Л.Бетховен. Соната для фортепиано №8.

Это произведение, впервые опубликованное в 1799 году и посвящённое князю Карлу Лихновскому, было озаглавлено смим Бетховеном как «Большая патетическая соната». А.Рубинштейн, высоко ценивший патетическую сонату, считал, однако, что её название подходит лишь к первым аккордам, - «потому что общий её характер, полны движения, гораздо скорее драматический». Рубинштейн считает патетическим не только вступление сонаты, но и вторую её часть.

Б.В.Асафьев отметил «огненно-страстный пафос первой части, возвышенное спокойно-созерцательно настроение второй части и мечтательно чувствительное рондо (третья заключительная часть)».

Ромен Роллан видел в ней один из поразительных образцов «бетховенских диалогов, подлинных сцен из драмы чувств» и указывал на известную театральность её форм в которой «актёры излишне заметны».

Первая часть сонаты даёт обобщённую характеристику всего круга образов уже в начальных тактах. Интродукция несёт в себе центр тяжести содержания, - и это фактор творческого новаторства Бетховена на пути создания лейтмотивной сюжетности. Тема вступления патетической сонаты служит в её первой части лейтмотивом, дважды возвращающимся и образующим эмоциональный стержень.

Суть Grave в столкновениях-чередованиях противоречивых начал. Здесь дан контраст мрачного, властного принуждения и страстной тоски. На протяжении десяти тактов Бетховен проводит этот контраст через ряд оттенков и фазисов, внушая то светлую надежду, то безнадёжность – пока хроматическая гамма и формата не подведу к началу стремительного бега Allegro. Вступление патетической сонаты – шедевр глубины и логической мощи мышления Бетховена. Вместе с тем, интонации этого вступления так выразительны, так выпуклы, что, кажется, скрывают за собой слова, служат пластическими музыкальными формами душевных движений.

Для Allegro di molto характерен принцип постоянного движения, которое подчиняется невиданно концентрированной эмоции, насыщается переживанием. Сначала две дуги-арки бурных, вздымающихся и опадающих порывов на гулком фоне разбитых октав. Затем фанфары октав соль в правой руке и сбеги восьмых приносят с собою элемент воинственной тревоги. Дуги порывов становятся полудугами, обрываются на вершине. Краткое затишье приводит к побочной партии в необычной для того времени «романтической» тональности третьей минорной ступени (мрачный es-moll). Это лишь кажущееся успокоение, а на деле только передышка, во время которой тревожно бьётся сердце, а в ушах звучат отголоски фанфар. Заключительная партия снова стремительный бег с почти физическим ощущением перехватов дыхания. Смелые регистровые броски в конце экспозиции отражают темпераментный размах бетховенского пианизма. Чрезвычайно естественно рождение такой музыки в революционную эпоху, когда образы маршей и воинственных скачек несли в себе столь богатое и конкретное содержание.

Кончилась экспозиция и вот снова звучит и затихает лейтмотив «рока».

Разработка лаконична, сжата, однако вносит новые эмоциональные детали. Скачка возобновляется, но звучит легче, и в неё вклиниваются интонации просьбы, заимствованные из интродукции. Затем все звуки словно удаляются, тускнеют, так. что слышен лишь глухой гул. Вскоре из него возникает звонкое цоканье. Дальше – извилистый бег восьмых и начало репризы, которая повторяет с вариантами, расширениями и сужениями моменты экспозиции.

После ферматы столь «оперного» уменьшённого септаккорда в коде вновь звучит лейтмотив интродукции (теперь уже будто из прошлого, как воспоминание), и первая часть заканчивается типичнейшей для Бетховена волевой формулой страстного утверждения (я живу, чувствую и борюсь).

Вторая часть своей удивительной певучестью, почти органной полнотой звучаний положительно предвещает фактуру таких фортепианных пьес, как этюд Шопена E-dur оп.10. Мелос и хоральные гармонии – в духе той возвышенной «религии человеческого сердца», которая типична для многих медленных частей Бетховена.

