

Департамент образования и науки Брянской области
Государственное бюджетное образовательное учреждение
среднего профессионального образования

Бобуновой Алёны Алексеевны

Специальность 050601
Музыкальное образование
Курс 2, группа 421
Форма обучения очная

Лунная соната Бетховена

Реферат

Научный руководитель
Космачёв В.А. _____

Клинцы
2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ2

История2

ЗАКЛЮЧЕНИЕ9

ВВЕДЕНИЕ

Александр Майкапар

Соната для фортепиано № 14, до-диез минор, opus 27, № 2 “quasi una Fantasia”.

Сочинена: 1800–1801.

Издана: март 1802.

Посвящена: Джульетте Гвиччарди.

Получила название (не от автора): “Лунная соната”.

Таковы первые, так сказать, инвентарные данные об этом музыкальном шедевре.

История

Что скрывается за этими сухими фактами?

Такая ли уж лунная “Лунная соната”?

Название сонаты “Лунная” принадлежит не Бетховену. Так ее уже после смерти композитора в 1832 году окрестил немецкий поэт Людвиг Рельштаб. Ему представилось, что Бетховен в первой части звуками запечатлел образ люцернского озера тихой лунной ночью. Нет никаких исторических доказательств того, что Бетховен именно это имел в виду. Более того, можно почти с уверенностью утверждать, что Бетховен, будь он жив в момент рождения этой метафоры и знай он о ней, вряд ли испытал бы от нее восторг. “Я употребляю это освященное обычаем название, – пишет Ромен Роллан, – придавая ему не большее значение, чем удачно найденной ассоциации образов или, скорее, впечатлений”. Мы помним, как Бетховен предупреждал в связи с Пасторальной симфонией, произведением, куда более располагающим к тому, чтобы видеть в нем зарисовки природы, что это не столько такие зарисовки, сколько выражение состояния души человека, оказавшегося на природе.

Летом 1801 года Бетховен проводил время в Коромпе, и традиции здешних мест связывают воспоминания о Бетховене, сочиняющем “Лунную сонату”, с парком в Коромпе. Но они, эти традиции, не связывают – что совершенно правильно – эти воспоминания с водной стихией, как это делает Рельштаб. Первая часть “Лунной сонаты”, даже если и согласиться с лунным ее свечением, – это совершенно не баркарола. Но и сама пресловутая “лунность” сонаты (с большой натяжкой о ней можно говорить только в связи с первой частью) отнюдь не столь очевидна, как это может вытекать из невероятной популярности и уже абсолютной смысловой стертости словосочетания “лунная соната”. Человек, имевший полное право высказываться о музыке – Гектор Берлиоз – считал, что первая часть сонаты рисует атмосферу не столько “лунной ночи”, сколько “солнечного дня”.

Что значит и почему “*quasi una Fantasia*”?

“Лунная соната” – четырнадцатая в ряду фортепианных сонат Бетховена (всего он написал тридцать две сонаты для фортепиано). Как явствует из приведенных инвентарных данных, она имеет также обозначение: “Opus 27, № 2”. Объясняется это тем, что многие свои произведения одного жанра – фортепианные сонаты, трио, квартеты – Бетховен, когда издавал, объединял в одну публикацию (в одно нотное издание). Это была распространенная издательская практика того времени. Данный опус объединяет две фортепианные сонаты – по порядковым их номерам – № 13 и 14.

Так вот, до этого опуса Бетховен писал сонаты как сонаты, если можно так выразиться о творениях гения, каждая из которых – неповторимый шедевр, например, “Патетическая соната” или Соната № 7 с ее гениальным Largo. Вот видите, у нас уже много раз проскальзывало слово “соната”. И теперь, чтобы объяснить вынесенную в заголовок этого раздела статьи ремарку Бетховена, необходимо хотя бы кратко сказать, что значит этот термин.

