
**КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
ФОРТЕПІАННИХ СОНАТНИХ *ALLEGRO* Л. БЕТХОВЕНА
(В АСПЕКТІ ВПЛИВУ НА ФОРМУВАННЯ
ОДНОЧАСТИННОЇ РОМАНТИЧНОЇ СОНАТИ)**

Творчі здобутки Л. ван Бетховена стали стимулом для багатьох знахідок композиторів-романтиків. Зокрема, саме останній з віденських класиків накреслив подальші шляхи розвитку жанру фортепіанної сонати, які призвели до створення нового її жанрового різновиду — одночастинної сонати, — що відповідало новому романтичному типу мислення. Одночастинні сонати Ф. Ліста, що стали першими зразками цього жанрового різновиду, характеризуються низкою специфічних драматургічних ознак, які на певному рівні можна прослідкувати вже у фортепіанних сонатах Бетховена. Саме тому вивчення специфіки музичної драматургії в бетховенських *allegro* може наблизити дослідників до усвідомлення жанрових особливостей сонати у творчості романтиків та виявити риси глибинної спадковості між драматургією зрілої сонатної форми віденського класицизму і романтичної одночастинної фортепіанної сонати.

Різні аспекти дослідження проблем музичної драматургії представлені в працях Б. Асаф'єва [1], Н. Горюхіної [3], Л. Мазеля [4], Є. Назайкінського [5], В. Цукермана [7], Т. Чернової [8] та ін. Проте, обираючи методи дослідження музичної драматургії сонат Бетховена, автор статті як базовий використовує універсальний функціональний метод В. Бобровського [2]. Це дозволяє проаналізувати основні драматургічні і композиційні процеси, притаманні сонатному циклу загалом і сонатній формі зокрема.

Пошуки закономірностей фортепіанних сонатних *allegro* Бетховена, що стали стимулом для створення нового типу одночастинної фортепіанної сонати, привели до тих зразків, в яких особливо відчутна їх героїчна спрямованість, співзвучна програмним сонатам Ф. Ліста. Адже перші опуси одночастинної фортепіанної сонати презентують саме лістівську героїку у поєднанні з пристрасною романтичною лірикою. Саме тому для здійснення функціонального аналізу обрано Сонати № 5 *c-moll* (op. 10, № 1), № 8 (op. 13), № 17 *d-moll* (op. 31, № 2) та № 23 (op. 57). Героїчні образи Бетховена, в їх протиставленні ліричній сфері, містять настільки яскраві засоби виразності, що надають музиці майже зримої конкретності, а й отже — прихованої програмності. Деякі з сонат («Патетична»

та «Апасіоната») вже містять підзаголовки, що визначають їх образний зміст і тяжіння до героїки.

Обсяг статті не дозволяє зупинитись детально на аналізі кожної сонати, тому обмежимося виявленнями в їхній драматургії тих принципів, що набудуть свого подальшого розвитку в одночастинній фортепіанній сонаті як самостійному різновиді цього жанру.

Уже в першій частині Сонати № 5 *c-moll* можна виокремити риси, що в майбутньому будуть притаманні одночастинній фортепіанній сонаті. Так, головній партії притаманна конфліктність як провідна ідея, що лежить в основі її експресивно-драматургічних функцій. Сама тема побудована за принципами триелементної (тріадної) драматургії, в якій втілюється співвідношення «теза — антитеза — синтез». За твердженням В. Бобровського, це є «типовий для Бетховена варіант тріади — “дія — протидія — подолання (і водночас новий акт дії)”» [2, с. 63]. Перший мотив (тт. 1–3) має яскраво виражений героїчний характер і втілює функцію тези в драматургічній тріаді. Другий мотив (тт. 9–16) намічає лінію ліричного спрямування: його низхідна лінія контрастує початковому героїчному рухові і втілює драматургічну функцію антитези. Утвердження першого мотиву наприкінці головної партії є втіленням третього елементу драматургічної дії — синтезу, адже в ньому міститься і елемент низхідного руху з другого, при перевазі характеру першого мотиву (загальний рух усіх голосів у тт. 28–30).

