Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение

Самарской области

«Тольяттинский музыкальный колледж имени Р. К. Щедрина»

**Романтическая трактовка жанра сонаты в творчестве Ф. Шопена**

**Выполнила:**

студентка 3 курса ОТМ

Антипина Анна

**Научный руководитель:**

преподаватель высшей категории

Беляева Виктория Николаевна

Тольятти 2021

**Содержание**

Введение .................................................................................................. 3

Глава I ...................................................................................................... 6

Глава II …................................................................................................ 9

Глава III ….............................................................................................. 17

Заключение …......................................................................................... 24

Список литературы …............................................................................ 25

**Введение**

Шопен! Нежный гений гармонии!

 Какое сердце, его полюбившее, какая душа, с ним

сроднившаяся, не дрогнет, услышав его имя,

как при воспоминании о каком-то высшем существе,

 с которым посчастливилось встретиться!

Ф.Лист «Шопен»

В наше время Фредерик Шопен - один из самых популярных и широко исполняемых композиторов. Для многих имя этого великого польского гения является ассоциацией к слову «классика» наряду с такими глыбами музыкального искусства как Бах, Бетховен, Вагнер… И это вовсе не удивительно. Каждый опус композитора представляет высшее проявление гармонии и красоты, но красоты не внешне блестящей, призванной развлекать салонную публику, а заставляющей слушателя на время откинуть мысли о суете и полностью проникнуться, погрузиться в богатый музыкальный мир шопеновского гения. «Он искал красивого в самой жизни и своим искусством утверждал право человечества на бесконечное совершенствование и расширение красоты», - пишет русский историк музыки Ю. Кремлёв, исследуя творчество и эстетические идеалы композитора, и это утверждение, на мой взгляд, вполне точно передаёт идеи и направленность его творчества. Шопен желал достичь гармонии, того прекрасного идеала музыки, способного всколыхнуть чувства человека, заставить его размышлять, думать и стремиться к чему-то более глубокому и совершенному.

В этом он выступает как истинный сын эпохи романтизма. «Цель музыки - побудить душевное волнение», - писала Жорж Санд, не исключено, что под влиянием эстетических соображений самого Шопена. Его творчеству присущи характерные реалистические черты, источником которого стали ранние впечатления, связанные с польским фольклором. Не терпя крайности романтизма, композитор находится в своих духовных и творческих поисках между этими двумя направлениями, и, таким образом, выступает как оригинальный «представитель польской духовной культуры». Шопен сохраняет рационалистические основы классицизма и органично его синтезирует с романтизмом, как «достойный, самобытный подражатель Бетховена».

Музыка польского гения не иллюстративна, Шопен не наделяет ее программой, как другие его современники. Он с исключительным вниманием и интересом обращается к человеку, его внутреннему миру, глубоким размышлениям и переживаниям

Этим исключительным гуманизмом объясняется стремление Шопена в «провозглашении и отстаивании высочайшего эстетического и этического идеала».

Не удивительно, что искусство Шопена оставляет глубочайший след в сердце каждого слушателя. Истинный гений способен передать наиболее точно все свои устремления и мысли в своем искусстве, воздействуя тем самым на умы современников и будущих поколений. Именно поэтому до сих пор музыка Шопена жива и широкое исполняется, многие поколения восхищаются его вальсами, мазурками, ноктюрнами...

Мастер миниатюры смог достичь наивысшего конкретного воплощения мысли и идеи в музыке. Однако на фоне ряда знаменитейших миниатюр порой забывают про его более крупные жанры, в которых не менее глубоко и полноценно раскрылся творческий гений композитора. И если скерцо и баллады часто звучат со сцен концертных залов, то произведения крупных форм исполняются намного реже. Возможно, причина непопулярности этих произведений лежит в некоем стереотипе, что в этих жанрах Шопен недостаточно смог проявить свой многогранный талант. Такое мнение о его сонатах и концертах высказывали музыканты-современники, в том числе и Р.Шуман и Ф.Лист. Но с течением времени исследователи пришли к выводу, что, как часто бывает с гениями, эта веха в творчестве композитора не была понята и по достоинству оценена современниками. А ведь список произведения крупной формы тоже значителен: 2 концерта для фортепиано с оркестром, 3 фортепианных сонаты, фортепианное трио g-moll, а также соната для виолончели и фортепиано! И хотя многие эти сочинения относятся к раннему творчеству, когда Шопен только искал свой язык, стиль, свой собственный путь в музыкальном мире, но даже в них чувствуется потенциал и неповторимая сила творческой мысли. Что уж говорить о поистине гениальных второй и третьей сонатах для фортепиано, вышедших из-под пера уже зрелого и опытного мастера!

 Цель данной работы - выявить особенности трактовки жанра фортепианной сонаты в творчестве Ф.Шопена. Для этого будут рассмотренные наиболее значимые сочинения, а именно фортепианные сонаты b-moll op.35 и h-moll op.58, на основе чего будет возможно выявление новаторских романтических черт в трактовке жанра и формы сонатного цикла.

