О

дна из самых сложных, динамичных, и потому и интересных музыкальных форм – сонатная форма. В этой форме традиционно написаны первые части сонатно-симфонических циклов – сонат, симфоний, увертюр – как правило, подвижных по темпу, поэтому носящих название сонатного allegro.

Правила создания и основные принципы зрелой классической сонатной формы стали складываться в творчестве австрийского композитора XVIII века Франца Йозефа Гайдна. Поэтому уместно начать знакомство с сонатной формой на примере сонаты Й. Гайдна № 34 *ми-минор*.

Среди клавирных сочинений Гайдна сонаты занимают главное место. В целом эти сонаты следовало бы называть клавесинно-фортепианными, потому что фортепианная соната у Гайдна только складывалась. Так и соната *ми-минор* написана Гайдном в 1781- 1782 годах для клавесина в зрелый период творчества композитора.

Франц Йозеф Гайдн, самый первый среди трех композиторов - венских классиков, прожил долгую человеческую и творческую жизнь. Творческий путь Й. Гайдна  продолжался около пятидесяти лет, начавшись в эпоху барокко, перешел за исторический рубеж XVIII-XIX вв., охватил все этапы развития венской классической школы — от ее зарождения в 1760-х гг. вплоть до расцвета творчества Бетховена в начале нового века и появления в европейской музыке нового стиля, получившего развитие в I-й половине XIX века – романтизма.

При нем протекала деятельность сыновей И. С. Баха, при нем была начата и завершена оперная реформа К. В. Глюка. Вся жизнь В. А. Моцарта полностью прошла на его памяти. Музыкальная культуpa эпохи Великой французской революции сложилась тогда же, когда он достиг наивысшей творческой зрелости. При жизни Й. Гайдна были созданы шесть симфоний Л. ван Бетховена. Начав творить в годы позднего Г. Ф. Генделя, Й. Гайдн закончил творческую работу накануне появления «Героической» симфонии Л. ванн Бетховена, а умер лишь тогда, когда юный Ф. Шуберт уже стал сочинять.

Классицизм (от латинского classicus - образцовый), стиль и направление в литературе и искусстве 17 - начала 19 вв., обратившееся к античному наследию как к идеальному образцу.

Классицизм в музыке - это сочетание особой глубины и разнообразия содержания, ясности и простоты с исключительным совершенством и отточенностью форм. Музыкальный классицизм XVIII века называют "Венским классицизмом" и чаще всего связывают с именами трёх композиторов, живших и творивших в Вене - Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта и Людвига ван Бетховена. В основе эстетики классицизма лежало убеждение, что все в мире разумно, что на земле и в природе, и в жизни царит установленный свыше порядок; своеобразное равновесие истины и красоты - отсюда стремление к созданию идеального по форме произведения, где выверена каждая фраза, каждое предложение; с прозрачной фактурой и выразительной мелодией.

Мир образов Й. Гайдна — это, по преимуществу, мир не трагических, не героических, а иных, часто более обыденных, но всегда поэтических образов и чувств. Однако возвышенное не чуждо Гайдну, только он находит его не в сфере трагедии. Гайдн говорил, что Бог не будет обижаться на него, что он славит Его в новом светлом и ясном стиле.[[1]](#footnote-1) Серьезное раздумье, благородная чувствительность, поэтическое восприятие жизни, ее радостей и трудностей, смелая и острая шутка, поиски яркого жанрового колорита, выражение здорового и романтического чувства природы — все это способно было стать возвышенным для Гайдна. Народный быт в гармонии с природой, труд как единственная подлинная добродетель человека, любовь к жизни, какой она есть, поэзия родной природы со всем ее годовым кругооборотом — это лучшая «картина жизни» для Гайдна, это его художественное обобщение и одновременно путь к его идеалу.

Говоря об истоках классической сонатной формы, следует отметить те жанры, от которых она заимствовала характерные для неё черты, способы развития тонального плана, построения формы в целом. В первую очередь, это жанры барокко: полифонические формы, а именно фуга; танцевальные жанры; прелюдии, написанные в старинной двухчастной форме; старинная сонатная форма.

