

УДК 78.01  
doi: 10.17223/26188929/8/12

*Вероника Кривопалова, Анна Кириенко*

## **ТРАКТОВКА СОНАТНОЙ ФОРМЫ В ПЕРВОЙ ЧАСТИ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ № 4 ЛЯ МИНОР АНТОНА РУБИНШТЕЙНА**

В статье рассматривается авторская трактовка А.Г. Рубинштейном сонатной формы на примере первой части сонаты ля минор, даётся краткая характеристика деятельности выдающегося русского композитора, пианиста, педагога, общественного деятеля. Авторы статьи определяют место данного жанра и произведения в контексте творчества композитора, отмечают влияние бетховенских традиций в лирико-драматической трактовке жанра. Интерес к первой части сонаты связан с тем, что она выступает идейным, тематическим и образным зерном всего цикла. В качестве методологической основы анализа сонатной формы авторами данной работы избран принцип, предложенный Ю.Н. Тюлиным и обозначенный им как «динамическое сопряжение». Рассмотрев все разделы (экспозиция, разработка, реприза, кода) и компоненты сонатной формы (главная партия, связующая партия, побочная партия, заключительная партия, приёмы развития, тональное оформление и др), авторы делают выводы о бережном претворении классических традиций в трактовке формы и наполнении её романтическими образами.

*Ключевые слова:* А.Г. Рубинштейн, сонатная форма, экспозиция, разработка, реприза, «динамическое сопряжение».

И гордый демон не отстанет,  
Пока живу я, от меня.....  
И ум мой озарять он станет..  
Лучом чудесного огня...

*М.Ю. Лермонтов. Мой демон.*

Антон Григорьевич Рубинштейн, безусловно, является одной из значимых фигур в музыкальной жизни XIX в. – выдающийся пианист, талантливый и увлеченный организатор, яркий и необыкновенно плодовитый композитор. Вся жизнь А.Г. Рубинштейна – пример беззаветного служения Музыке. По его инициативе было создано Русское музыкальное общество, открыты Петербургская, а затем и Московская консерватории. Волна музыкального просветительства в XIX в. прокатилась по всей России. Именно при под-

держке и активном участии А.Г. Рубинштейна в 1879 г. было учреждено Томское отделение Русского музыкального общества, а в 1893 г. открыты музыкальные классы, из которых позже сформировались и Первая музыкальная школа города Томска, носящая ныне его имя, и Томское музыкальное училище (ныне – колледж).

В мировой музыкальной культуре А.Г. Рубинштейн с юных лет известен как пианист-виртуоз: его сравнивали с самыми выдающимися исполнителями своего времени, он давал огромное количество концертов в России, Европе и Америке.

В контексте русской музыкальной культуры Антон Григорьевич выступал противником дилетантизма и непрофессионализма, что отразилось в многосторонней просветительской деятельности и постепенной организации системного профессионального музыкального образования. Как просветитель, он знакомил публику с лучшими образцами мировой музыкальной классики. Большого внимания заслуживают его «Исторические концерты», проводимые не только в России, но и за рубежом, где исполнялась и русская музыка, в том числе и произведения самого композитора.

Антон Рубинштейн, будучи гениальным пианистом, вошёл в историю музыки как один из наиболее творчески плодотворных композиторов, причем пробовал он себя во многих жанрах. При всём многообразии деятельности А. Рубинштейна его настоящей страстью было сочинение музыки. По словам самого композитора, «жизнь странствующего музыканта-цыгана» лишала его возможности писать музыку, и сам композитор тяжело переживал внутренний конфликт. Мысли об отношении современников к его музыке и судьба его произведений также терзали его. Его угнетали непонятость и непризнанность в самом важном для него деле – сочинительстве, а также отрицание его творчества как русского, национального. В двухтомной монографии Л. Баренбойма можно найти такую характеристику музыканта в 70-е гг. XIX в.: «...он мрачнел, становился деспотичнее, проникался иронией, сам сознавал это и казнил себя. Всё реже сквозь темные тучи пробивались свойственные его натуре жизнерадостность и наивное простосердечие» [2, с. 103].