**Глава I**

Сонатная форма из всех классических форм инструментальной музыки является наиболее яркой, действенной и драматургически цельной. Она даёт широкие возможности для воплощения значительных идей и переживаний композитора в их сложном многостороннем конфликтном развитии, в их контрасте и единстве. Сонатная форма стала показателем стиля, так как гибко вбирает в себя все его основные черты. Закономерности построения сонатной формы отражают принципы логического мышления композитора, его понимание основных законов движения и развития музыкального материала.

Во второй половине XVII века в творчестве венских классиков расцветает классическая сонатная форма. Гайдн, Моцарт и Бетховен довели классическую сонату до совершенства, придали ее структуре законченные очертания, тематизму — ясность, чёткость логического мышления. Принципы сонатности в стилях венских классиков выражены наиболее полно.
Дальнейшее развитие сонатной формы пошло по одному из путей, намеченных Бетховеном в своих поздних сонатах — развивается романтическая сонатная форма, в которой главенствует не рациональное начало, не логика мышления, а лирическое чувство, субъективный мир художника. Индивидуальность мышления композитора выходит на первый план. Дабы наиболее полно передать свою мысль, душевное состояние художник-романтик стремится преобразовать сонатную форму согласно своему видению, своему замыслу. Это и рождает богатство и разнообразие романтической сонатной формы.

Франц Шуберт по своей сути лирик и поэт; ориентир на вокальные жанры напрямую оказал влияние на его сонаты и симфонии. В своих сонатах он впечатляет слушателя богатством и многообразием выражаемых мыслей и чувств, завораживает неповторимой душевностью и непосредственностью изложения музыкальной мысли. Эти особенности содержания, эта последовательная лиризация крупного музыкального жанра нашли отражение в особом виде тематизма.

Наиболее характерная черта шубертовской сонаты — использование песенного тематизма. Это вело к значительному переосмыслению жанра, поскольку в классический и более ранний период соната, в основном, придерживалась традиций инструментального тематизма и чисто инструментальных приёмов развития. Наиболее показательным у Шуберта является песенный характер главных партий I частей сонат, хотя постепенно песенный тематизм входит и в другие части. Композитор подчёркивает песенное начало темы, в дальнейшем развивая их согласно принципам песенного развития - вариционно-вариантным преобразованиям. Он берет за основу варьирование, значительно не нарушающее целостность первоначальной песенной темы: гармоническое, ладовое, фактурное, динамическое и.т. д. наконец, вариантность, предполагающее создание эмоционально и жанрово различных образов на общей интонационной основе.

Помимо жанра песни, Шуберт обращается и к танцевальным ритмам, в первую очередь, к ритму вальса. Названия частей «менуэт» и «скерцо» используются достаточно условно.

Шуберт стал создателем нового типа романтической сонаты — лирико-жанровой с преобладанием повествовательного характера развития, которой не свойственен острый драматизм в духе бетховенских сонат. В результате чего композиция всего сонатного цикла получает новую трактовку.

Похожим путем идёт другой композитор раннего романтизма, Роберт Шуман. Придерживаясь той же повествовательности в своих сонатах, он насыщает их импровизационными вставками, эпизодами, несколько нарушающими равновесия формы. Вместе с образной трансформацией сменяется темп, жанр темы как, например, в I части фортепианного концерта хоральная тема ГП перевоплощается в ноктюрн.

«Формы у Шумана то слишком кратки по протяжённости дыхания из-за чего большие произведения скорее мозаично складываются, чем развёртываются в соответствии с логическими законами, диктуемыми материалом, то начинают терять свои очертания в непомерно больших данного раздела структурах. Тогда-то и возникает ощущение импровизационности и до некоторой степени случайности следования материала» (Горюхина).

Также как и Шуберт, Шуман в развитии материала прибегает к последовательному нанизыванию тем и варьированию — строгому, фактурно-ритмическому и свободному, образно-смысловому. Он воспроизводит множество вариантов, оттенков одной темы, рассматривает в другом ключе и под другим углом, демонстрируя безграничное мастерство и неограниченную фантазию художника.
 «Шуман обновляет сонатную форму, превращая её в индивидуальную. Этого он добивается через экспрессию тематизма, экспрессию образных трансформаций тематизма, через сопоставление контрастных образов, широко используя выразительные возможности каждого средства» (Горюхина).

Примерно в это же время в творчестве Шопена формируются его собственное понятие и представлении о сонатной форме и жанре сонаты в принципе. В своих сонатных allegro Шопен не отказывается от классической сонаты и сохраняет наибольшую связь с классическими принципами развёртывания формы. Вместе с тем, Шопен не только продолжает классические традиции, но и выступает настоящим новатором в трактовке формы.

**Глава II**

 Рассматривая сонаты Шопена, нельзя не упомянуть о первом опыте композитора в этом жанре. Впервые он пробует себя в жанре сонаты еще в 1827 году, во времена обучения под руководством мудрого педагога Ю. Эльснера, которому и была посвящено это сочинение. Став взрослым и опытным мастером, Шопен считал сонату op.4 неудачной, и при его жизни она так и не была издана. Того же мнения придерживаются и многие исследователи, считая её незрелой, статичной, несколько неосмысленной и слишком «экспериментальной» (Протопопов). Однако данная экспериментальность является интереснейшими полем для исследования ранних творческих исканий Шопена, поскольку уже здесь можно уследить некоторые черты будущего стиля.

