

На пути к индивидуальной трактовке сонатной формы: синтез раннеклассицистских и песенных принципов формообразования во II части Сонатины для скрипки и фортепиано g-moll Ф. Шуберта

Музыкальное искусство XVII–XIX вв.

Бондарович Иван Александрович

БПОУ «ОМУ (колледж) им. Шебалина»

Теория музыки, IV курс

Научные руководители: Слюнкова Наталья Николаевна

Аналитический очерк

Франц Шуберт (1797–1828) — представитель раннего этапа музыкального романтизма, младший современник позднего венского классика Л. ван Бетховена (1770–1827), испытавший сильнейшее влияние классицистских традиций на своё творчество, в том числе принципов формообразования.

Шуберт один из первых (наряду с поздними новаторскими опытами Бетховена в фортепианных сонатах в русле еще эстетики классицизма) трактует сонатную форму индивидуально под влиянием сложившейся в его творчестве эстетики романтизма. Однако наиболее характерные образцы романтической трактовки формы представлены у композитора в позднем творчестве: фортепианных сонатах (особенно в сонате B-dur) и симфониях (особенно в так называемой «Неоконченной» симфонии №8, где он закладывает принципы романтического симфонизма).

В.Н. Холопова [6] среди особенностей шубертовской трактовки сонатной формы выделяет перемещение контраста с характерного классического внутреннего между партиями экспозиции на внешний между разделами формы (особенно между вступлением и экспозицией); преобладание экспозиционной повествовательности и понимание побочной партии в экспозиции как новой песни вокального цикла [6, 339]; трактовку разработки как области интенсификации лиризма методом вариантности мелодий (метод песенного симфонизма); введение репризы не как центра драматургического тяготения, а как раздела для симметричного уравнивания формы, но с тональным освежением тем.

Путь к романтической трактовке сонатной формы у Шуберта был длительным и осторожным. К созданию фортепианных сонат композитор впервые приступил в 1815, однако первая оконченная появилась в 1817, что связано с неуверенностью Шуберта из-за недостаточно хорошего владения этим инструментом (он боялся выступать как пианист в концертах). А его первыми

опытами работы в сонатной форме стали десять струнных квартетов, созданных в 1810–1815 годах, и три ранние симфонии 1813–1815 годов.

Создание законченных сонат для фортепиано было подготовлено также продолжившимися опытами в камерно-инструментальном творчестве: в 1816 году Шуберт создал *три сонаты для скрипки и фортепиано op. 137*, сегодня более известные как сонатины. По всей видимости, Шуберт называет эти сочинения сонатами, о чем свидетельствует труды О.Э. Дойча «Франц Шуберт. Тематический перечень его произведений в хронологическом порядке» [7] и П.А. Вульфуса «Франц Шуберт» [3], а названия «сонатины» были даны им при издании у Антона Диабелли, ввиду технической простоты и небольших объемов¹. Как указывает Вульфус, появление камерно-инструментальных ансамблей у Шуберта было часто мотивировано стремлением угодить исполнителю, и скрипичные сонатины, видимо, адресовывались скрипачу со скромной техникой.

Обращение композитора к ансамблю скрипки и фортепиано было связано с тем, что он исполнял партию скрипки в оркестре конвикта, то есть был знаком с игрой на этом инструменте и его возможностями; также участие Шуберта в семейном струнном квартете (где он играл на альте). Более того, середина второго десятилетия XIX века — время активнейшей работы Шуберта в области камерно-вокальной музыки, в жанре *песни*, то есть это период работы над ансамблями с участием голоса и фортепиано.

Таким образом, с одной стороны, в скрипичных сонатах продолжает осваивать принципы построения классической сонатной формы, с другой — осваивает новый тип ансамбля — разнотембровый инструментальный дуэт. Кроме этого, в этих сонатах, стремясь понять особенности жанра в русле классицистской традиции, Шуберт стремится отразить в нем

¹ Жанр скрипичной сонатины в европейской музыкальной культуре распространен мало. Среди примеров можно также выделить сонатины для скрипки и клавесина Телемана и романтическую сонатину для скрипки и фортепиано Дворжака с известной «Негритянской колыбельной» во второй части.

индивидуальное-романтическое содержание через влияние на сонату жанра песни.

В целом, песенность проявилась в сонатах Шуберта не только на уровне специфического тематизма в некоторых темах, но также и в преобладающей над действенным развитием созерцательной повествовательности (неспешное, пространное лирическое высказывание, «божественные длинноты»), фактурном и жанровом варьировании тематизма, вариантном обновлении мелодических линий, дуэтом взаимодействии партий в ансамблевых сонатах в виде имитаций и вертикальных перестановок (в условиях не полифонического, а гомофонно-гармонического склада).