От фуги соната заимствовала переход в доминантовую тональность в начальном разделе, появление других тональностей в среднем разделе и возврат главной тональности в заключительном. Разработочный характер интермедийных разделов фуг подготовил разработку в сонатной форме.

Если сравнивать по образному содержанию сонатную форму с литературными жанрами, то благодаря разнохарактерности, контрастным и даже конфликтным моментам в тематическом плане этого жанра, много общего находим с романом, повестью. Как известно, тема музыкального произведения вообще, и в сонатной форме в частности, часто воспринимается как музыкальный «предмет», «объект», «персонаж», «положение», «ситуация», а совокупность тем и тематических материалов произведения — как объективно развертывающийся ряд музыкальных «событий».

Общие черты в динамичности сюжета, разнообразии тем-образов можно найти и с таким, объединяющим различные виды искусства жанром, как опера.

Конфликтность — один из важнейших принципов драматургии. В музыке конфликтность реализуется в сопряжении жанрово определенных тем, интенсивном и целенаправленном их преобразовании, закономерной смене тональностей. Важнейшими принципами драматической организации служат тщательный отбор и ограничение жанрово-тематического материала, а также установление логики тонального плана.

Огромное значение для сонатного allegro, приобретает строение темы, тип ее изложения. Тема сонатного allegro должна представлять собой значительную музыкальную мысль, обладать образной характерностью и вместе с тем давать импульсы и материал для дальнейшего развития: ее ясное членение на фразы и мотивы, ее ритмическая периодичность дают возможность развития на основе вычленения характерных частиц, собственно сонатной разработки.

Выделяется ряд фаз, стадий в рамках музыкального произведения: формирование (экспозиция действующих сил), завязка (их столкновение), развертывание (борьба), кульминация, развязка.

Классическая сонатная форма состоит из трёх обязательных разделов: экспозиции, разработки и репризы. Делится она на них не только по принципу развития тонального плана, соотношению музыкальных построений, но и по принципу образного развития.

Первым разделом классической сонатной формы является экспозиция, а её основным предназначением - показ двух контрастных тем-образов, названных главной и побочной партиями. Их контраст возникает не только в использовании разных жанровых, фактурных, динамических признаков, особенностей тем. Противопоставление выражается прежде всего в тональном соотношении партий.

Роль главной партии, как роль главного героя, ответственна и монументальна, в ней заложена основная идея всего произведения. По словам Л. Мазеля[[2]](#footnote-2) она более активная по характеру, чем побочная партия. В тональном плане это показ основной тональности.

Главная партия сонатного allegro *ми-минорной* сонаты состоит из двух контрастных элементов: динамичного стаккатного хода по звукам восходящего трезвучия главной тональности в левой руке, звучащего как грозный вопрос, и словно отвечающего ему каденционного терцово-секстового оборота в правой. Учащимся очень близко образное сравнение с ситуацией «ребенок пришел из школы». Отец (первый элемент) грозно требует: «Дай мне дневник!», ребенок неуверенно отвечает: «Не сейчас, я боюсь» или что-то в подобном роде.

Игровая форма подачи материала помогает ученикам понять закономерности строения и логику развития сонатной формы, приблизив изучаемое на уроке к жизненному опыту ребенка. Установление взаимосвязи между музыкальной архитектоникой, абстрактной для ребенка этого возраста (10-11 лет) и актуальными для него событиями окружающей действительности способствует лучшему пониманию и, следовательно, усвоению данной темы. Ценность этого методического приема заключается ещё и в том, что его можно перенести на любое предметное содержание.