 В этой сонате в полной мере проявилась юношеская пылкость молодого композитора. Уже в первой части, находясь в рамках сонатного allegro, он стремится оригинально претворить свои идеи, смело нарушая устоявшиеся каноны и традиции формы, хотя ему ещё не хватает мастерства. Экспозиция монотематична: побочная партия развилась из отрезка главной и явно не контрастирует. Отклонения от традиций сонатной формы проявляются и в тональном плане. В экспозиции господствует основная тональность c-moll, контрастное доминантовое или мажорно-параллельное противопоставление отсутствует, подчёркивая единообразие тем. В репризе же тональный план ещё более необычен: вместо с-moll возникает чередование b-moll, g-moll и с-moll, тем самым Шопен отказывается от классического тонального единства в репризе. Вся часть изобилует хроматизмами, модуляционными блужданиями, особенно в репризе, что лишает сонату тональной устойчивости. Таким образом можно отметить скорее импровизационный характер музыкального развития.
В этом, достаточно сумбурном разнообразии новшеств уже можно различить элементы будущего стиля Шопена: отдельные характерные детали мелоса, фактуры, гармонии, а также «определённая окраску, настройку музыки, предвещающее много в дальнейшем творчестве»(Кремлёв стр.329). Особенно характерна мелодия побочной партии с восходящими «вздыхающими» интонациями и поддерживающая её гармония.

 Вторая часть сонаты наиболее классична, представляет собой менуэт (Es-dur) в духе Шуберта. Третья часть – Larghetto в характере ноктюрна (As-dur), одна из более выразительных ранних работ Шопена. Весьма оригинальна необычным пятидольным размером, преобладанием плагальных оборотов, а также развитой орнаментикой. С третьей частью ярко контрастирует мрачный драматический финал, написанный в рондо-сонатной форме. В нём чувствуется тесная связь с первой частью, а именно монотонность движения, избыточность хроматизмов, что вновь приводит к бесконечным блужданиями и модуляциям. Между тем, здесь можно отметить уже более развитый гармонический язык, оригинальные орнаментальные приёмы.

 В целом, как уже говорилось ранее, в сонате c-moll пока только ещё прорастает творческая индивидуальность композитора. Пока способы преобразования и его осуществления носят незрелый экспериментальный характер в попытках найти близкий и точный способ выражения. Однако и в этой попытке можно проследить связь классических принципов с поисками нового.

 Вновь к жанру сонаты Шопен вернётся лишь спустя более 10 лет, явив миру одно из самых гениальных творений романтической эпохи — сонату b-moll op.35. За это время творческий облик композитора уже сформировался и достиг своей вершины, им уже были написаны 24 прелюдии, 2 опуса этюдов, первые баллады, не говоря уже о великолепнейших мазурках, ноктюрнах, полонезах...

 Центром сонаты, сосредоточением творческой мысли стала третья часть — знаменитейший Траурный марш. Выражение величественной скорби, полный мрачной патетики, производит на слушателя неизгладимое впечатление. Марш был задуман и написан ранее, на рукописи одного из отрывков произведения была собственноручно подписана автором дата создания — 28 ноября 1837 года, канун годовщины печального известного польского восстания 1830 года (начало восстания как раз приходилось на 29 ноября). Данный факт для многих исследователей дал основание полагать, что в марше, а далее во всей сонате центральной темой явились переживания от гибели польского восстания, часто затрагиваемая композитором в творчестве 30х годов. В том же году Шопен переживает и личную трагедию — после довольно продолжительного периода неопределённости в отношениях между Шопеном и Марией Водзиньской происходит окончательный разрыв, очень тяжело переносимый композитором. Марш был, скорее всего, написан под впечатлением трагических страниц жизни, но сама суть его уходит куда более глубже личных переживаний и воспоминаний о прошлых страданиях. Ведь не случайно из траурного шествия вышла идея, концепт будущей сонаты, это процесс долгого творческого осмысления жизни, жизни художника и творца. Сонату в некотором смысле можно назвать промежуточным итогом жизни и творчества Шопена,

 Шопен отрицал программность, но в сонате b-moll можно проследить на протяжении четырех частей развитие своего рода сюжета. За почти двухсотлетнюю историю соната обзавелась огромным количеством трактовок, сюжетоописаний, иногда даже противоречащих друг другу. Но для нас это навсегда останется тайной, поскольку сам Шопен не оставил каких-либо объяснений или намёков ни в письмах, ни в воспоминаниях друзей. Он создал шедевр, заставивший сердце слушателя охотно отзываться, разум интенсивно работать дабы разгадать эту загадку, дойти до сути.