Примечательны новаторские особенности Adagio патетической сонаты. Если в первой части этой сонаты Бетховен превосходно находит слияние внутренней эмоции и внешнего фона применительно к бурным драматическим переживаниям и ощущениям, то тут соответственное слияние найдено впервые применительно к эмоциям спокойным, проникновенным. Субъективное (погружение в мир души) становится как бы неотделимым от объективного (погружение в образы внешнего мира) – и это великая победа Бетховена, как художника-реалиста.

Бетховен не ограничивается однопланностью. Он ищет выделения частных сторон образа и нового их сочетания. Так, в т.17 и далее (вторая тема) выступают интонации пасторали, а затем (т.24) слышны будто смутные отголоски раскинувшейся вокруг природы.

В т.37 и далее (третья тема) на взволнованном ритме триолей развивается краткий порыв воинственных фанфар. Но вскоре опять затишье и тихие, гулкие отзвуки. Вторично вернулась начальная тема. Она уже не совсем та. Что была прежде. Вместо дуолей фона – триоли, перешедшие от волнения третьей темы. Этим психологическим штрихом Бетховен показывает преемственность переживаний, процесс их чередования и развития. А пасторальные попевки с форшлагами (в конце части) оттеняют после лирической фигуры октав мирное спокойствие окружающего.

Третья часть есть в сущности первый финал в фортепианных сонатах Бетховена, сочетающий вполне органично рондовую специфичность формы с драматизмом. В финале патетической сонаты мы имеем широко развитие рондо, музыка которого драматически целеустремленна, богата элементами разработки, лишена черт самодавлеющей вариационности и орнаментальности.

Бетховен делает большой шаг вперёд по пути создания финала, органично и динамично замыкающего сонатное целое. Ещё ощущается известное ослабление напряжения к концу сонаты (финал по силе образов, по общему тонусу уступает первой части). Наследие Гайдна и Моцарта в целом могло научить Бетховена лишь гораздо более изолированной трактовке частей сонаты-симфонии и. в частности, гораздо более «сюитному»пониманию финала, как быстрого (в большинстве случаев, весёлого) движения, замыкающего сонатное целое скорее формально-контрастно, чем сюжетно.

Недостатки её, как финала, заметны уже в первой теме, которая носит нежный, камерный, скромный по звучности характер, не отвечающий бурной патетике первой части сонаты. Но нельзя, конечно, не отметить и замечательных интонационных качеств этой темы, в которой звучат эмоции щемящей поэтической печали. Общий характер финала (как и отдельные моменты второй части) безусловно тяготеют в сторону изящных, лёгких, но и слегка тревожных пасторальных образов, рождённых интонациями народной песни, пастушьих наигрышей, журчаний воды и т.д. и т.п. В фугированном эпизоде (т.79) появляются интонации танца, разыгрывается даже маленькая буря, быстро утихающая.

Пасторальный, изящно-пластичный (хотя и не чуждый драматической грусти) характер музыки рондо явился, надо думать, результатом определённого намерения Бетховена – противопоставить страстям первой части элементы умиротворения. Ведь дилемма страждущего, враждующего человечества и ласковой к человеку, благодатной природы уже весьма занимала сознание Бетховена. В своих ранних сонатах Бетховен не раз был склонен искать убежища от жизненных бурь под кровом неба, среди лесов и полей. Эта тенденция врачевания душевных ран заметна и в финале патетической сонаты. Но тем более знаменательно, что здесь дело врачеванием не ограничивается.

В конце найден новый вывод. Её волевые интонации показывают, что Бетховен решился стать выше потребности душевного спокойствия, что он и на лоне природы призывает к неусыпной деятельности духа, к борьбе и мужеству. Последние такты финала как бы разрешают тревоги и волнения, вызванные интродукцией первой части. Там мрачное насилие «рока» сопровождается страдальческими вздохами. Здесь на робкий вопрос «как быть?» следует уверенный ответ мужественного, сурового и непреклонного утверждения волевого начала.

