жанров в творчестве Бетховена.

Особая важность и трудность обнаружения исполнительской формы, исполнительских приемов заключается в том, что они не отделены от основного метро-высотного музыкального текста, а внедрены в него, растворены в нем, большая их часть предусмотрена, но не выписана композитором, как не может он выписать желаемое и возможное отношение исполнителя к музыкальному материалу, указать проекцию личностного исполнительского сознания. В подобной роли исполнительский прием в сонатах Бетховена оказывается входящим в музыкально-тематический материал сонат, причем наиболее конкретизируется со стороны его жанрово-стилистических прототипов. Каждый из основных интонационно-семантических прототипов в фортепианной музыке Бетховена приобретает свою исполнительскую стилистику — один или несколько закрепленных за ним исполнительских приемов, а знак, указание исполнителю становится способом опредмечивания уровней и характера эмоционального воздействия музыки, буквальным риторическим средством.

Фортепианные сонаты Бетховена позволяют говорить о том, что соотношение знаков исполнительской стилистики с остальными параметрами музыкального звучания и оформления музыки в тексте приобретает постоянный, устойчивый характер и направлено

на достаточно отчетливое обособление текстологических семантико-стилистических сфер его музыки. В целом, изменения в характере исполнительской стилистики в сонатах Л. Бетховена позволяют говорить о значительно возросших эмоциональном напряжении и контрастности, с которыми связана исполнительская форма данных опусов. Именно она и выявляет в сонатах общую «эмоционально-волевую напряженность» формы как «активное выражение ценностного отношения автора» (М. Бахтин).

В поисках эстетических смысловых истоков фортепианной стилистики Л. Бетховена замечательный музыкант С. Фейнберг [9] указывает, что даже выбор размера, временного масштаба произведения в творчестве Бетховена связан с семантической программой сонатного жанра. Выделяя как центральный предмет анализа Сонату ор. 106 «для клавира с молоточками», Фейнберг разворачивает панорамную оценку всего сонатного наследия композитора с ее исполнительской интерпретативной стороны, в диалоге с музыкальными идеями Бетховена.

Прежде всего, он отмечает, что пианист, решивший изучить и освоить это величайшее из всех сонатных произведений, должен учесть диапазон своих виртуозных данных: память, техническое совершенство, выдержку, свой лирический дар — и силу руки, гармоническую чуткость и отчетливость голосоведения. «От хорошего исполнителя этой Сонаты потребуются наряду с технической силой способность к филигранной отделке; и вместе с тем — решимость отбросить все «мелкие» приемы. Пианист должен найти в себе готовность подчинить свой произвол воле композитора и — в точных границах нотного текста — найти свое творческое решение, свой особый подход. Он должен ощутить каждую деталь как элемент большой, единой формы» [9, 22].

С. Фейнберг обращает внимание, как на ключевой момент, на стержневой темп каждой части, по отношению к которому пианист обязан не терять решимости на мгновенные динамические, темповые, ритмические переломы. Ведущими свойствами фортепианной логики Бетховена, которые следует воспринять и использовать пианисту, Фейнберг считает широту и контрастность, причем подчеркивает их и связанность между собой, и несводимость одного семантического свойства к другому. С. Фейнберг специально выделяет приемы противопоставлений и контрастов, как неотъемлемые от фортепианного стиля Бетховена и наиболее точно характеризующие

семантику его сонат, полагая, что «кульминация контрастности» возникает в четырех частях «Большой сонаты» ор. 106.

На этой основе он пишет своего рода фортепианно-стилевую биографию Бетховена, который начинает свой творческий путь как «новатор и глубочайший преобразователь пианизма», как «великий композитор» и в то же время «гениальный пианист, непревзойденный импровизатор», который «вносит в фортепианный стиль коренные изменения, новые, неожиданные приемы, с трудом приемлемые для большинства его современников».

По наблюдению С. Фейнберга, первое, что мы замечаем уже в ранних сонатах Бетховена, при сравнении с логическими композиционными приемами его предшественников и современников, «мощное расширение границ пианизма», когда «легкий, отточенный характер моцартовского и гайдновского изложения сменяется другими чертами: стремительностью, бурностью, трагическим напряжением» [9, 28].

Новое отмечается уже в первых трех фортепианных сонатах именно в связи со сдвигами во всех методах изложения: в фактуре, в гармоническом строе, в построении формы, с возведением «моцартовско-гайдновских приемов» в иную, более высокую степень «творческой активности».