 Первая часть цикла — сонатное allegro, оригинально преобразованное творческим гением композитора. Шопен опускает проведение темы главной партии в репризе, сливая её с разработкой, тем самым нарушая условную «трёхчастность» формы, выработанную венскими классиками (экспозиция — разработка — реприза с кодой) и преобразуя в условно двухчастную (экспозиция — разработка с репризой). Подобная перестройка формы возникает из-за яркой контрастности образного противостояния тем. Сонатное allegro близко к классическим канонам формам по стройности и логической ясности. Классичен и тональный план: в экспозиции b-moll и параллельный Des-dur, в репризе — B-dur.

 Сонатному allegro предшествует медленное вступление в хоральном изложении, которое стало главным смысловым и интонационным зерном тем экспозиции, а затем и сквозного развития в разработке. В нём можно выделить две различные по смыслу интонации. Первая интонация, полная декламационной патетики, основана на нисходящем ходе на уменьшённую септиму с «новой трактовкой пунктирного ритма — ослабленного, так как акцент приходится на начало рисунка, а не на последний звук» (Горюхина, стр.115). Подчеркнутая остро тяготеющими ступенями (шестой сверху и седьмой снизу), возникает интонация-вопрос, протест против рока, судьбы. Вторая интонация — тяжёлый вздох, проходящий через мучительно длительное (2,5 такта в темпе Grave) осознания предшествующей интонации, в котором оригинально осмысленно сопоставление двух миноров (cis=des-moll и b-moll).

 Контрастно торжественно трагическому вступлению звучит взволнованный пульс сопровождения, предвосхищающий вступление темы главной партии, в которую перешли декламационная интонация-вопрос и «вздох» второй интонации. Благодаря быстрому темпу и сосредоточении тем в верхнем вокальном регистре меняется восприятие этих интонацией, их взаимодействие. Сменяющие друг друга в бесконечном потоке движения короткие интонации-вздохи создают эффект бесконечного устремления, точно течение жизни с непрекращающимися взлётами и падениями, испытаниями, их преодолением и дальнейшим движением. По композиции главная партия напоминает строение миниатюр Шопена, когда после экспонирования темы дальнейшее развитие доходит «до ступени драматургического становления образа» (Горюхина стр.116), проходящего через стадии развития, кульминации и завершения. Стремительно увеличивается напряжённость, страстная экспрессия бурного потока так, что экспонирование практически срывается и резко останавливается на коротком «колоритно-дерзком диссонирующим комплексе» (начало 40 такта; Кремлёв стр.459), выполняющее здесь роль короткой связки с побочной партией.

 Темы в экспозиции хоть и различаются между собой по фактуре, жанровым признакам, окраске, однако явно не контрастируют. Они выступают как два мира одного целого образа. Можно предположить, что тема главной партии — «внешнее бурление» жизни художника, то тема побочной, изложенная сначала в хоральной структуре — внутреннее переосмысление, размышления. Введение хоральной темы как бы притормаживает движение, оттягивая дальнейшее развитие, но таким образом увеличивая потенциал дальнейшего движения и действия. Мелодия песенного склада скрыта в торжественно-сдержанном ходе хорала. Развитие происходит внутри самой тонко гармонизированной темы с ее «привольным голосоведением» (Кремлёв стр.459), увеличенными трезвучиями, внутриладовыми модуляциями. Далее вариационно тема хорала перерастает в выразительный ноктюрн, устремлённый вверх поток благородных чувств, словно воплотивший из переживаний и дум гения исключительный образ искусства.

 Дальнейшему развитию темы способствует мелодизированный восходящий бас, по своей выразительности и естественности он становится верным помощником мелодии, чуть ли не равным ей, образуя тем самым некий «дуэт». Постепенно он преобразуется в однообразные фигурации, отходит на второй план, отдав всю первенство выразительности мелодии, достигнувшей пика своего длительного развития в пылких патетических возгласах.
Но так же как и главная партия, побочная резко обрывается и переходит в заключительную партию, состоящую из хроматических аккордов, перетекающих в яркий каданс.

 Разработка — новый этап действия, ознаменованный высоким накалом страстей, бурное развёртывание драматической стихии. Можно выделить две волны постепенно нарастающего развития. Уже в первых фразах начинают постепенно проявляться тематические связи. Предвосхищая дальнейшую трагедию, затаённо звучит тема главной партии. Изложение в басах подчёркивает её родство с интонацией-вопроса вступления. Контрастирующий ей просветлённый хоральный «ответ» имеет черты одновременно второй интонации вступления и побочной партии, оказывающиеся удивительно близкими друг другу. Далее после представления основных элементов происходит контрапунктическое наслоения образно контрастных тем, их столкновение, усиленное политональным развитием (E-dur и f-moll), гармонической неустойчивостью. Постепенно эти столкновения перерастают в огромную стихийное бурное движение, переходя в следующую волну разработки на кульминационном пике. Конфликт становится ещё более ожесточённым. Теперь сталкивается утяжелённая в басах роковая первая интонация вступления и тема главной партии, «оформленная в жёстких интервалах с резкими срывами, в крикливо громогласном верхнем регистре» (Горюхина стр.119). Темы теряют человечность, доходя в своём развитии до исступления, переходят в резкий драматический срыв пассажей, взмывающие вверх возгласы страданий. Тема главной партии в этот момент достигает наивысшего трагедийного накала, исчерпывая себя полностью в эмоциональном, выразительном плане. По этой причине Шопен отказывается от её проведения в репризе. Появление темы главной партии в первоначальном виде совершенно бы нарушило логику повествования, совершенно не вписываясь после такого мощного эмоционального разрушения в разработке.