Задания по пройденному материалу.

Задание 1. Раскрыть содержание вопросов:

1. Посвящение и название сонаты.

2. Черты патетики в сонате.

3. Образ вступления к первой части.

4. Характеристика главной и побочной партий.

5. Основной образ второй части.

6. Трактовка финала.

7. Вывод сонаты.

Задание 2. Прослушать музыкальный материал сонаты.

Задание 3. Составить тональный и композиционный план сонаты.

Соната для фортепиано №14.

Эта соната, сочинённая в 1801 году и опубликованная в 1802 году, посвящена графине Джульете Гвиччарди. Популярное и удивительно прочное название «лунной» укрепилось за сонатой по инициативе поэта Людвига Рельштаба, который сравнил музыку первой части сонаты с пейзажем Фирвальдштетского озера в лунную ночь.

Против подобного наименования сонаты на раз возражали. Энергично протестовал, в частности А.Рубинштейн. «Лунный свет, - писал он, - требует в музыкальном изображении чего-то мечтательного, меланхолического, задумчивого, мирного, вообще нежно светящего. Первая же часть сонаты cis-moll трагическая с первой до последней ноты (на это намекает и минорный лад) и таким образом представляет подёрнутое облаками небо – мрачное душевное настроение; последняя часть бурная, страстная и, следовательно, выражающая нечто совершенно противоположное кроткому свету. Только маленькая вторая часть допускает минутное лунное сияние…»

Тем не менее, название «лунной» сохранилось незыблемым до наших дней – оно оправдывалось уже возможностью одним поэтическим словом обозначить столь любимое слушателями произведение, не прибегая к указанию опуса, номера и тональности.

Известно, что поводом к сочинению сонаты оп.27 №2 послужили взаимоотношения Бетховена с его возлюбленной – Джульеттой Гвичарди. Это была, по-видимому, первая глубокая любовная страсть Бетховена, сопровождавшаяся столь же глубоким разочарованием.

Бетховен познакомился с Джульеттой в конце 1880 года. Расцвет любви относится к 1801 году. Ещё в ноябре этого года Бетховен писал Вегелеру по поводу Джульетты: «она меня любит, и я её люблю». Но уже в начале 1802 года Джульетта склонила свои симпатии к пустому человеку и бездарному композитору, графу Роберту Галленбергу. 6 октября 1802 года Бетховен написал знаменитое «Гейлигенштадское завещание» - трагический документ своей жизни, в котором отчаянные мысли об утрате слуха сочетаются с горечью обманутой любви.

Объект страстной привязанности Бетховена оказался совершенно недостойным. Но бетховенский гений, одухотворённый любовью, создал поразительное произведение, необыкновенно сильно и обобщённо выразившее драму волнений и порывов чувства. Поэтому считать Джульетту Гвичарди героиней «лунной» сонаты было бы неправильно. Она только мерещилась таковой сознанию ослеплённого любовью Бетховена. А на деле оказалось лишь натурщицей, возвышенной творчеством великого художника.

За 210 лет своего существования «лунная» соната вызывала и вызывает восторг музыкантов и всех, любящих музыку. В этой сонате есть целый ряд сцен, трагическая драма: «в 1-й части – мечтательная кроткая любовь и состояние духа, по временам наполненное мрачными предчувствиями; дальше, во второй части изображено состояние духа более покойное, даже игривое – надежда возрождается; наконец, в третьей части – бушует отчаяние, ревность, и всё кончается ударом кинжала и смертью».

Метко характеризует Ромен Роллан круг образов сонаты, связывая их с ранним разочарованием Бетховена: «Иллюзия длилась недлго, и уже в сонате видно больше страдания и гнева, чем любви». В реалистическом психологизме «лунной» сонаты – важнейшая причина её популярности.