К тому времени, когда Бетховен стал писать свои фортепианные сонаты, этот жанр, или точнее – музыкальная форма, уже прошел долгий путь развития. Я не буду здесь описывать этапы этого пути, скажу только, что поначалу

термин “соната” обозначал пьесу, исполнявшуюся на музыкальных инструментах (от итал. *sonare* – звучать), в отличие от термина “кантата”, обозначающего вокальное произведение (со временем собственно кантату) и происшедшего от итал. *cantare* – петь. Бурно развиваясь, соната к началу XIX века – особенно в руках великих венских композиторов Гайдна, Моцарта, Бетховена – превратилась в многочастное (как правило, трехчастное, реже – четырехчастное и совсем редко – двухчастное) произведение, построенное по определенным формальным принципам. И главным из этих принципов было наличие в первой части (по крайней мере в первой, но могло быть и в других частях) двух разнохарактерных тем (образов), вступающих в драматические взаимоотношения по ходу их развития. Как правило, эти темы символизируют в классической сонате мужское и женское начало, придавая конфликту острый психологический характер.

Гениальность Бетховена заключается, помимо многого прочего, в том, что эту общую схему он всякий раз превращает в уникальный психологический конфликт. Потому чрезвычайно трудна – да и, вероятно, излишня – дальнейшая классификация формальных аспектов бетховенских сонат. Но одно обстоятельство отметить все же необходимо: первая часть “Лунной сонаты” не подпадает под эти структурные особенности, которые делают инструментальную пьесу сонатой. В ней нет двух разнохарактерных тем, вступающих в конфликт друг с другом. И в этом смысле “Лунная соната” – не соната. Она соната в том смысле, что состоит из трех частей, причем как раз в финале мы видим те самые принципы сонаты, о которых говорилось выше. В финале! Но не в первой части. В этом кроется причина того, что Бетховен, не желая вводить в заблуждение будущего потенциального покупателя своего произведения, предупреждает его ремаркой, что эта соната “вроде бы как фантазия”. Теперь не может быть никаких претензий. Итак...

Adagio sostenuto. Первая часть сонаты. Бетховен начинает эту сонату тем, что обычно является средней частью такого цикла – медленной, сумрачной, довольно скорбной музыкой. Александр Серов, замечательный русский

композитор и блестящий музыкальный критик, находит в первой части сонаты выражение “смертельного уныния”.

Здесь три необычайно выразительных и очень ясно различимых – и, вероятно, тут кроется причина огромной популярности этой части – музыкальных элемента: “спокойное движение как бы хоральных аккордов, определяемое движением басовых октав; гармоническая триольная фигурация, с неумолимостью проходящая через всю часть, – сравнительно редкий у Бетховена пример выдержанного через все сочинение однообразного ритмического движения, так часто встречающегося у Баха, и, наконец, скорбный малоподвижный мелодический голос, ритмически почти совпадающий с линией баса. Соединяясь в одно гармоническое целое, каждый из этих элементов живет самостоятельной жизнью, образуя непрерывную живую декламационную линию, а не “подыгрывая” только свою партию к ведущему голосу”. Так очень точно характеризуют эту часть профессор А.Б.Гольденвейзер.

Здесь я должен сделать небольшое отступление. Необходимо обратить внимание на то, что нотный текст – я имею в виду любой нотный текст, не только этой сонаты – содержит очень мало указаний для исполнителя. Причем парадокс состоит в том, что, сколько бы их, этих указаний, ни было (известны композиторы, чьи ноты испещрены всевозможными пометками), их всегда будет мало с точки зрения фиксации всех аспектов исполнения произведения. Из этого факта можно сделать по крайней мере два прямо противоположных вывода: 1) раз исполнительских указаний мало и они все равно не характеризуют исполнение во всей его полноте, бог с ними, будем играть “как хочется” (для меня такой вывод неприемлем); 2) раз указаний этих мало, отнесемся к каждому из них с величайшим вниманием, как к выражению воли гениального композитора (для меня единственно возможный вывод). Так вот, ценнейшим указанием темпа в этой части являются не только итальянские термины, означающие очень медленный темп, но и определенное указание на то, что пульсом здесь является полутакт. И если исполнитель учтет это требование Бетхо-

вена, то его исполнение этой части с точки зрения физического времени окажется более быстрым, чем то, к какому привык наш слух, но при этом единицей пульсации будет именно та, какую имел в виду Бетховен.