В сонатах (сонатинах) Шуберт опирается на раннеклассицистские особенности формообразования (их структура схожа с ранними и зрелыми клавириными сонатами Гайдна), которые синтезирует с особенностями центрального жанра периода его творчества — песни (или интуитивно подвергает сонатную форму влиянию песенности); но также вводит чисто романтические черты музыкального языка в гармонии — мажоро-минорные сопоставления, идущие от песенного творчества.

Рассмотрим этот синтез на примере второй части (Andante) третьей соль-минорной сонаты (сонатины).

Форма анализируемой части *сонатинная*. На это указывает не только наличие двух тем с тонико-доминантовым соотношением в экспозиции и отсутствие как такового разработочного процесса (хотя в целом и нехарактерного для Шуберта) в соответствующем разделе, но и отсутствие связующих и заключительных разделов; также небольшой масштаб тем и части в целом. Структурно форма состоит из следующих разделов: экспозиция (такты 1–27, где такты 1–8 — главная партия, такты 9–27 — побочная), разработка (такты 28–47), реприза (такты 48–74, где такты 48–55 — главная партия, такты 56–74 — побочная).

Вообще, использование сонатной формы и ее вариантов (без разработки, с эпизодом, сонатинной) в медленных частях сонатно-симфонического цикла

распространено в творчестве классиков и особенно свойственно Моцарту (например, в соль-минорной скрипичной сонате он тоже использует сонатинную форму во второй части), образцу которого (ясности музыкального языка, стройности формы, но не утонченному психологизму и скрытому драматизму), кстати, следовал в своих инструментальных поисках Шуберт. Для их медленных сонатных форм, согласно Т.С. Кюрегян [5], характерны метрическая простота, квадратность тем, форма периода в них, возможное отсутствие связующих партий; «...сонатная форма в медленных частях в сравнении с первым *allegro* во многих случаях *ориентирована более на изложение тем, чем на развитие*, и в этом смысле она гораздо “менее сонатна” (курсив мой. — И.Б.)» [5, 113].

Темы главной и побочной (пример 1) партий сонатины звучат по-моцартовски изящно, легко, грациозно, но и лирично, нежно; интонационно они исходят из инструментальных кантилен сферы светлой объективной лирики сонатно-симфонических циклов классиков (побочных партий, тем медленных частей), опирающихся на песенно-танцевальный австро-немецкий фольклор и обогащающих его инструментальными и речевыми украшениями. Это не свойственно сонатам Шуберта, в темах которых он воспроизводит интонации городского песенного быта. Однако это также мало характерно и для скрипичных сонат классиков, где побочные партии и темы вторых частей отличаются большей напевностью. Шуберт воспроизводит характер именно клавирной мелодики, насыщенной мелизматикой, скачками, отличающейся некоторой графичностью (параллель можно провести разве что с первыми частями первой и пятой скрипичных сонат Генделя (пример 2) и, более условно, с речитативными темами и темами вариаций вторых частей скрипичных сонат Бетховена и Моцарта (пример 3)). Это вновь указывает на то, что Шубертом, по всей видимости, эти сонатины воспринимались как «проба пера».

Пример 1. Ф. Шуберт: Сонатина №3: II часть: III

Пример 2. Г.Ф. Гендель: Соната для скрипки и фортепиано №5

Пример 3. Л. ван Бетховен: Соната для скрипки и фортепиано №6

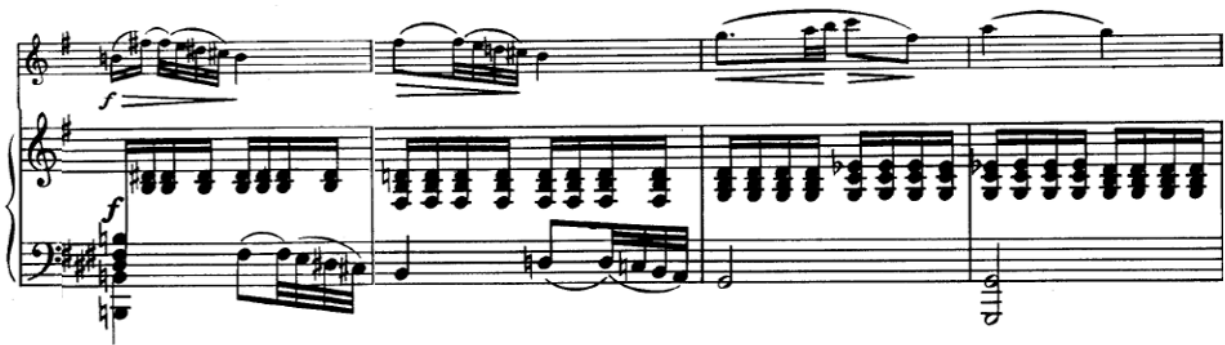
Adagio, molto espressivo.