 Временное успокоение вносит репризное проведение темы побочной партии в тональности B-dur, придающее звучанию большую звонкость, чем в экспозиции. Ещё не потеряна вера в лучшее! Но вновь лирическая тема трансформируется в пылкие пафосные мотивы, переходящие в неустойчивую стремительную заключительную партию и следующую за ней коду, полную мрачных предчувствий. В басах угрюмо звучат отрывки первой темы, восходящие септаккорды, переходящие в минорный плагальный каданс, не приносят успокоения, настраивая на продолжение драмы.

 Вторая часть — по выражению С.Слонимского — «инфернальное скерцо». Тяжёлые грозные аккорды мощно вздымаются в ритме танца с внезапными скачками, паузами, создавая зловещий образ, неумолимо подступающий, вселяющий ужас неизбежной гибели. Но в центре возникает вдруг просветлённый образ, как бы воспоминание о днях, счастье прошлого, надежда. Однако эта ласковая мелодия, звучащая на остинатном басу, несколько скована, в ней нет того широкого развития и силы, что была в теме побочной партии сонатного allegro. Шопен обогащает эту тему, обращаясь к «двуплановой мелодике», где «мелодический центр» перемещается в разные регистры. После яркого нисходящего хода наступает реприза. Но в самом конце, как последний проблеск воспоминаний и прошлых надежд, звучит отрывок центральной части, завершающийся замирающими аккордами в просветлённом Ges-dur.

 Из затаённой тишины возникает размеренное похоронное шествие третьей части сонаты. Величайшее воплощение возвышенной скорби в музыке. Погиб гений. Чувство невосполнимой утраты наполняет душу, время невозвратимо. Пустые тяжеловесные кварто-квинтовые шаги баса, напоминающие звон погребальных похорон, горестные вздохи и внезапные порывы, теснящие грудь... Насколько совершенно воплощение скорби, настолько же совершенен и образ красоты, идеал, возникающий в центре марша. Неземная, тончайшая парящая мелодия, само воплощение творческого гения. Но образ уходит, похоронное шествие продолжается. Нет проблеска надежды.

 Безликий финал, наполненный хаотичным атональным движением. Зловещий шелест фигураций, гармоническая неустойчивость, бесконечные секвенции и сдвиги... «Безответный свист и вой ветра над могилой погребённого» - так трактовал В.В, Стасов. В конце фигурации прерываются, мрачно замирают... Мощный удар каданса — жестокий конец, без надежды и веры в воскресение.

 Финал, естественно, продолжает трагическую линию сонаты. После смерти нет ничего, пустота, «ветер над могилой», полнейший хаос. Это не смерть, человека, это смерть гения, непонятого, одинокого в этом мире. Шопен, опираясь на свою творческую интуицию, дерзко отказывается от всех сложившихся канонов построения сонаты, от стройных классических форм. Это гениальное по своей сути решение, однако же, многими современниками было воспринято «в штыки». Многие удивлялись этому творению, «сочтя его деградацией гения» (В. Горностаева), Р. Шуман так и вовсе не считал финал музыкой. Но сейчас, спустя почти 200 лет, в полной мере можно осознать, какой широтой музыкального мышления обладал Шопен, написавший такой, поистине, революционный финал.

 В целом соната поражает глубиной драматизма и психологического воздействия. Здесь Шопен наиболее полно и одновременно тонко и чутко смог объединить стройные черты классической сонаты с истинно романтическими идеями и чувствами, создавая совершенный синтез музыкальной формы и художественного замысла композитора. Шопен выступает как гениальный творец и новатор.

**Глава III**

 Совершенно не верится, что после такой всеразрушающей трагедии, демонстрируемой Шопеном в сонате b-moll, возможно возрождение к жизни и возврат к свету. Однако наступил новый этап в жизни композитора. Всё же не стоит забывать, что, при порой меланхолических настроения, Шопен сам по натуре не был склонен к пессимизму. Подтверждением этому может стать исключительная ирония, много раз засвидетельствованная его близкими и друзьями. Стоит даже вспомнить широко цитируемый отрывок из письма к Юлиану Фонтане, где Шопен так, между прочим, рассказывает о своих замыслах, не забыв упомянуть «недлинный финальчик», где «левая рука unisono с правой болтают после марша» (Кухарский «Письма» т.1 стр.431). После такого описания вряд ли можно себе представить леденящий душу финал сонаты b-moll!