Побочная партия, как воплощение второго образа, чаще лирична по своему характеру звучания, её тема проводится в доминантовой по отношению к мажорной основной тональности или параллельной тональности по отношению к главной минорной, так же во втором случае может использоваться тональность минорной доминанты. В данном случае побочная партия написана в *Соль-мажоре*, в параллельной тональности по отношению к главной минорной. В нашей драматической «семейной» истории это, безусловно, мать, которая находится на стороне ребенка (в сонате *ми-минор* она «вырастает» из второго элемента главной партии). Побочная партия своим лирическим наклонением смягчает внутренний конфликт главной партии.

Побочную партию готовит связующая. Её роль происходит буквально от её названия, она подготавливает появление второй темы-образа. В тональном отношении связующая партия выполняет модулирующую функцию в побочную тональность, поэтому тонально неустойчива. В композиционном плане характеризуется появлением таких приёмов развития, как секвенционное проведение одного из мотивов главной партии, введение новых интонационных соотношений, появление мелкого ритма. Связующая партия - это своеобразная плавная, логичная подготовка побочной партии.

Заключительная партия, как правило, схожа по своим формообразующим признакам со связующей. Тематический материал может быть новым или включать в своём строении ряд мотивов, фраз завершающего характера, основанных на заключительных, каденционных оборотах. Заключительная партия выполняет подытоживающую функцию. Ею заканчивается первый раздел сонатной формы.

Едва ли не главным функциональным свойством зрелого сонатного allegro становится энергия движения, начатого главной партией и пронизывающего всю экспозицию, то есть первое же появление основных образов.

Вторым разделом сонатной формы является разработка. Она является самым активным, ярко-эмоциональным, кульминационным, непрерывно развивающимся разделом. В разработке темы подвергаются своему изменению, происходит бурное тематическое развитие. Темы могут получать не только индивидуальное развитие, путем вычленения мотива партии и его изменения, они так же нередко взаимодействуют, а в образном плане будто вступают в конфликт. Разработка является самым тонально неустойчивым разделом в ладо-функциональном значении всей формы в целом, и самым конфликтным - в образном. Принципами развития могут выступать различные приёмы - это и вариационные методы, вариантные изменения темы, секвенционные проведения отрывков тем. Й. Гайдн первым с неукоснительной последовательностью осуществил разработочный принцип развития в сонатном allegro.

В *ми-минорной* сонате воплощается такой тип разработочности, мотивной работы, который стал классическим у зрелого Гайдна. Характер его образов и облик его тематизма тесно связан с принципами развития в симфоническом цикле, будь то разработка в allegro или варьирование в медленной части.

В разработке сонаты *ми-минор* основная работа происходит с главной и связующей темами.

После разработки наступает тональное успокоение и сближение в репризе, третьем разделе сонатной формы. В классической сонатной форме побочная партия в репризе звучит в основной, а не в побочной тональности. В сонате *ми-минор* обе темы: главная и побочная, звучат в основной тональности.

В связи с репризой, на уроке актуально сравнение музыки с течением времени или с течением реки. Все дети знают поговорку, что «в одну реку невозможно войти дважды». На этом примере легко объяснить, почему реприза в сонатной форме никогда не является точной копией экспозиции.

Особенно это ярко проявляется в минорных сонатных allegro. Дети чутко слышат ладовую смену, а, следовательно, смену «настроения» побочной партии, которая в экспозиции была светлым контрастным «пятном» на общем минорном фоне, а в репризе подчиняется минорному настрою главной партии.

Список использованной литературы:

1.Мазель Л. Строение музыкальных произведений. - М., 1979

2. Музыкальная форма / Под общей ред. Ю. Тюлина. - М., 1965

3. Музыкальная Энциклопедия. - М., 5 том.

4. Способин И. Музыкальная форма. - М., 1972

5. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. – М., Музыка, 1984

6. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г., 2 том – М., Музыка, 1982.

7. Брянцева В. Н. Музыкальная литература зарубежных стран, 2-й год обучения. – М., Музыка, 2004.

1. Источник :http://arsl.ru/?page=35 [↑](#footnote-ref-1)
2. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений, 2-е изд. доп. и перераб. — М.: Музыка, 1979, с. 365. [↑](#footnote-ref-2)