Зовні побудова головної партії відповідає вимогам класичної сонатної форми (адже її закінчення співпадає із закінченням періоду з доповненням), але її тріадна драматургія з втіленням співвідношення «теза — антитеза — синтез» надає їй рис відокремленості і відносної самостійності в загальному драматургічному розвитку експозиції. Окрім того, посилює риси самостійності головної партії і розлоге доповнення до неї, в якому знову у повному обсязі проходить початковий героїчний мотив, створюючи ефект тричастинної побудови головної партії. Таким чином, вже головна партія містить відносно закінчену фазу триелементної (тріадної) драматургії зі співвідношенням «теза — антитеза — синтез».

Якщо на рівні драматургії експозиції уявити всю головну партію як тезу, то зона сполучної і побічної партій виступатимуть у ній антитезою, виконуючи ліричні експресивно-драматургічні функції.

Загальні логічні функції сполучної партії полягають у створенні початкового етапу розвитку (функція «*m*») на рівні експозиції. Щоб надати сполучній партії більшої драматургічної рухливості та рис розробковості, Бетховен скорочує один з її трьох обов'язкових етапів, а саме — стадію перебування в основній тональності: партія розпочинається одразу з модуляційного руху до органного пункту на домінанті тональності побічної партії.

Інтонаційно сполучна партія, як і надалі побічна, побудована за принципом похідного контрасту від теми головної партії. Сам же розвиток сполучної і побічної тем спрямований на виявлення їх відмінностей від головної партії. Розвиток ліричної побічної партії, як антитези до героїчної головної, завершується синтезом, що надалі стверджується у заключній партії.

Триадна драматургія яскраво виявляє про себе і на рівні експозиції, адже розвиток заключної партії, яка розпочинається ліричними мелодичними зворотами, поступово призводить до появи першого тематичного утворення головної партії. Проте його характер дещо пом'якшується, адже одразу за ним йдуть інтонаційні елементи, що належать до ліричної експресивно-драматургічної сфери (мелодичні звороти зі сполучної та другого тематичного елементу головної партії). Сама ж поява першої тематичної ланки головної партії наприкінці експозиції створює ефект тричастинності, тепер вже на рівні експозиції. Ілюзія тричастинності експозиції сприяє її чіткому відокремленню від розробки та посилює риси самостійності не лише партій, але й більш масштабних розділів у формі сонатного *allegro*.

Таким чином, уже на рівні експозиції першої частини спостерігаємо тенденцію до героїзації образів, самостійності розділів та проникнення у форму сонатного *allegro* дії драматургічних принципів інших форм (зокрема тричастинної).

Введення драматургічних принципів інших форм у сонатному *allegro* першої частини Сонати № 5 спостерігаємо у розробці: після мажорного (в однойменній тональності) проведення першого мотиву головної теми, яким розпочинається розробковий етап загального драматургічного розвитку, виникає нова тема. Експозиційний тип викладення музичної думки, притаманний її початку, певною мірою «гальмує» розвиток розробки, надаючи, таким чином, сонатній формі рис контрастної тричастинності, в якій середина базується на новому тематичному матеріалі.

Рисами експозиційності позначене лише перше проведення нової теми. Подальший розвиток отримує притаманний розробці модуляційний рух, поступово закріплюючись на домінантовому органному пункті основної тональності. Таким чином, у розробці спостерігаємо суміщення драматургічних функцій (експонування і розвитку).

Тенденцію до відокремлення партії в самостійний розділ можна спостерігати і на рівні побічної партії в репрізі, де вона суттєво розростається — замість одноразового проведення в основній тональності, побічна партія проводиться двічі: спочатку у мажорі і вдруге — в основній тональності. Завдяки такому прийому в репрізі впроваджуються драматургічні принципи розробки, адже ладова контрастність драматизує проведення побічної партії, надає їй риси процесуальності, притаманні саме розробці, а не репрізі.