 Итак, свою третью сонату h-moll op.58 Шопен пишет в 1844 году. Болезнь всё больше и больше подтачивала здоровье композитора, это состояние усугубило известие о смерти отца. Именно в такой мрачный период своей жизни Шопен вновь обращается к жанру сонаты. Лучом света становится приезд горячо любимой сестры Людвики со своим мужем. Они прогостили в Париже и Ноане около трёх месяцев, несомненно, подкрепили надломленный дух композитора, который смог осуществить задуманное и выразить в этой сонате свои оптимистические надежды и уверения.

 Соната h-moll op.58 стала итогом духовных и творческих исканий Шопена, композитора мудрого, уже давно достигшего зрелости своего творчества. Проходит всего шесть лет, а Шопен отходит от беспросветного трагизма прошлых лет. Сравнивая две сонаты, Ю.Кремлёв пишет: «Там — трагедия, здесь - стремление к радости и счастью. Там — скорбная борьба, гибель, небытие, здесь — сначала мечтательные, неуверенные поиски утраченного былого, а затем могучее жизнеутверждение... Не осталась теперь следа от романтической наивности и юношеской восторженности: они вытравлены годами душевных страданий. Сохранилось лишь нечто нерушимое, неколебимое. Как бы тяжки не были жизненные бури и превратности — великое счастье сознавать чистоту и ясность чувств, нерастраченных и неосквернённых!»

 Характерное для сонаты в целом светлое и радостное настроение сливается с героикой жизни и борьбы. По значению и положению сонату h-moll можно сравнить с Девятой симфонией Бетховена, так как именно в ней сконцентрированы основные идеи, образы, мотивы и весь необъятный мир шопеновского лиризма. Финал сонаты провозглашает радость жизни, а ликующая кода, пронизанная пафосом утверждения счастья и света, звучит как гимн жизни.

 В отличие от предыдущей сонаты, здесь, как таковая, сюжетная линия, объединяющая части, отсутствует. Единство цикла сонаты h-moll определяется, прежде всего, развитием психологического начала, устремлением к светлому, ликующему финалу. Этому соответствует тональный колорит сонаты, подчинённый смене минора на одноимённый мажор H-dur, появляющийся в конце сонатного allegro, в трио скерцо, в Largo и утверждающийся в конце финала. В драматургии сонаты эта тональность играет важную роль.

 I часть сонаты h-moll по форме является сонатным allegro с классическими разделами экспозиции, разработки, репризы и коды. И вновь Шопен прибегает к редуцированной форме и проводит в репризе только побочную партию, не возвращаясь к главной партии.

 Открывается сонатное allegro главной партией, построенной их двух элементов. Первый — короткий ниспадающий ход. Второй элемент можно разделить на три мотива: первый состоит из трёх аккордов, подготавливающих решительный подъём на квинту; второй — непосредственный подъём упругой, мощной маршевой аккордовой поступью; третий мотив — плагальный каданс, в котором прослеживается народный колорит. Тематический материал главной партии как бы объединяет несколько образов: бурный порыв первого элемента, патетический марш и строгий, но несколько неспокойный вывод каданса, объединяющихся в один целостный, героико-романтический образ. Далее эта тема подвергается глубоким изменениям, развитию, теряются её чёткие границы. Выделяется первый нисходящий элемент, который проходит в F-dur, Fis-dur и возвращается в h-moll. В восходящих интонациях, основанных на первом элементе, постепенно нагнетается напряжение, усиливается звучность, чувствуется неразрешённость какого-то вопроса. Ответ дают решительные нисходящие мотивы, которые являются кульминацией в разделе экспонирования главной партии. Здесь появляются B-dur и Es-dur, который сразу оставляет след как колоритное понижение IV ступени h-moll и вносит оттенок тревоги. Главная партия заканчивается неожиданно оборвавшей её прерванной каденцией, после которой виртуозный хроматический пассаж параллельных секстаккордов приводит к связующему разделу.

 Этот раздел имеет большее драматургическое значение, чем традиционные связующие партии. В первых тактах есть интонации побочной темы, ещё мелодически не развитой. Мелодия проходит трижды, имитируясь в среднем голосе сначала в октаву, затем в большую сексту и увеличенную кварту. Из басов, будто из глубин, поднимаются хроматические гаммы, усиливающие драматическое напряжение, романтическую взволнованность. Появление триолей немного ослабляет это напряжение, но ненадолго. Далее в верхнем голосе звучат коротки взволнованные возгласы с синкопированными акцентами, подготавливающие переход к следующему разделу.

 Побочная партия представляет собой лирическую, волнующуюся «парящую» мелодию. В извилистой и широкой мелодической линии с мягкими вздохами выражается вся глубина много пережившей души. А.Р. Рубинштейн даже считал, что она «стоит всего золота Перу». Движение баса тоже устремлено ввысь, создавая невесомое пространство. Побочная тема контрастна главной по характеру, фактуре, своему развитию, но несмотря на контраст, можно заметить некоторые общие черты: общие формы движения, диапазон и звуковой состав, общие интонации

 В развитии побочной темы композитор применяет принцип вариационной трансформации, при котором тематическая связь с главной партией все более утрачивается. После очередного проведения трансформированной побочной темы наступает срыв. Появляются ломаные пассажи шестнадцатых, вносящие после лирической восторженности побочной темы некоторую взволнованность; они прерываются первом мотивом второго элемента главной партии, после чего их движение переходит в хроматические пассажи, сменяющиеся секвенцией аккордов.