Темы тонально противопоставлены друг другу, имеют классическое тонико-доминантовое соотношение (Es-dur–B-dur), но не конфликтны: обе относятся к сфере светлой объективной лирики. В репризе темы звучат в главной тональности — Es-dur. В целом, гармоническое строение обеих тем традиционно: в них Шуберт опирается на классическую тональность и элементарный круг доминантовых и субдоминантовых гармоний, сложившийся еще в творчестве раннего венского классика Гайдна.

В рамках цикла темы второй части раскрывают и обобщают объективную лирическую сферу побочной партии первой части (Es) и народно-жанровую сферу третьей части (B).

В опоре на вышеописанные принципы Шуберт следует классической традиции. Однако в рассматриваемом произведении композитор воспроизводит особенности и более ранних вариантов сонатной формы: барочной сонатной формы типа развертывания² [5] или трехфазной сонатной формы³ [4]. Характерное для этих форм полифоническое развертывание тем в среднем гармонически развивающем разделе переосмыслено Шубертом в рамках гомофонно-гармонического склада: он вводит краткие имитации между скрипичной и фортепианной партиями в разработочном (скорее, гармонически и мотивно варьирующем) разделе (пример 4) на интонациях, заложенных в побочной партии (особенно в ее дополнении) так же в имитационном варианте.

Пример 4. Ф. Шуберт: Сонатина №3: II часть: разработка (т. 32–35)



Далее выявим романтические потенции формообразования в рассматриваемом сочинении, связанные с влиянием на сонатину жанра песни.

Тема главной партии (пример 5), написанная в форме классического однотонального периода, не проявляет свойственную для этой формы развитость: в ней Шуберт не выявляет кульминацию, второе предложение повторяет материал первого и плавно «закругляет» развитие. Это проявление принципа куплетности (повторность) на уровне простейшей гомофонной формы. Её масштабнo-тематическая структура — суммирование в предложениях (1+1+2)

² Термин Т.С. Кюрегян.

³ Термин В.В. Задерацкого.

и периодичность высшего порядка в форме в целом — традиционна и характерна в том числе для жанра песни. Также песенность этой темы проявилась в мелодических закруглениях в завершении каждой фразы — нисходящих терции (в первой фразе: as-g-f) и секунде (во второй: f-es), усложненных инструментальными вспомогательными звуками (в первом случае между g и f). Аккомпанемент выполняет не только роль гармонической поддержки, но и дублирует звуки темы без неаккордовых вспомогательных звуков.

Пример 5. Ф. Шуберт: Сонатина №3: II часть: ГП

Еще более явно песенные принципы проявились в теме побочной партии (см. пример 1). Она написана в форме большого однотонального периода из двух предложений повторного тематического строения с небольшим расширением во втором (7+8 тактов) и дополнением (5 тактов), где предложения состоят из трех фраз. В отличие от периода главной партии, в побочной период неквадратной структуры. Здесь Шуберт более свободно трактует структуру периода, что демонстрирует романтический подход к форме. Вторая фраза в каждом предложении — звено секвенции, начавшейся в первой фразе на тон выше; третья фраза — обобщающий вариант предыдущих фраз. Более того, в третьей фразе в скрипичной партии появляется дублировка темы в нижнюю октаву (так же без вспомогательных звуков), которая проводилась в фортепианной партии; далее дублировка в нижнюю дециму сохраняется на протяжении второго предложения, где происходит обмен пластами фактуры между партиями: репетиции (тоническая и доминантовая педали) аккомпанеента переходят из скрипичной в фортепианную. Тактовое расширение и дополнение вызваны отклонением в субдоминанту в конце периода для утверждения тональности В-

dur. В дополнении (со второй половины первой доли 23 такта) Шуберт вводит имитации во всех трех пластах фактуры на интонациях темы побочной партии — нисходящем поступенном ходе в диапазоне квинты (пример 6). Таким образом, в гомофонную форму периода проникает песенное варьирование (вертикальная перестановка), вариантное обновление темы (дублировка в дециму; куплетно-строфический принцип), интенсифицированное взаимодействие солирующей партии и аккомпанемента (вертикальная перестановка, скрипичный аккомпанемент и тема у фортепиано, имитации); а расширение также привносит в тему масштабную широту, иставание достигнутой кульминации в третьей фразе второго предложения.