Підсумовуючи стислі спостереження над першою частиною Сонати № 5 Бетховена, можемо констатувати, що головними ознаками її драматургії стали: переважання героїчної образності, тенденція до відокремлення партій у самостійні розділи (або підрозділи в межах одного драматургічного розділу), дія композиційних принципів інших форм.

Подальший розвиток відмічених ознак у повній мірі виявляється в «Патетичній» сонаті, яка на загальному рівні характеризується вже не тріадною, а багатоелементною (множинною) драматургією. Функціонально-філософською основою багатоелементної (множинної) драматургії виступає «зміна типів виразності, психологічних станів, втілених у відокремлених один від другого моментах часу» [2, с. 64].

Однією із зовнішніх ознак множинної драматургії є темпові протиставлення, що є типовими для сонатних циклів між їх частинами. Проте, і в межах одного сонатного *allegro* можливі зіставлення темпів, що характеризують зміну типів виразності і психологічних станів сонати. За спостереженнями В. Бобровського, «багатоелементність в будь-якій сфері прагне до внутрішнього угруповання, що створює дво- чи триелементні утворення більш високого порядку <...> Угруповання пов'язане, здебільшого, з протиставленням темпів (повільно—швидко чи швидко—повільно, що утворює парне сполучення, яке повторюється декілька разів» [2, с. 64]. У межах сонатного *allegro* «Патетичної» сонати таке парне сполучення проходить тричі і представляє собою контраст між темою вступу і головною партією.

Прагнення до відокремлення підрозділів сонатного *allegro* у відносно самостійні структури у «Патетичній» сонаті значно посилюється. Звичайно, втілюється воно, перш за все, не просто у наявності вступу як самостійного підрозділу, але також і в його ролі у розвитку образів усієї частини. Тема вступу виступає первинною в розумінні змістового кола художніх образів сонатного *allegro* циклу, що дозволяє сприймати її темою-епіграфом. Її експресивно-драматургічна функція полягає у представленні трагічної сфери образів. Водночас, практично всі теми сонатного *allegro* інтонаційно «проростають» саме з теми вступу, що втілює типове для Бетховена використання принципу похідного контрасту, який в одночастинних поемах Ф. Ліста переростає в принцип монотематизму. Відокремленість вступу досягається не лише завдяки темповому контрасту, але й за допомогою принципів інтонаційного розвитку його матеріалу. З одного первинного мотиву композитор вибудовує контрастний двочастинний розділ: перші чотири такти репрезентують виключно трагедійну образну сферу, а надалі вона поєднується з елементами болісної лірики, надаючи трагедійному художньому образу рис внутрішньої конфліктності (тт. 5–10).

Ознаки множинної драматургії виявляються в тому, що тема вступу, головна і побічна партії представляють собою три різновиди експресив-

но-драматургічних функцій: тема вступу — трагедійні, головна партія — бурхливо драматичні, а побічна — лірично-схвильовані образи. Причому в розвитку всіх тем композитор прагне до їх максимальної поляризації.

Проведення головної і сполучної партії створює відчуття тричастинності, адже модулюючий і предиктовий розділи сполучної партії побудовані на темі головної партії. Таким чином, як і в П'ятій сонаті, Бетховен підкреслює панування образів головної партії, тобто героїчної, драматичної сфери.

Підвищену самостійність отримує також і зона побічної і заключної партій, що представляють різні відтінки лірики. Всі засоби виразності композитор спрямовує на посилення відчуття контрасту між побічною і головною партіями, що полягає в наявності не лише тонального, але й жанрового і фактурного контрастів. Окрім того, масштаби цього розділу більш розвинені, ніж головна і сполучна партії. Відчуття багатоеlementної драматургії посилюється і наявністю декількох тем. У темі головної партії, побічна партія доповнюється ще двома відносно самостійними темами заключної партії. Третьою заключною темою знову стає тема головної партії, яка ще раз стверджується в якості провідної у сонатному *allegro*. Отже здійснюється типовий для Бетховена прийом вторгнення матеріалу головної партії в зону дії побічної партії, що не лише надає драматургічному розвитку більшого напруження, але й виділяє найважливіші художні образи, які формують ідею всього сонатного *allegro*, а іноді — й циклу.