Фортепианная музыка занимает исключительное место в композиторском творчестве А.Г. Рубинштейна: пять Концертов для фортепиано с оркестром, Концертштюк, Русское каприччио, Фантазия,

свыше 200 пьес, среди которых 4 сонаты и др. Большую часть фортепианной музыки композитор писал для собственного исполнения.

Соната для фортепиано № 4 ля минор.

Фортепианная соната а-молл написана в 1877 г. Она завершает работу композитора в данном жанре и является образцом зрелого стиля. Важно отметить, что жанр фортепианной сонаты на тот момент достаточно редко встречался в отечественной музыке XIX в. вплоть до сонат Чайковского, написанных примерно в тот же период.

Из значимых произведений в это время А. Рубинштейном была написана опера «Нерон» (1876–1877). Непосредственно в этот период с июня по октябрь 1877 г. написаны Концертштюк для фортепиано с оркестром, 12 романсов на стихи А. Толстого, «Десять сербских песен».

Соната была исполнена в декабре 1877 г. в зале издательства «Боте и Бок» в кругу музыкантов.

По жанру соната лирико-драматическая, во многом продолжает традиции сонат Бетховена. Это не случайно, ведь Бетховен был настоящим Кумиром для Рубинштейна [2, с. 297]. Во многом, даже внешне, обнаруживается сходство Рубинштейна с Бетховеном: такая же порывистая, мятежная и борющаяся натура требовала выражения в экспрессивных волевых темах.

Соната состоит из четырёх частей:

1-я часть – Moderato a-moll,

2-я часть – Allegro vivace d-moll,

3-я часть – Andante F-dur,

4-я часть – Allegro assai a-moll.

Сохранив принцип контрастного (темпового, жанрового, метроритмического, ладотонального и т.д.) чередования частей в сонатном цикле, композитор изменяет классический инвариант, изменяя темп первой части, а также меняя местами медленную и жанровую части цикла. Во второй части звучит «злое скерцо», сохраняющее напряжение первой части. Лирическая третья часть выступает в качестве затишья перед бурей в Финале, где главный образ возвращается и утверждается еще один, последний раз.

### Первая часть

Первая часть выступает идейным, тематическим и образным зерном всего цикла. Она написана в сонатной форме. Обозначив

темп 1-й части как *Moderato*, композитор определяет её жанровую направленность (а также и основную образность произведения) как лирико-драматическую.

В качестве методологической основы анализа сонатной формы авторами данной работы избран принцип, предложенный Ю.Н. Тюлиным и обозначенный им как «динамическое сопряжение» [5, с. 31, 251]. Ю. Тюлин и Е. Ручьевская считают этот принцип сущностью сонатности, которая являет собой «особое отношение между процессуальной и композиционной сторонами формы». [6, с. 250].

Ю. Тюлин определяет динамическое сопряжение как «связное развитие, усиленное до той степени, в которой возникают новые качества соотношения материалов и разделов формы... тематические материалы не только связываются между собой, но и вступают в особо тесные взаимоотношения. При этом возникает особая напряженность развития, внутренняя динамика, создающая постоянное ожидание дальнейшего “хода музыкальных событий”, и внешняя, отражающаяся в динамических оттенках, кульминациях и спадах». Это выражается «в интенсивной подготовке последующих разделов и тем – отсюда большое значение приобретают подходы к новым разделам, особенно к побочной партии и репризе» [5, с. 31].

#### Экспозиция

По мнению Ю. Тюлина, сущность сонатной формы выражена уже в экспозиции, где отношения между партиями намечены и происходит их «противоречие» как противодействие друг другу [5, с. 251]. Е. Ручьевская в книге «Классическая музыкальная форма» также отмечает первостепенную важность этого раздела: «Конкретное отличие динамического сопряжения в экспозиции сонатной формы до сдвига “разработка – реприза”... заключается в том, что здесь этому сдвигу предшествует сложный процесс внутри самой ГП» [6, с. 251].