Пример 6. Ф. Шуберт: Сонатина №3: II часть: ПП (дополнение)

В репризе Шуберт сохраняет интонации побочной партии, звучащей на кварту выше, а в главной дает орнаментальный вариант темы: он насыщает ее еще большим количеством вспомогательных и проходящих звуков с альтерцаиями неустойчивых ступеней (особенно ярко мерцание альтерируемой и дезальтерируемой четвертой ступени, заложенное в затакте ко второму предложению темы в экспозиции). Вариация выявляет куплетно-строфический принцип формообразования, идущий от жанра песни и проникающий в гомофонную сонатинную форму.

Как говорилось ранее, романтические черты музыкального языка сконцентрировались в большей мере во втором разделе формы (пример 7). Здесь совмещаются функции разработки и эпизода: Шуберт развивает имитационный элемент из дополнения к побочной партии, который соединяется с вариантом мелодического построения вступления к разделу. Развитие основано на

сохраняющемся полифоническом принципе имитации между партиями, а также на её гармоническом обновлении, расцветивании мажоро-минорными сопоставлениями. То есть, с одной стороны, идет гармоническое и контрапунктическое (методы классической разработки) развитие интонаций побочной партии, с другой — вариантное обновление новой темы за счет её проведения в новых тональностях.

Характер этой темы отличен от крайних разделов: за счет более сложной гармонии, ладового светотеневого мерцания в новой напевно инструментальной теме выявляются скованное внутренне волнение, лирические томление и сомнение.

Тема организована в структуру периода из трех предложений (такты 32–43), к которому Шуберт вводит вступление (такты 28–31) и дополнение (такты 44–47).

Пример 7. Ф. Шуберт: Сонатина №3: II часть: разработка

Первое предложение посредством сопоставления одноименных тоник H-dur и h-moll модулирует в тональность большой субмедианты — G-dur. Во втором предложении таким же образом происходит модуляция в Es-dur (главную тональность), которая на стыке второго и третьего предложений сопоставляется с тональностью Ces-dur — тональности большой субмедианты в отношении Es-dur или тональности, энгармонически равной тональности первого предложения. В третьем предложении происходит модуляция в тональность третьей ступени — es-moll: одноименным вариантом омрачается главная тональность, вводится ее «теневой» вариант.

Во вступлении Шуберт вводит тональность Ces-dur — тональность неаполитанской гармонии к тональности побочной партии (B-dur). Далее заменяет её на энгармонически равный H dur в первом предложении периода.

Дополнение (или заключение) выполняет также предыктовую функцию: ожидается гармония доминанты к es-moll, которая в начале репризы разрешается в одноименный вариант — главную тональность Es-dur.

Таким образом, в гомофонную форму периода Шуберт вводит песенные разделы — вступление и заключение, насыщает его вариантным обновлением (вводит куплетно-строфический песенный принцип), имитациями; также использует яркие мажоро-минорные сопоставления, контрастирующие с классическими гармоническими средствами крайних разделов.

В итоге, синтезируя сонатные и песенные принципы формообразования, обращаясь к раннеклассицистскому, барочному и сонатинному типу сонатных форм, Шуберт, с одной стороны, продолжает освоение классической сонатной формы в рамках жанра сонаты для скрипки и фортепиано, с другой — вводит индивидуальные особенности трактовки, предвосхищающие свои зрелые сочинения в сонатной форме: бесконфликтность тем экспозиции, созерцательная повествовательность в развитии, песенные принципы формообразования в рамках гомофонных форм (куплетность, строфичность, вариантность, вариационность); использует средства системы (в данном случае) одноименного

мажоро-минора; создает песенное взаимодействие партий в рамках разнотембрового инструментального ансамбля.

Список литературы

1. Алиева З.Э. Камерно-ансамблевые сонаты Ф. Шуберта в репертуаре современного скрипача: проблемы исполнительской интерпретации [Текст] / З.Э. Алиева // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2019. — №1. — С. 50–55.
2. Алиева З.Э. Черты программности в первой скрипичной сонате И. Брамса: к проблеме образно-смыслового истолкования [Текст] / З.Э. Алиева // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2023. — №1. — С. 52–57.
3. Вульфius П.А. Франц Шуберт [Текст] / П.А. Вульфius. — Москва : Музыка, 1983. — 447 с.
4. Задерацкий В.В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 2 [Текст] / В.В. Задерацкий. — Москва : Музыка, 2008. — 528 с.
5. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков [Текст] / Т.С. Кюрегян. — Москва : Сфера, 1998. — 343 с.
6. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие [Текст] / В.Н. Холопова. — Санкт Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с.
7. Deutsch O.E. Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge [Текст] / O.E. Deutsch. — Basel : Bärenreiter, 1978. — 712 с.
8. Myakushko T.Y. Paths of Romantic Renewal in Chamber Music in F. Schubert's Violin Sonatinas [Текст] / T.Y. Myakushko // European Journal of Arts. — 2025. — №3. — С. 91–96.