Межею між експозицією і розробкою стає проведення теми вступу, яке вдруге демонструє зіставлення темпів (*Grave — Allegro molto e con brio*). Довга фермата наприкінці теми вступу посилює відокремлення експозиції від розробки.

Розробка сонатної форми будується на контрасті і протидорстві теми головної партії і другого елемента теми вступу, що втялює образ болісної трагічної лірики. Компактність і стислість розробки створюють відчуття її зчеплення з репризою. У саму ж репризу, як це вже ми спостерігали й в П'ятій сонаті, проникають риси розробковості: побічна партія з'являється спочатку в субдомінантовій тональності і лише після певного розвитку модулює в основну тональність.

Третій раз темпові зіставлення, як ознаки множинної драматургії, виникають на межі закінчення репризи і початку коди, побудованої на темі головної партії.

Загалом, у «Патетичній» сонаті Бетховена більш чітко виявляються риси тричастинної форми як форми другого порядку.

Схожі риси, на новому рівні, можна спостерігати і в Сонаті № 17, яка має низку неофіційних підзаголовків — «Буря», «Соната з речитативом», «Шекспірівська соната». Вже у цих визначеннях певною мірою

міститься характеристика художніх образів циклу, якому притаманний пристрасний, лірико-схвильований тон висловлювання. Психологічні контрасти високого рівня напруги призвели до іншого, аніж у «Патетичній» сонаті, використання принципів множинної драматургії.

Визначення «Соната з речитативом» вказує на проникнення в художню мову сонатного *allegro* вже не тільки драматургічних принципів іншої форми, а й іншого за своєю природою, вокального жанру. Декламаційність окремих образів, у свою чергу, обумовила впровадження прийомів імпровізаційності.

Орієнтація на принципи багатоеlementної драматургії відчутна з перших тактів звучання головної партії. Якщо в «Патетичній» сонаті темповий контраст ми спостерігали між темою вступу і головною темою, то у Сонаті № 17 значний темповий контраст міститься всередині головної партії: її два тематичних утворення співвідносяться як *Largo* та *Allegro*. Два контрастні тематичні елементи головної партії представляють і дві жанрові сфери — інструментальне арпеджіато та аріозо—декламаційні інтонації—зігхання, що будуються на низхідному секундовому русі. Таким чином, темповий контраст виступає в єдності з контрастом жанровим. Різна інтонаційна побудова тематичних утворень (висхідне арпеджіато і низхідні ламентозні інтонації) темпові і жанрові ознаки створюють характер образу не просто внутрішньо напружений, але й гостро суперечливий, поглиблено психологічний.

Окрім того, слід вказати на проникнення в структуру головної партії драматургічних принципів імпровізаційних форм. Вони виявляються не лише в темповій нестабільності (двічі в партії виникають зіставлення *Largo—Allegro*), але й в тональному русі головної партії (лише перша її побудова демонструє основну тональність *d-moll*, а друга розпочинається у паралельному мажорі *F-dur*), в особливій побудові самої партії (перший мотив виступає вихідним, на якому базується друге проведення з інтонаційним розвитком початкового мотиву і розширенням його структури). Усі перераховані ознаки дозволяють стверджувати про подвійність функції головної партії, що водночас виконує своєрідну роль вступу, де в процесі вільного імпровізаційного розвитку здійснюється поступова кристалізація музичної думки.

Два тематичних утворення головної партії об'єднуються як два протидіючих мотиви однієї теми в сполучній партії, перше проведення якої, на відміну від попереднього розділу, має досить чітке оформлення в основній тональності. Сполучна партія має той самий характер, що й головна. Перегукування двох мотивів у ній залишається, але тепер між ними немає жанрових і темпових меж — їх об'єднує постійний тріольний ритм супроводу. Чіткість її першої побудови, що сприймається третьою побудовою головної партії, знову вказує на подвійність функцій сполучної партії.