#### Главная партия

Открывает сонату мятежная, полная сомнений и вместе с тем активная главная партия. Характер главной темы подчеркивает ре-марка *appassionato*.

Тема включает вступительную часть, состоящую из двух тактов, которые одновременно являются импульсом к дальнейшему дей-

ствию и при этом содержат противоречие. С одной стороны, звучит вопросительная интонация малой секунды в низком регистре (*e-f*), которая в дальнейшем будет одной из важных интонаций тематизма как волевой (восходящая секунда), так и лирической сферы (в нисходящем варианте). С другой – стремительный октавный взлёт, охватывающий весь диапазон; динамическое нарастание от *mf* к *f*, резкий ритмический контраст (целая – шестнадцатые), т.е. тематические элементы, характерные для драматической образности.



Обозначая роль главной партии в драматургии целого, Ю.Н. Тюлин пишет: «сама же тема главной партии в той или иной мере выполняет функцию предвещения. Этому содействует разомкнутость её построения, устремленность развития и, главное, её ритмическая энергия» [5, с. 252]. Именно так в первой части сона-

ты ля минор А. Рубинштейна лирико-драматическая по характеру тема главной партии задаёт тон всей первой части и сонате в целом. Мелодия начинается с высшей точки, содержит нисходящую кварту, которая сохраняет в пунктирном ритме волевое начало. Затем в мелодии звучат два малосекундовых хода. Один из них (*e-f*) подготовлен вступлением, другой (*e-dis*) – противонаправлен первому, что вносит оттенок сомнения в образ. Остановка на повышенной IV создаёт ощущение гармонической неустойчивости.

Страстность звучанию придают и «бурлящие волны» гармонических фигураций в аккомпанементе.

Гармонический язык главной партии в целом неустойчивый. В первом такте появляется функция двойной доминанты, во втором такте – параллельная тональность C-dur, которая и выступает здесь предвестником нарушения равновесия; а с седьмого такта развитие начального мотива уходит в область доминанты.

Форма темы – период из двух предложений (8+12 тактов) повторного строения, с разомкнутой заключительной каденцией. Завершается первое предложение серединой каденцией на доминанте, второе предложение расширено и гармонически неустойчиво. Диапазон мелодии в 1–4 тактах свыше двух октав отражает «стремительное падение» (во втором предложении, напротив, «мучительное восхождение»). Вся фактура пронизана интонацией малой секунды (*e-f*) в разных голосах.

### Связующая часть

Роль связующей части в сонатной экспозиции – создание «ситуации ожидания» и подготовка изложения побочной партии, что также является одним из аспектов сущности данной формы.

Связующая часть главной партии в первой части Сонаты ля минор обозначена композитором сменой характера – *animato* (воодушевлённо, оживлённо). Она строится преимущественно на общих формах движения: аккордовая техника, арпеджио, тремо-ло, пассажи.

В целом это виртуозный, концертный раздел, который, следуя классической традиции, содержит 3 этапа.



Первый этап (с такта 23) – «отстройка» от прежней тональности, открывается резким звучанием аккордов тонического трезвучия в сочетании с пассажами, переходящими в тремоло. Аккорды охватывают практически все фортепианные регистры. Четко выражена квадратность, каждая гармоническая функция длится по 4 такта по следующей схеме: Т – D, D – Т.

Второй этап (39–54 такты) представляет активное тональное развитие с использованием средств параллельного мажоро-минора (a–f–Des). Перед третьей фазой связующей части (с такта 55) меняется метр, создавая метроритмический «сбой», который можно расценивать как переход, перестройку к новому этапу драматургии. Эта связка происходит через энгармоническую замену (доминантовый септаккорд (Des) приравнивается к вводному секстаккорду двойной доминанты с пониженным терцовым тоном (C-dur)) и переходит в доминантовый преддыкт к тональности До мажор. В тематизме этого этапа связующей части появляются лирические романсовые интонации (сексты, терции), а также спрятанные в скрытом двухголосии хроматизмы.