«Лунная» соната – блестящее доказательство того положения эстетики, что форма подчинена содержанию, что содержание создаёт, кристаллизует форму. Сила переживания порождает убедительность логики. И недаром в «лунной» сонате Бетховен достигает блестящего синтеза тех важнейших факторов, которые в предыдущих сонатах выступают более изолированно. Это факторы: 1) глубокий драматизм; 2) тематическая цельность; 3) непрерывность развития «действия» от первой части до финала включительно (crescendo формы).

Первая часть написана в особой форме. Двухчастность усложняется тут внесение развитых элементов разработки и обширной подготовкой репризы. Всё это отчасти приближает форму данного Adagio к сонатной форме.

В музыке первой части Улыбышев усматривал «душераздирающую грусть» одинокой любви, подобной «огню без пищи». Ромен Роллан также склонен толковать первую часть в духе меланхолии, жалоб и рыданий. Подобная трактовка односторонняя.

Музыка первой части эмоциональна богата. Тут и спокойная созерцательность, и грусть, и моменты светлой веры, и горестнее сомнения, и сдержанные порывы, и тяжёлые предчувствия. Всё это гениально выражено Бетховеном в общих границах сосредоточенного раздумья. Таково начало всякого глубокого и требовательного чувства – оно надеется, тревожится, с трепетом вникает в собственную полноту, во власть переживаний над душою Признание самому себе и взволнованная мысль о том, как быть что делать.

Бетховен находить необыкновенно выразительные средства воплощения подобного замысла. Постоянные триоли гармонических тонов призваны передать тот звуковой фон однообразных внешних впечатлений, который обволакивает мысли и чувства глубоко задумавшегося человека. Бетховен дал образы своих душевных волнений на фоне тихого, спокойного, монотонно звучащего пейзажа.

Первые же такты «лунной» сонаты – весьма яркий пример «органности» пианизма Бетховена. Но это не церковный орган, а орган природы, полные, торжественные звуки её миротворного лона. Гармония с самого начала поёт – в этом секрет исключительного интонационного единства всей музыки. Появление тихих, затаённых соль-диез («романтическая» квинта тоники!) в правой руке (т.т.5-6) – великолепно найденная интонация настойчивой, неотвязной мысли. Из неё врастает ласковая попевка (т.т.7-9),ведущая в Ми-мажор. Но кратковременна эта светлая мечта – с т.10 (ми-минор) музыка вновь омрачается. Однако в ней начинают проскальзывают элементы воли, зреющей решимости. Они, в свою очередь, исчезают с поворотом в си минор (т.15), где вслед затем выделяются акценты до-бекара (т.т.16 и 18), подобные робкой просьбе.

Музыка затихла, но лишь для того, чтобы вновь воспрянуть. Проведение темы в фа-диез миноре (с т.23) – новый этап. Элемент воли крепнет, эмоция становится сильнее и мужественнее, - но тут на её пути новые сомнения и раздумья. Таков весь период органного пункта октавы соль-диез в басу, ведущему к рептизе до-диез минора. На этом органном пункте сначала слышны мягкие акценты четвертей (т.т. 28-32). Затем тематический элемент временно исчезает: бывший гармонический фон выступил на первый план – будто произошло замешательство в стройном ходе мыслей, и нить их порвалась. Постепенно восстанавливается равновесие, и реприза до-диез минора указывает на стойкость, постоянство, непреодолимость первоначального круга переживаний.

Итак, в первой части Бетховен даёт целый ряд оттенков и тенденций основной эмоции. Смены гармонических красок. регистровые контрасты, сжатия и расширения ритмически содействуют выпуклости вех этих оттенков и тенденций.