Отже, на прикладі головної і сполучної партій спостерігаємо суміщення функцій на основі їх протилежної дії: головна партія суміщає свої функції з функціями вступу, а сполучна — з функціями головної партії. Загалом, головна і сполучна партія утворюють єдину драматургічну зону, в якій переважає не експозиційність, а розробковість. Усі зазначені специфічні особливості обох партій закріплюють відчуття пристрасного драматичного образу з елементами його психологічного осмислення. Характер сполучної партії лише підсилює відчуття драматичної схвилюваності поки що єдиного образу за допомогою тріольного ритму, який супроводжує увесь розвиток сполучної партії.

У побічній партії, побудованій на інтонаціях другого (ліричного) мотиву головної партії, на перший план виходить аріозо-монологічний тип мелодики, що також надає темі рис психологізму і драматичності. Проте, саме поглиблення психологічного начала надає характеру партії постійної рухливості, вона, на відміну від побічних партій у раніше проаналізованих сонатних *allegro*, не прагне до відокремлення у відносно стійкий самостійний підрозділ. Загалом, уся експозиція, разом із заключною партією, має розробковий характер, що також свідчить і на рівні цілого розділу сонатної форми про суміщення драматургічних функцій (експозиції та розробки) на основі їх протилежної дії. Окрім того, в інтонаційній побудові заключної партії спостерігаємо дію логічної драматургічної тріади «теза—антитеза—синтез», оскільки її інтонаційний склад містить елементи всіх попередніх тем сонатного *allegro*.

Аналіз тематичної будови експозиції першої частини Сонати № 17, дає підставу виявити тенденцію до монотематизму, адже саме з двох елементів головної партії виростають усі наступні тематичні утворення.

Втретє темповий контраст, що є однією з яскравих ознак дії принципів множинної драматургії, виникає на межі експозиції і розробки: саме з першого мотиву головної партії (висхідне арпеджіато) розпочинається в однойменній тональності (*D-dur*) розробка. Проте, це початковий мотив проходить тричі в різних тональностях, що стає свідченням його розробкового характеру. Надалі вся розробка базується на тональному розвитку сполучної партії, яка, в свою чергу, будується на тематичних елементах головної партії. Розробка надалі поглиблює стан драматичного напруження, в результаті протиборство двох мотивів лише посилюється.

У репризі ще двічі заявить про себе темповий контраст у проведенні головної партії, перше тематичне утворення якої отримує певний розвиток: до нього додаються нові елементи, саме завдяки яким Соната № 17 отримала назву «Соната з речитативом» — двічі після кожного арпеджіато виникають особистісні монологи, побудовані за принципами різного лірико-психологічного речитативу.

Таким чином, Сонату № 17 можна сприймати своєрідним перехідним містком від бетховенських героїко-патетичних сонатних *allegro* до драматично-психологічної романтичної поеми, риси якої можна знайти у перших зразках одночастинних фортепіанних сонат Ф. Ліста.

В основу художньої концепції Сонати № 23 «Апасіонати» також покладено героїку. Сонатне *allegro* твору за своєю пристрасністю та масштабами розгортання стає найближчим до лістівської одночастинної фортепіанної сонати, що характеризується особливою монументальністю і рельєфністю образів. І знову спостерігаємо принцип множинної драматургії, який базується на трьох тематичних елементах, котрі, в свою чергу, втілюють три образні сфери. Усі три тематичних елемента містяться вже у першому реченні головної партії, складаючи конфліктний комплекс.

У результаті аналізу особливостей розгортання форми сонатного *allegro* першої частини Сонати № 23 можна також констатувати наявність суміщення функцій на основі їх протиставлення. Абсолютно справедливим вважаємо зауваження Н. Горюхіної про те, що «поняття «експозиція теми» по відношенню до елементів і до теми головної партії — умовне, оскільки у цій сонаті майже відсутня експозиційність. Усе тут у становленні думки, в розвитку і в розробці» [3, с. 74]. Незважаючи на широту дихання побічної партії, вона також тяжіє до розробкового розвитку, що стає очевидним в її другому реченні. Таким чином, в експозиції сонатного *allegro* «Апасіонати» знову спостерігаємо суміщення власне експозиційної і розробкової функцій при панівному положенні саме функції розробки. Водночас, аналіз розробки свідчить про абсолютне інше: в розробці можна спостерігати значну дію принципів експозиційності. Вони виявляються в низці ознак, зокрема в чітко визначеному тематизмі, який в експозиції проходив лише етап свого становлення. Фази розробки мають досить чіткий розподіл на зони головної, сполучної і побічної партій. Таким чином, в розробці також має місце суміщення драматургічних функцій — власне розробки та експозиції, де провідною є експозиційна функція.