 Заключительная партия вносит успокоение, безмятежность, продолжая лирическое настроение побочной партии. Построена она на сочетании элементов главной и побочной тем: из главной заимствована ритмическая фигура первого элемента, из побочной — тональность (D-dur), характер сопровождения и интонации.

 Разработка не привносит существенно нового в развитие представленных ранее образов, она только окрашивает их новыми динамическими и тональными оттенками. Получают развитие суровые поступательные элементы главной темы, сопровождаемые ломаными ходами басов. Здесь завершается основное драматическое действие, уже далее переходя в репризу.

 Неполный повтор связующего раздела подводит к репризе. Отсутствие главной партии не нарушает целостности музыкального повествования. Побочная партия проводится в H-dur и далее развивается в том же ключе, что и в экспозиции. Заключительная партия приводит к героической, решительной коде, выплёскивающую на поверхность всю скопившуюся энергию. На фоне остинатного баса вздымаются пассажи шестнадцатых. В заключительных аккордах кипит неукротимая энергия, сила жизни. Сонатное allegro уже как бы предвещает финал всего цикла, его радостный, ликующий характер.

 Следующая часть — прелестное скерцо, полное внешней созерцательной поэтики. Легкое изящное журчание мимолётных фигурации пролетают то вверх, то вниз, возвращаясь обратно, волнообразно поднимаясь всё выше и выше в они переходят из Es-dur в g-moll, f-moll и обратно в исходную тональность. Мимолётное настроение души, временами омрачающееся, тут же просветляется вновь. Трио скерцо (H-dur) более статично, изложено в хоральной фактуре. Мягкие, плагальные звучания неспешно разворачиваются в рамках своего раздела, будто внутреннее размышление, спокойное осмысление пережитого. На фоне иногда появляются угрожающие отзвуки октав в басу, как бы воспоминания о мрачных моментах прошлого, но они не нарушают внутреннего спокойствия. И вновь, завершая всю картину, звучат переливы первого раздела. В сочетании образных элементов можно увидеть разворачивающуюся картину польского романтического пейзажа, услышать журчание, переливы стремительного потока воду, «таинственные отголоски костёла» вдали.

 Третья часть, подобно Похоронному маршу сонаты b-moll, является смысловым центром сонаты. Вначале наступательный пунктирный речитатив грозно приближается, как отголоски былой героики зловещего скерцо сонаты b-moll. Но далее, напряжение спадает, и вступает первая тема фольклорного склада: пунктирный ритм, присущий польским танцевальным мелодиям, терцовые попевки в мелодии. Фактура баса прозрачна, мерно покачивается, чем-то напоминая колыбельную. Умиротворяющая мечтательная лирика пронизывает мелодию.

 Тонкие переливы модуляций и гармоний подготавливают вторую тему в E-dur, переносящую слушателя в совершенно иной мир, отстранённый от всего внешнего. Мир философской созерцательности, не лишённый романтической лирики, где человек полностью погружается в себя, свои мысли. Создаёт этот образ плагальные обороты, натуральные внутритональные модуляции, мягко диссонирующие красочные столкновения, задерживание отдельных нот. Словно неторопливый перебор струн арфы, мерцают переливы мелодизированых гармоний, окрашивающихся временам разными то светлыми, прозрачными оттенками, то сумрачными.

 Красочный гармонический подъём возвращает к ярко варьированной репризе первой темы. В басах — триольные фигурации, заимствованные из элементов средней части. Тема проходит не полностью, а через небольшой связующий эпизод переходит в коду, где в басах тихо шелестят мелодические переборы, как отголосок второй темы.

 Из глубины низкого регистра, где только что замерли последние звуки предыдущей части, вырываются ввысь, нарастая мощные октавы, переходящие в аккорды. Будто высвобождаясь из долгого заточения, они предвещают новые тревожные события и волнения. После вступления начинается непосредственно сам финал, написанный в форме рондо с двумя темами(А-В-А-В-А-кода). В низком регистре появляется активная волевая тема. Каждые четыре такта заканчиваются выдержанной нотой, звучащей как призыв к дальнейшему действию. Сползающий хроматический ход приводит к устойчивому автентическому кадансу, перед которым появляется II низкая (неаполитанская гармония). В начальным аккордовом эпизоде и дальнейшем движении в размере 6/8 проявляются черты балладности. В следующем, октавном, проведении тема получает активное развитие, она охватывает более широкий диапазон, усиливается динамика, чувствуется ещё большая решимость. Заключительный каданс приводит к тонике H-dur. В этой тональности появляется новая тема (В), которую можно разделить на 2 эпизода: первый — короткие реплики оркестрового звучания и отвечающие им лёгкие и энергичные пассажи. Второй эпизод является прямым продолжением первого. В верхнем регистре — радостные, виртуозные хроматические пассажи шестнадцатых, движущиеся волнообразно, в басу — решительные восходящие квартовые интонации. Если финал рассматривать как рондо, то вся вторая тема будет являться эпизодом. После проведения этих тем небольшой раздел подготавливает рефрен - восходящий хроматический ход басов, на время омрачающий прежнее бодрое настроение. Короткие реплики на фоне усиливающих звучность повторяющихся угрожающих интонаций шестнадцатых возвращают к первой теме (А) в тональности субдоминанты (e-moll), звучащей ещё более настойчиво, героически. Изменяется рисунок басов — вместо триолей возникают квартоли, что создаёт полиритмическое «оживление». После проведения рефрена вступает вновь вторая тема (В), получают развитие властные интонации первого эпизода. Появление в басу шестнадцатых на тоническом органном пункте и взлёт пассажей в правой руке придают этому разделу дикий, неукротимый характер. И вновь возвращение первой темы (А), непреклонной и непобедимой. Фигурации в басах представлены ещё более мелкими длительностями, доводя напряжение и оживление до максимума. Тема постепенно поднимается из низкого регистра вверх, обретая триумфальный характер, неукротимую силу.