Меняется фактура (появляются имитации), ритмическое движение (вместо шестнадцатых восьмые длительности). В структуре раздела проявляются черты периодичности (4+4+4). Эффект гемииолы (смещение акцента в группировке) также предвосхищает ритмическое оформление побочной партии. Вместе с тем обнаруживается и сходство с главной партией, которое проявляется в общем нисходящем движении. Внутренняя нестабильность и неустойчивость создают ту самую «ситуацию ожидания», в то же время третий этап связующей части непосредственно подготавливает побочную партию.

### Побочная партия

Именно с появлением побочной партии наступает важный драматургический этап – завязка. Ю. Тюлин пишет: «Завязка... в экспозиции сонатной формы выражается в том, что побочная партия в целом, с утверждением новой тональности и со всем своим тематическим материалом, нарушая равновесие, завладевает гегемонией, преодолевает первенствующее значение главной партии и... вступает с ней в противоречие, доходящее в драматических сонатах до резкого конфликта» [5, с. 252].

Появление побочной партии подчеркнуто сменой всех средств музыкальной выразительности: тональности (C-dur), фактуры (преимущественно аккордовая), темпа (*Moderato assai*), метроритма (постоянное смещение такта и ритма). Тема побочной партии звучит светло, гимнично, торжественно. С главной партией её роднит общее нисходящее движение, пунктирный ритм, динамика *f*, но в целом она контрастна по образу. Мелодия, которая начинается со слабой доли, скрытана в фактуре. Интересно метроритмическое оформление мелодии, где восьмые группируются по три в двудольном размере, создавая неожиданные акценты и их смещение.



В теме выделяются два элемента, которые напоминают «дуэт согласия» – нисходящее движение терциями, но с активным волевым началом, что подчеркивает пунктирный ритм. Сама тема написана в форме квадратного периода из двух предложений повторного строения; период разомкнутый (как и в главной партии) завершается половинной каденцией на доминанте. Во втором предложении намечается тенденция к ритмическому диминуированию, которая будет продолжена в развитии партии (восьмые – триоли из восьмых – шестнадцатые). В теме есть отклонения в тональности IV и VI ступеней.

Тема развивается на основе общих форм движения (аккордовая техника и гармонические фигурации), а также содержит активные тонально-гармонические изменения (с-moll – g-moll). В развитии появляются мелодические фразы, которые характеризуются стремительными взлетами (в миноре это звучит особенно драматично). Максимальная драматизация достигается перед заключительной частью экспозиции. Это своеобразный «мотив сомнения», в кото-

ром звучат гармонии из уменьшенных и увеличенных трезвучий (аккорды содержат ув. 4 и ум. 2).



### Заключительная часть

Контрастом звучит заключительная часть, которая является очень лаконичной и закрепляет тональность побочной партии. Заключительная часть только утверждает неустойчивость, вступая в противоречие с заключением побочной партии, производя «закрепление антитезы как утверждение неустойчивости». В итоге возникает «спаянность, единство классической композиции, которая в целом остается неустойчивой». Таким образом, требуется разрешение неустойчивости в разработке и репризе, а иногда и в коде. [6, с. 251].



Но, А. Рубинштейн нарушает сквозное развитие, повторяя экспозицию ещё раз, ослабляя тем самым динамическое сопряжение.

### Разработка

Разработка начинается с проведения заключительной части в тональности As-dur. В разработке выделяются три раздела.

Тональный план первого раздела – As-dur – Des-dur – b-moll – по отношению к основной тональности уходит в систему параллельного мажоро-минора, такой тип тонального движения характерен для эпохи романтизма. В тональности b-moll впервые появля-

ются интонации темы главной партии, причем в измененном виде (вместо квартового скачка – скачок на квинту и тритон).