Однако следует остановиться в рассуждениях об интерпретации, поскольку без живого звучания музыки все доводы будут слишком абстрактны. Но тем не менее я призвал бы читателя внимательно отнестись к различным трактовкам и задуматься над тем, что в них соответствует намерениям (порой очень глубоко сокрытым) композитора, а что идет вразрез с ними.

Allegretto – вторая часть сонаты. Замечательные слова написаны об этой части профессором Генрихом Нейгаузом в его книге “Об искусстве фортепианной игры”. Нейгауз называет это “почти невесомое *Allegretto*” “зыбким”, “скромным”, “утонченным” и одновременно “страшно простым”. “Утешительное” настроение (в духе *Consolation*¹) второй части, – пишет он, – у недостаточно чутких учеников легко переходит в увеселительное *scherzando*, в корне противоречащее смыслу произведения. Я слышал десятки, если не сотни раз такую трактовку. В таких случаях я обычно напоминаю ученику крылатое словцо Листа об этом *Allegretto*: “*une fleur entre deux abimes*”² и стараюсь ему доказать, что аллегория эта не случайна, что она удивительно точно передает не только дух, но и форму сочинения, ибо первые такты мелодии напоминают поневоле раскрывающуюся чашечку цветка, а последующие – свисающие на стебле листья. Прошу помнить, что я никогда не “иллюстрирую” музыку, то есть в данном случае я не говорю, что эта музыка есть цветок, – я говорю, что она может вызвать духовное, зрительное впечатление цветка, символизировать его, подсказать воображению образ цветка”.

Тот же А.Серов, которого я уже упоминал, правда, слегка иронизировал по поводу этой очень поэтической метафоры Листа: “Позабываю сказать, что в этой сонате есть еще скерцо. Нельзя не удивляться, как тут замешалось это скерцо, не имеющее никакого отношения ни к предыдущему, ни к последую-

щему. Это цветок между двух пропастей, сказал Лист. Пожалуй! Но такое место, я полагаю, не слишком эффектно для цветка, так что с этой стороны метафора г. Листа, может быть, и не лишена верности”.

Presto agitato – финал сонаты. Слушая этот финал, совершенно невозможно противостоять страстному, мощному бетховенскому темпераменту, его неудержимому порыву. Поразительно, как Бетховену удастся создать впечатление стихийной мощи и при этом направить бурный поток эмоций в гранитное русло. Буря разражается градом мелких нот и вспышками молний (резкие акценты аккордов). Действительно, вполне уместным будет сравнение с ночной бурей, с циклоном. И как часто бывает у Бетховена, вдруг – молчание. “Внезапное *Adagio... piano...* Человек, доведенный до крайности, умолкает, дыхание пресеклось. И когда через минуту дыхание оживает и человек поднимается, кончены тщетные усилия, рыдания, буйства. Все сказано, душа опустошена. В последних тактах остается только величественная сила, покоряющая, укрощающая, принимающая поток”, – писал о нем Ромен Роллан.

Кто была Джульетта Гвиччарди?



Рисунок 1- Джульетта Гвиччарди

Лучшее, что написано об этой юной вдохновительнице Бетховена, это страницы в книге Романа Роллана “Бетховен, Великие творческие эпохи. От

“Героической” до “Аппассионаты”. Третье приложение в этой книге называется “Сестры Брунsvик и их кузина из “Лунной”. Название звучит по-русски несколько коряво, но очень интересно по сути. Нам ничего не остается, как перелистать эти страницы.

Джульетта, дочь графа Гвиччарди, получившего назначение в Вену надворным советником при Богемской канцелярии, появилась в Вене в конце 1800 года. Бетховен, как только узнал ее, тут же воспламенился. Джульетта была еще совсем юная. “Немногим старше шекспировской Джульетты и не менее соблазнительна”, – констатирует Ромен Роллан. Бетховен был уверен, что Джульетта испытывает к нему самые нежные чувства. Он писал Ф.Вегелеру (16 ноября 1801): “Перемена, происшедшая во мне теперь, вызвана милой чудесной девушкой, которая любит меня и любима мною”. Много лет спустя, в 1823 году, Бетховен, тогда уже глухой и общавшийся с помощью разговорных тетрадей, беседуя с Шиндлером, написал: “Я был очень любим ею и более, чем когда-либо, был ее мужем...”