Одновременно Фейнберг считает, что стиль фортепианных сонат Бетховена направлен против чисто фортепианной звучности, поскольку Бетховен, «пронизывая симфонизмом свои фортепианные сонаты, ищет звучаний, способных в намеке создать отголосок, эхо оркестровых тембров. Бетховен предельно расширяет звуковой спектр. Он не только раздвигает предел фортепианных возможностей, он переступает границы пианизма...<...> И каждая новая соната вносит новые элементы, еще удлиняет перечень средств пианистической выразительности. Это почти бесконечное разнообразие нельзя объяснять только тем, что контрастность образности требует конгениальной контрастности средств музыкального воплощения. Сущность проблемы правильно раскроется для нас, если мы прочувствуем, что бетховенский пианизм одновременно развивается в двух полярных направлениях. Что стиль тридцати двух сонат основан на контрастном совмещении фортепианных приемов с симфоническими тенденциями» [9, 32].

В дальнейшем музыкант-аналитик настойчиво ищет те приемы и средства контраста, которые лежат в основе сонатного мышления

Бетховена и должны быть осмыслены исполнителем. Они образуют многоуровневую систему способов фортепианного изложения с двумя основными стилистическими полюсами — «чистой» фортепианностью и оркестральностью, напряжение между которыми возрастает к последним сонатам. Основные контрасты формируются в движении от индивидуальной ритмической свободы — к чувству оркестровой метричности; от настроений лирических — к объективным эпическим обобщениям; от массивного, громоздкого аккордного изложения, напоминающего компактность оркестровой фактуры — к однолинейным, мелодическим или фигурационным периодам, которые требуют мысленного тембрового дополнения: выразительности гобоя или сольной скрипки.

Особое внимание уделяется контрасту планомерного, настойчивого логического развития и явно импровизационных эпизодов. С. Фейнберг отмечает, что этот род контрастных противопоставлений чаще всего встречается именно в последних сонатах. К нему примыкает нередко встречающееся у Бетховена противопоставление предельной простоты, лапидарности темы — и глубокой последовательности, сложности, напряженности ее развития и разработки.

Наше внимание к исследованию С. Фейнберга объясняется тем, что оно является уникальным примером исполнительского стилистического и семантического анализа фортепианных сонат Бетховена, в котором учтены малейшие детали исполнительской формы: внезапные смены темпа и динамики; четкие *sforzando*, призванные подчеркнуть моменты переломов и противопоставлений; переносы «действия» в крайние регистры, доступные фортепианной клавиатуре его времени, когда обе руки расходятся, одновременно завладевая крайними регистрами — и верхним и нижним, оставляя средние октавы как бы в молчаливом ожидании разрешения творческого конфликта. Кроме того, данный автор предлагает и собственную периодизацию творчества Бетховена, которое принято делить на три периода, что представляется Фейнбергу не совсем убедительным, «впрочем, как и любое другое условное расчленение живого творческого потока».

Он пишет, что особенно трудно провести точную черту между ранним периодом и зрелыми произведениями, где гений Бетховена раскрывается в образах вполне самобытных. В фортепианных произведениях этот рубеж может быть отмечен раньше, чем в других жанрах, — уже в первых сонатах, в их медленных частях. «Именно в глубоко лирических *Largo* и *Adagio*, во Второй и с особой силой в



Третьей сонате Бетховен полностью находит свой стиль» [9, 52]. А вот влияние Моцарта и Гайдна дольше всего задерживается в скерцо, вплоть до поздних сонат.

Наиболее замечательно наблюдение, что рубеж между первым и средним периодом творчества Бетховена по-разному проходит не только между произведениями различных жанров, но и внутри многочастных форм — между отдельными частями. Так, после «изумительного Adagio» Третьей сонаты (ор. 2 № 3) Бетховен помещает, как контраст, скерцо и финал «стремительные, легкие, все еще пронизанные явным гайдновским влиянием».

Двухчастная Соната ор. 111 — завершение всего творческого жанрового цикла. В связи с его внутренней структурой С. Фейнберг пишет: «Кульминацией среднего периода фортепианного творчества Бетховена обычно считается «Аппассионата». С таким же правом мы можем назвать вершиной его последних фортепианных произведений «Большую сонату» ор. 106. Это — самая грандиозная из всех сонат Бетховена: тридцать семь минут огромного творческого напряжения» [9, 54].

По мнению выдающегося пианиста, «Соната ор. 106 занимает такое же место среди тридцатидвухсонатного цикла, как Девятая — среди всех симфоний Бетховена... Действительно, огромный масштаб, трудность исполнения, титаническая мощь, страстное жизнеутверждение — все это подтверждает аналогию. Правда, конец Девятой — гимн радости и свободе, а Соната приводит нас к трагической развязке. Однако не в этом основное различие между обоими созданиями бетховенского гения. Различие коренится в том, что Девятая пронизана совершенной оркестральностью, а Соната «*fur das Hammerklavier*» — образец возвышенного фортепианного стиля, отмеченного всей контрастностью, всем напряжением пианизма Бетховена» [9, 54].