Зазначимо також використання прийому драматургічного вторгнення в кульмінаційний момент розгортання побічної партії матеріалу головної теми, що надалі свого яскравого драматургічного переосмислення отримує в одночастинних фортепіанних сонатах Ф. Ліста.

Підводячи підсумок, підкреслимо, що біля витоків романтичної одночастинної фортепіанної сонати знаходяться сонатні *allegro* бетховенських фортепіанних циклів героїчної спрямованості. Спільність драматургічних принципів у творчості віденського класика і в одночастинній фортепіанній сонаті романтиків полягає в значній самостійності окремих функціональних розділів, важливій ролі елементів тріадної або множинної драматургії, суміщенні драматургічних функцій на основі їх протилежної дії та наявності драматургічних принципів інших форм.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1978. — 332 с.
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. — К. : Музична Україна, 1973. — 310 с.
4. Мазель Л. Вопросы анализа музыки / Л. Мазель; [ред. И. Прудникова]. — М. : Сов. композитор, 1978. — 352 с.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский ; [ред. Н. Беспалова]. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
6. Способин И. В. Музыкальная форма / И. Способин. — М. : Музыка, 1984. — 400 с.
7. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы / В. Цуккерман. — М. : Музыка, 1964.
8. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Чернова. — М. : Музыка, 1984. — 143 с.

Семикин В. Г. Композиційно-драматургічні особливості сонатних allegro Л. Бетховена (в аспекті впливу на формування одночастинної фортепіанної сонати). На основі функціонального аналізу перших частин сонат № 5 *c-moll* (op. 10, № 1), № 8 (op. 13), № 17 *d-moll* (op. 31, № 2) та № 23 (op. 57) Л. ван Бетховена визначено їх композиційно-драматургічні особливості (самостійність окремих функціональних розділів, наявність триадної або множинної драматургії, суміщення драматургічних функцій, дія композиційних принципів інших форм), що стали первинними для становлення музичної драматургії одночастинної фортепіанної сонати.

Ключові слова: Людвіг ван Бетховен, сонатне *allegro*, суміщення функцій, драматургія, одночастинна соната.

Семькин В. Г. Композиционно-драматургические особенности сонатных allegro Л. Бетховена (в аспекте влияния на формирование одночастной романтической сонаты). На основе функционального анализа первых частей сонат № 5 *c-moll* (op. 10, № 1), № 8 (op. 13), № 17 *d-moll* (op. 31, № 2) и № 23 (op. 57) Л. Бетховена определены их композиционно-драматургические особенности (самостоятельность отдельных функциональных разделов, наличие триадной или множественной драматургии, совмещение драматургических функций, действие композиционных принципов других форм), которые стали исходными в становлении драматургии одночастной фортепианной сонаты.

Ключевые слова: Людвиг ван Бетховен, сонатное *allegro*, совмещение функций, драматургия, одночастная соната.

Semikin V. G. Compositional dramaturgical features of Beethoven's sonata allegro (in terms of the effect on the formation of one-part romantic sonata). Compositional dramatic features (independence of separate functional sections, the presence of the triad or multiple dramatics, combination of dramatic functions, effect of compositional principles of other forms) which became initial in forming dramaturgy of one-part piano sonatas were defined on the basis of the analysis of the first parts of Beethoven's sonatas № 5 *c-moll* (op. 10, № 1), № 8 (op. 13), № 17 *d-moll* (op. 31, № 2) and № 23 (op. 57).

Key words: Ludwig van Beethoven, sonata allegro, combination of functions, drama, one-part sonata.