 Завершается соната великолепной, блестящей кодой в Н-dur. Своего максимума достигает динамика, сверкающие хроматические взлёты в верхнем регистре утверждают героический образ стремительно приближающийся победы. Хроматический ход басов приводит к заключительным аккордам — победному возгласу!

 Это торжество света! Это победа всего лучшего, что есть в человеке, всём человечестве! Шопен верил, что невзгоды, творческие неудачи, боль утраты — всё временно. Всё может преодолеть человеческий гений ради утверждения идеала!

Соната h-moll op.58 принадлежит к числу высших достижений творчества Шопена и всего романтического искусства. Так Я.Ивашкевич считал, что здесь музыка Шопена «достигает своей кульминации». В ней сошлись воедино героические, драматические и лирические начала, получившие в музыке ярчайшее воплощение.

**Заключение**

 Рассмотрев в данной работе наиболее важные сочинения Шопена в жанре сонаты, можно отметить индивидуальный подход композитора к построению формы и развитии драматургии каждой сонаты. Определяющим моментом композиции каждого сочинения является идейный замысел композитора. При всем внешнем различии можно выделить схожие черты, которые образуют самобытную трактовку жанра и формы фортепианной сонаты Шопеном.

* 1. Четырёхчастность цикла, свойственная ансамблевым и симфоническим произведениям классиков, свидетельствует о масштабности концепции, воплощённой в камерном жанре.
	2. Сонатное allegro первых частей сонаты, содержащее в себе экспозицию драматического конфликта и первый этап его развития, выступает в неполном виде.
	3. В соотношении музыкальных образов происходит «поляризация контрастов», побочная партия уже в экспозиции драматургически равноправна с главной. Именно побочная партия «подводит итог» драматического развития первой части, поскольку главная исчерпывает свой «энергетический потенциал» в разработке.
	4. За счёт неполной репризы создаётся ощущение неуравновешенности, что «служит импульсом для дальнейшего контрастного сопоставления образов в последующих частях цикла».

Жанр сонаты не выступает ведущим в творчестве Шопена, но безусловно, является важной его вехой. В заключении хочется обратиться к статье пианистки В. Горностаевой «Три возраста жизни» («Музыкальная жизнь» 1986), где автор отмечает взаимосвязь сонат с периодами взросления и становления композитора. «В каждом возрасте человеческой жизни есть свой смысл. И для каждого человека он разный. Три сонаты Шопена — три возраста человека: ранний... средний... и поздний. Это вехи его пути, заключающие в себе весь объём творческого накопления. В них «глубина биографического отпечатка» и панорама исканий — с первых шагов до вершины».

**Список литературы**

* Бэлза И. Шопен / Белза И. - Москва «Музыка», 1991
* Гончаренко C. Три сонатные формы in B: Ф. Шопен, С. Рахманинов, С. Прокофьев (этюд о судьбе главной партии) / Вестник музыкальной науки — 2019 №3 (25)
* Горностаева B. Три возраста жизни. Шопен: фортепианные сонаты / Музыкальная жизнь — 1986 №23
* Горюхина А. «Эволюция сонатной формы» / Горюхина Н. - Киев «Музична Укра*ї*на», 1973
* Кремлев Ю. Фридерик Шопен / Кремлев Ю. - Москва «Музыка», 1971
* Кухарский Г. Письма Том. 1 / Кухарский Г. - Москва «Музыка», 1976
* Мазель Л. Исследования о Шопене / Мазель Л. - Москва «Советский композитор», 1971.
* Протопопов В. Новая трактовка классических музыкальных форм в произведениях Шопена / под ред. Сидельникова Л. / Венок Шопену – Москва «Музыка» 1989.
* Слонимский С. О новаторстве Шопена / Cлонимский С. - Санкт-Петербург «Композитор», 2010.
* Томашевский М. Шопен. Человек, творчество, резонанс. / Томашевский М. - Москва «Музыка», 2011.