Следовательно, именно исполнительский подход, «в диалоге» с эстетической идеей сонатности, позволяет обнаруживать тенденцию возрастания ценностного музыкально-тематического фактурного напряжения в творчестве Л. Бетховена, становящуюся особенно показательной для его поздних фортепианных сонат.

Пользуясь терминологией Е. Назайкинского [8], можно определить их эстетическую идею как усиление игровой логики сонаты, соединяющей лирическое, драматическое и эпическое наклонения, а их посредством — «логику состояния», «логику поведения, действия» и «логику высказывания». Если находить в музыкальной композиции

(развивая подход Е. Назайкинского) пространственно-временной план развертывания художественной идеи, создающий ритм высшего порядка, то в фортепианных сонатах Бетховена центрального и позднего периода компонентами данного ритма становятся композиционно-стилистические атрибуты различных стилевых эпох, от барокко до романтизма, а принцип сонатности приобретает исторически собирательное, энциклопедическое значение. При этом фортепианный стиль композитора сохраняет ярко выраженные оригинальные черты, более всего обусловленные динамическими приемами — начиная с громкостных эффектов, проходя через метро-ритмические и фактурные сгущения и разрядки, завершаясь образно-смысловыми контрастами.

Следовательно, **научная новизна** данной статьи определяется превалированием исполнительского подхода и выделением на его основе категории сонатности как специфического принципа фортепианного (пианистического) мышления. Впервые предлагается сопоставление явлений композиторской и исполнительской игровой полистилистики, разрабатывается понятие исполнительской сонатной семантики.

**Выводы.** Фортепианные сонаты Л. Бетховена знаменуют вершинное положение в развитии принципа сонатности и выражении игровой логики сонатной композиции. Они аккумулируют те исполнительские приемы и средства выразительности, которые специфичны именно для сонатного способа фактурного изложения и временного становления, определяют весь основной круг специфического музыкально-тематического содержания фортепианной сонаты как жанровой формы, значение сонатного типа мышления в фортепианной музыке и фортепианном исполнительстве.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран [под ред. Е. Царевой]. М.: Музыка, 2004. 590 с.
2. Кириллина Л. Сонатный цикл и сонатная форма в представлениях Бетховена // Музыкальный язык, жанр, стиль: Проблемы теории и истории: [сб. науч. тр. МГК / под ред. В. Протопопова]. М., 1987. С. 95–114.
3. Коган Г. Вопросы пианизма: избранные статьи. М., 1968. 161 с.
4. Конен В. История зарубежной музыки. Издание пятое. М., 1965. Вып. 3: С 1789 года до середины XIX века. 534 с.
5. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208 с.

6. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Музгиз, 1953. 272 с.
7. Максимов Е. Фортепианное творчество Л. Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII — первой трети XIX века : дис.... канд. искусств. М., 2003. 315 с.
8. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.
9. Фейнберг С. Бетховен, Соната оп. 106 (исполнительский комментарий) // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1968. Вып. 2. С. 22–58.

#### REFERENCES

1. Galatskaya, V. (2004). Music literature of foreign countries [ed. E. Tsarevoy]. M.: Music [in Russian].
2. Kirillina, L. (1987). Sonata cycle and sonata form in Beethoven's representations // Music language, genre, style: Problems of theory and history: [coll. sci. tr. MGC / ed. V. Protopopov]. M. P. 95–114 [in Russian].
3. Kogan, G. (1968). Pianism issues: selected articles. M. [in Russian].
4. Konen, V. (1965). The history of foreign music. M. Vyp. 3: From 1789 to the middle of the XIX century. The fifth edition. [in Russian].
5. Korykhalova, N. (1979). Interpretation of music: Theoretical problems of musical performance and critical analysis of their development in modern bourgeois aesthetics. L.: Music. [in Russian].
6. Kremlev, Yu. (1953). Piano sonatas of Beethoven. M.: Muzgiz. [in Russian].
7. Maksimov, E. (2003). Piano performance of L. Beethoven in the context of musical criticism and performing tendencies of the end of the XVIII — first third of the XIX century: Extended abstract of candidate's thesis. M. [in Russian].
8. Nazaikinsky, E. (1982). Logic of the structure of the musical composition. M. [in Russian].
9. Feinberg, S. (1968). Beethoven, Sonata op. 106 (executive commentary) // Questions of piano performance. M., Issue. 2. P. 22–58 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 08.06.2016*