Тогда же, в 1801 году, Бетховен дает Джульетте уроки музыки. Он не берет платы с юной графини, а она в свою очередь дарит ему дюжину рубашек, которые сама сшила. Зимой 1801 – 1802 годов Бетховен сочиняет и посвящает Джульетте эту свою сонату. Разочарование уже наступило: с первых месяцев 1802 года Джульетта выказывает явное предпочтение молодому графу Роберту Галленбергу, который был всего на год старше ее и тоже занимался композицией (он имел наглость ставить свои сочинения в одни программы с бетховенскими симфониями). В марте соната – с посвящением Джульетте – была опубликована в Бонне издателем Зимроком. “Иллюзия длилась недолго, – пишет Ромен Роллан, – и уже в сонате видно больше страдания и гнева, чем любви. Через полгода после этой бессмертной оды Бетховен в отчаянии пишет “Гейлигенштадское завещание” (6 октября 1802 года)”. Некоторые бетховеноведы считают, что именно Джульетте Гвиччарди было адресовано письмо (так и не отправленное Бетховеном или оно возвратилось от адресата?), известное как письмо “К Бессмертной возлюбленной”. Оно было обнаружено после

смерти Бетховена в потайном ящике его гардероба. Как бы то ни было и как бы ни решать вопрос с его датировкой – от чего, конечно, многое зависит в вопросе установления адресата, то есть того, кто была той самой “Бессмертной возлюбленной”, – миниатюрный портрет Джульетты Бетховен хранил вместе с этим письмом и “Гейлигенштадским завещанием”.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

“Памятник любви, который он (Бетховен. – А.М.) хотел создать этой сонатой, – пишет А.Серов, – очень естественно обратился в мавзолей. Для такого человека, как Бетховен, любовь не могла быть ничем другим, как надеждою загробною и скорбью, душевным трауром здесь на земле”.

В истории музыки мало найдется произведений, которые могут сравниться по популярности с “Лунной сонатой”. Кто и как только не приспособивал этот бетховенский шедевр – каждый для своих целей. Впечатляющую картину жизни “Лунной сонаты” (а порой одного только ее названия) в наши дни дает Интернет. Сайтов, содержащих сведения о “Лунной сонате” (вернее, открывающихся на запрос “Лунная соната”), в одном только англоязычном Интернете на сегодняшний день имеется 6861! Чего здесь только нет. И кто только не паразитировал на невероятной популярности этого произведения!..

Множество транскрипций было сделано с целью дать возможность прикоснуться к этому творению не только пианистам. Вот всего несколько примеров:

- переложение сонаты для гитары сделал известный исполнитель на этом инструменте Марсель Робинсон;

- известный дирижер Антал Дорати сделал оркестровку сонаты, чтобы использовать ее для хореографической постановки;

- аранжировал “Лунную сонату” для своего джаз-оркестра знаменитый американский тромбонист и аранжировщик Гленн Миллер. (Не путать с его же “Лунной серенадой”.)

К чему только не применяли это словосочетание – “лунная соната”! Это романтическое название стало кодовым для одной из разрушительных атак агонизировавшего германского фашизма – авиационного налета на Ковентри (Англия) в 1945 году.

“Лунная соната” вдохновляла скульпторов и художников:

– Пауль Блох в 1995 году изваял мраморную скульптуру, которую назвал “Лунная соната” (я был бы рад, если бы мне объяснили, почему это “Лунная соната”, а не “Рождение нового дня” или “Размышление”);

– Ральф Харрис Хаустон написал картину, которую назвал “Лунная соната” (тот же вопрос возникает и в этом случае);

– американская ювелирная фирма “Bright Bear Jewelry” в своей “Коллекции тысячелетия” представляет жемчужное кольцо, названное его создателями “Лунная соната”.

Или вот такое фантастическое использование любимого образа:

– одна из западных фирм предлагает кофе “Лунная соната”;

– “Лунная соната” – такое прозвище получил жеребец (?!), выведенный в США.

И впрямь, популярность нередко приобретает самые причудливые формы...