Второй раздел (центральный) строится на интонациях главной партии, по изложению напоминает *quasi fugato* – тема изложена двухгласно и представляет своеобразный диалог с контрапунктом. «Фугато» содержит три проведения темы в тональностях f-moll – c-moll – f-moll. Контрапункт к основной теме создает некое противодвижение, он помещен в низкий регистр и подчеркивается динамикой *cresc.*



Далее происходит гармоническое развитие главной партии. Оно тонально неустойчивое, с обилием эллиптических оборотов. В ре-

зультате в басу намечается нисходящее движение по хроматизмам, что со времён эпохи барокко традиционно ассоциируется со страданиями и скорбью. Центральный раздел разработки завершается возвращением из b-moll в f-moll, снова появляется «мотив сомнения» из заключительной части побочной партии, чередуясь с интонациями главной.

Посредством энгармонической замены (des = cis) тональное развитее (fis-moll – D-dur – H-dur – e-moll) приводит к доминантовому предыкту к репризе в a-moll. Перед предыктом трижды звучит интонация вопроса, которая проводится каждый раз на полтона ниже, подчёркнутая постепенным затиханием и расширением. Последнее проведение звучит как речитатив, в котором сконцентрированы основные интонации части – нисходящая малая секунда и волевая кварта.



### Реприза

Исторически так сложилось, что в драматических и лирико-драматических сонатах в репризе неустойчивость во многих случаях только возрастает из-за перестройки разделов и большей разработочности, что также требует разрешения в других частях цикла.

Реприза в первой части Сонаты ля минор удивительным образом сочетает динамику и статику. Динамика наиболее ярко проявляется в связующей части главной партии. Она воплощается через тонально-гармоническую неустойчивость, содержит обилие отклонений в далёкие тональности, преимущественно бемольные (b-moll, Ges-dur, es-moll, Ces-dur), создавая тонально-гармоническую арку с разработкой. Также связующая часть имеет незначительное структурное расширение во втором предложении главной партии,

которая подводит к неустойчивой связующей части. Статика проявляется в жёсткости и «выветренности» структуры (полное соответствие количества тактов в экспозиции и репризе, за исключением расширения в главной партии).

Следуя классической традиции, Рубинштейн в репризе тонально сближает главную и побочную партии, но, используя противоположное ладовое наклонение, поляризует образы, исключая возможность достижения цели. Утвердив в побочной партии, в том числе её заключительной части, Ля мажор, композитор прерывает начавшееся активное развитие на звучании неаполитанской гармонии, и после генеральной паузы, сначала одногласно, затем – на фоне неустойчивой доминантовой гармонии, звучит речитатив из третьего раздела разработки. Он открывает следующий, драматургически важный раздел – коду.

### Кода



Кода объединяет материал практически всех разделов формы, которые содержат в себе драматическую образность. Происходит

утверждение образа главной партии не только через интонации, но и через длительное кадансирование, более характерное для концертных жанров. Подобное окончание является замкнутым гармонически и по форме, но образно остается разомкнутым и предполагающим дальнейшее противоречие в последующих частях цикла.

### Заключение

Анализ сонатной формы в первой части Фортепианной сонаты ля минор А.Г. Рубинштейна показал стремление композитора к бережному сохранению классических традиций. Сонатная форма содержит все разделы, партии и части. Традиционно тональное оформление партий, их функциональное соотношение.

Вместе с тем композитор наполняет форму типично романтическими образами – страстными, порывистыми, полными сомнения.

Воплощая бетховенский драматический тип сонатной формы, Рубинштейн использует приемы, характерные для данного типа драматургии: разомкнутость партий, стремление к сквозному развитию, насыщение всех разделов разработочностью.



Вместе с тем композитор использует приёмы, ослабляющие динамическое сопряжение: повторение экспозиции, чёткое сохранение пропорций разделов, «статичность» репризы, насыщение виртуозными разделами. Всё это словно отвлекает от сквозного проведения идеи.