Во второй части Adagio круг образов тот же, но ступень развития иная. Ми-мажор теперь удерживается дольше (т.т.46-48), и появление в нём характерной пунктированной фигурки темы как будто сулит светлую надежду. Изложение в целом динамически сжато. Если в начале Adagio мелодии понадобилось 22 такта, чтобы подняться от соль-диез первой октавы до ми второй октавы, то теперь, в репризе, мелодия преодолевает это расстояние в течение всего семи тактов. Такое успокоение темпа развития сопровождается и появлением новых волевых элементов интонации. Но исход не найден. да и не может, не должен быть найден. Кода с её звучанием неотвязных пунктированных фигур в басу, с погружением в низкий регистр, в глухое и смутное pianissimo, оттеняет нерешительность, загадочность. Чувство осознало свою глубину и неотвратимость – но оно в недоумении стоит перед фактом и должно обратиться во вне, чтобы преодолеть созерцание.

Именно такое «обращение во вне» даёт вторая часть. Лист характеризовал эту часть как «цветок между двумя пропастями» - сравнение поэтически блестящее, но всё же поверхностное. Нагель усматривал во второй части «картину реальной жизни, порхающей прелестными образами округ мечтающего». Это, думается, ближе к истине, но недостаточно для того, чобы понять сюжетный стержень сонаты.

Ромен Роллан воздерживается от утончённой характеристики Allegretto и ограничивается словами. Что «всякий может с точностью оценить желаемый эффект, достигнутый этой маленькой картинкой, поставленной именно в этом месте произведения. Эта играющая, улыбающаяся грация должна неизбежно вызвать, - и действительно вызывает, - увеличение скорби; её появлении обращает душу, вначале плачущую и подавленную, в фурию страсти».

В Allegretto «лунной» создан на редкость жизненный образ, сочетающий обаяние с легкомыслием, кажущуюся сердечность с равнодушным кокетством. Уже первые четыре такта содержат контраст интонаций ласкового и насмешливого. А далее – беспрерывные эмоциональные повороты, как бы дразнящие и не приносящие желанного удовлетворения. Душа во власти обаяния, но, вместе с тем, она с каждым мгновением сознаёт его непрочность и обманчивость.

Когда вслед за вдохновенной, сумрачной песней Adagio sostenuto звучат изящно капризные фигурки Allegretto, трудно отделаться от двойственного ощущения. Грациозная музыка привлекает, но, вместе с тем, кажется недостойной только что пережитого. В этом контрасте – потрясающая гениальность замысла и воплощения Бетховена. Цель его – послужить звеном трёх фаз движения, переходом от медлительного раздумья первой части к бури финала.

Финал издавнв вызывал удивление неудержимой энергией своих эмоций. Ленц сравнивал его «с потоком горящей лавы», Улыбышев назвал «шедевром пылкой выразительности». Ромен Роллан говорит о «бессмертном взрыве финального presto agitato», о «дикой ночной буре», о «гигантской картигне души».

Финал чрезвычайно сильно завершает «лунную» сонату, давая не снижение, а большой рост напряжённости и драматизма. Не трудно заметить тесные интонационные связи финала с первой частью – они в особой роли активных гармонических фигураций (фон первой части, обе темы финала), в остинатности ритмического фона. Но контраст эмоций – максимален. Ничего равноценного размаху этих бурлящих волн арпеджий с громкими ударами на вершинах их гребней нельзя найти в более ранних бетховенских сонатах – не говоря уже о Гайдне или Моцарте.

Вся первая тема финала – образ той крайней степени волнения, когда человек совершенно неспособен рассуждать, когда он даже не различает границ внешнего и внутреннего мира. Поэтому нет и чётко выраженного тематизма, но лишь неудержимое кипение и взрывы страстей, способных на самые неожиданные выходки. Фермата т.14 очень правдива: так вдруг на мгновенье останавливается в своём порыве человек, чтобы затем снова отдаться ему.

Побочная партия (т.21) – новый фазис. Рокот шестнадцатых ушёл в бас, стал фоном, а тема правой руки свидетельствует о появлении волевого начала. Дальнейшее развитие побочной партии усиливает волевой, организующий элемент. Правда, в ударах выдержанных аккордов и в беге крутящихся гамм (т.33) страсть снова безоглядно буйствует. Однако в заключительной партии намечена предварительная развязка.

Первый раздел заключительной партии (т.т.43-56) с её чеканным ритмом восьмых (сменивших шестнадцатые) полон неудержимого порыва (это решимость страсти). А во втором разделе (т.57) появляется элемент возвышенной примиренности (в мелодии – квинт тоники, которая главенствовала и в пуктированной группе первой части. Вместе с тем, возвратившийся ритмический фон шестнадцатых поддерживает необходимый темп движения (который неминуемо упал бы в случае успокоения на фоне восьмых). Конец экспозиции непосредственно (активизация фона, модуляция) перетекает в её повторение, а вторично – в разработку. В разработке финала, наряду с варьированием прежних элементов, играют роль новые выразительные факторы. Так. проведение побочной партии в левой руке получает. Благодаря удлинению тематического периода, черты замедленности, рассудительности. Нарочито сдержанна и музыка нисходящих секвенций на органном пункт доминанты до-диез минора в конце разработки. Всё это – тонкие психологические детали, рисующие картину страсти, которая ищет рассудочного обуздания. Однако после заканчивающих разработку аккордов пианиссимо удар начала репризы.

Сжатие первого раздела репризы (до побочной партии) ускоряет действие и создаёт предпосылку дальнейшего расширения. Показательно сравнить интонации первого радела заключительной партии репризы (ст.137 – сплошное движение восьмых) с соответственным разделом экспозиции. В т.т.49-56 движения верхнего голоса восьмых направлены сначала вниз, а потом вверх. В т.т.143-150 движения сначала дают переломы (вниз –вверх), а затем опадают. Это придаёт музыке более драматический, чем ранее, характер. Успокоение второго раздела заключительной партии не завершается, однако сонату.

Возвратом первой темы (кода) выражена неистребимость, постоянство страсти, а в гуле восходящих и застывающих на аккордах пассажей тридцать вторых дан её пароксизм. Но и это – ещё не всё.

Новая волна, начинающаяся тихим проведением побочной партии в басу и приводящая к бурным раскатам арпеджий., обрывается на трели, краткой каденции и двух глубоких октавах баса (Adagio). Это изнеможение страсти, достигшей высших пределов. В заключительном темпе 1 – отзвук тщетной попытки найти примирение. Последующая лавина арпеджий говорит лишь о том, что дух жив и могуч, несмотря на все тягостные испытания.

Образный смысл финала «лунной» сонаты в грандиозно схватке эмоции и воли, в великом гневе души, которой не удаётся овладеть своими страстями. Не осталось и следа от восторженно-тревожной мечтательности первой части и обманчивых иллюзий второй. Но страсть и страдание впились в душу с никогда неизведанной дотоле силой. Окончательная победа ещё не обретена. В дикой схватке тесно, неотрывно сплелись друг с другом переживания и воля, страсть и разум. Да и кода финала не даёт развязки, она лишь утверждает продолжение борьбы.

Задания по пройденному материалу.

Задание 1. Раскрыть содержание вопросов:

1. Название и посвящение сонаты.

2. Соответствие названия и образов сонаты.

3. Главная героиня сонаты.

4. Драматургия сонаты.

5. Основные факторы развития в сонате.

6. Эмоциональные составляющие первой части.

7. Особенность формы первой части.

8. Трактовка образа второй части.

9. Трактовка образа третьей части.

10. Интонационные связи финала с первой частью.

11. Эмоциональные составляющие финала.

12. Образный смысл финала.

Задание 2. Прослушать музыкальный материал сонаты.

Задание 3. Составить тональный и композиционный план сонаты.