В целом же в первой части Сонаты ля минор детально отражается мир человека последней четверти XIX в., возможно, переживания самого А.Г. Рубинштейна, который словно смотрит на нас с портретов И.Е. Репина и «взгляд его обращен куда-то вовнутрь, в душевные глубины. И весь портретный облик великого музыканта больше демонический, нежели ангельский. “Дьявольская” сила духа и нечеловеческое упорство, свойственные Антону Рубинштейну, помогали ему достойно “летать над грешною землёй” и сеять те культурно-музыкальные зерна, плодами коих живы многие поколения и по сей день» [4, с. 231].

#### Использованные источники

1. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Л., 1957. Т. 1.
2. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Л., 1962. Т. 1.
3. Горюхина Н.А. Эволюция сонатной формы. 2-е изд., доп. Киев, 1973.
4. Зима Т.Ю. Антон Григорьевич Рубинштейн – социокультурный феномен и организатор музыкального дела в России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 3 (47). С. 230–235.
5. Музыкальная форма / общ. ред. проф. Ю.Н. Тюлина. М. : Музыка, 1974.
6. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма : учеб. по анализу. 2-е изд. СПб., 2002.

**Veronika Krivolapova, Anna Kirienko**

#### **Interpretation of the sonata form in the first part of Piano Sonata No. 4 a-moll of Anton Rubenstein**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2019, no. 8, pp. 87–102. doi: 0.17223/26188929/8/12

In the article is considered the author's treatment of the sonata form by Rubenstein A.G. on the example of the first part of the sonata a-moll, also is given a short characteristic of the activity of the outstanding Russian composer, pianist, teacher, public figure. Authors of the article define the place of this genre and this work in the context of composer's creation – note the influence of Beethoven traditions in lyrical and dramatic interpretation of the genre. The interest to the first part of the sonata is connected to the fact that it acts as ideological, thematic and figurative grain of the whole cycle.

As a methodological basis of analysis of the form of the sonata, authors choose the principle offered by U.N. Tulin and designed by him as “dynamic pairing”.

Having considered all sections (exposition, development, reprise, code) and components of sonata form (main party, connecting party, side party, final party, methods of development, tonal design and others), authors make conclusion about careful realization of classical traditions in interpretation of the form and filling it out with romantic images<sup>17</sup>.

**Keywords:** Rubenstein Anton Grigoryevich, sonatny form, exposition, development, reprise, “dynamic interface”

### **The used sources**

1. Barenbojm L. Anton Grigor'evich Rubinshtejn. ZHizn', artisticheskij put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost'. [Anton Grigorievich Rubinstein. Life, artistic path, creativity, musical and social activities] T.1. L., 1957.

2. Barenbojm L. Anton Grigor'evich Rubinshtejn. ZHizn', artisticheskij put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost'. [Anton Grigorievich Rubinstein. Life, artistic path, creativity, musical and social activities] T.1. L., 1962.

3. Goryuhina N.A. Evolyuciya sonatnoj formy. [Sonata Form Evolution] Izd. 2-e, dop. Kiev, 1973.

4. Zima T.YU. Anton Grigor'evich Rubinshtejn — sociokul'turnyj fenomen i organizator muzykal'nogo dela v Rossii. [Anton Grigorievich Rubinstein – a sociocultural phenomenon and organizer of music in Russia] – V sb.: Vestnik MGUKI – 2012 №3 (47) maj–iyun', P. 230–235.

5. Muzykal'naya forma. [Musical form] Obshchaya redakciya prof. YU. N. Tyulina, M., 1974.

6. Ruch'evskaya E.A. Klassicheskaya muzykal'naya forma. [Classical musical form] Uchebnik po analizu. 2-e izd.: SPb, 2002.

---

<sup>17</sup> Перевод Т.Ф. Шестаковой.