

Министерство культуры Республики Бурятия
ГАПОУ РБ «Колледж искусств им. П.И. Чайковского»

**Методика изучения сонатной формы в ДШИ
на примере восьмой сонаты Бетховена**

Методическая разработка

Улан-Удэ
2018

Утверждено
Методическим советом ГАПОУ РБ «Колледж искусств им.
П.И.Чайковского»

Рецензент:

Рантарова М.Д. – преподаватель отделения Теория музыки,
Почетный работник СПО РФ, Заслуженный работник культуры
РБ;

Составитель:

Бутуханова М.И. - преподаватель отделения
Теория музыки колледжа искусств им. П.И.Чайковского

Методика изучения сонатной формы в ДШИ на примере восьмой сонаты Бетховена / методическая разработка/ сост. Бутуханова М.И. – Улан-Удэ 2018 г. 29 с.

Данные методические рекомендации подготовлены для студентов специальности 53.02.07 Теория музыки ПМ.01 Педагогическая деятельность и направлены на формирование и развитие следующих профессиональных компетенций ПК 2.6.

Методическая разработка с привлечением сведений исторического и теоретического характера, связанных с процессом зарождения сонатной формы

ВВЕДЕНИЕ

Изучение жанра классической сонаты является обязательной темой в курсе музыкальной литературы в ДШИ. В рамках прохождения жанра особого внимания заслуживает освоение сонатной формы. Являясь самой развитой формой инструментальной музыки, она требует тщательного рассмотрения и анализа. Актуальность данной темы связана со сложностью прохождения и осмысления данной формы в творчестве Л.В. Бетховена.

Степень изученности данной темы ограничивается анализом сонат Л. в. Бетховена в музыковедческих трудах С. Павчинского, Е. Либермана, Ю. Кремлёва, В. Беркова и других. Представленный материал включает процесс освоения сонатных форм Бетховена в связи с осознанием их художественного значения, «с величайшими достижениями художественного гения человечества», так и с существенными изменениями «то, что...ни в какие рамки традиций не помещалось» (3, 72).

Данные высказывания, использованные на уроках музыкальной литературы, помогут подчеркнуть место и роль произведения в процессе исторического и жанрового развития.

В первом разделе исследования мы рассматриваем жанр фортепианной сонаты в классическую эпоху.

Для понимания особенностей сонатной формы, учащимся предлагается сравнительный анализ первой части 32 сонаты Д. Скарлатти и 8 сонаты Л. в. Бетховена. В ходе разбора, учащиеся отделяют черты раннеклассической и классической сонатных форм.

Для раскрытия основной цели работы – изучения методических приёмов, использованных при разборе первой части восьмой сонаты Бетховена, мы обращались к аналитическому анализу в определении формы, анализу тематизма, тонального плана.

В процессе написания были поставлены следующие задачи: - дать характеристику жанра фортепианной сонаты в творчестве, Д. Скарлатти, Й. Гайдна и В.А. Моцарта;

-выявить новаторские черты бетховенских сонат;
-рассмотреть пути эволюции жанра фортепианной сонаты Бетховена на примере героико-драматической сонаты № 8 «Патетическая».

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ

*Зарождение жанра фортепианной сонаты в творчестве
Д. Скарлатти*

При изучении культуры 18 века, следует подчеркнуть значимость этого периода, связанного с развитием клавирной музыки. Педагог отмечает появление камерных, светских жанров: «Придворный музыкальный ритуал не только стал вровень с церковным, но даже превзошёл его по разнообразию и пышности. И клавесин тут сыграл свою, может и не ведущую, но важную организующую роль...клавесин оказался инструментом более универсальным и применим в самых различных концертных ситуациях» (7, 142).

Продолжая свой рассказ, педагог подчёркивает появление параллельных процессов: концертных форм музицирования, исчезновение полифонии из светской музыкальной практики, утверждение нового музыкального языка в творчестве выдающихся композиторов первой половины 18 века. «Перелом произошёл тогда, когда под домашним музицированием стали понимать не музицирование *для себя*, но для некоей группы слушателей, то есть тогда, когда музицирование в доме (точнее, во дворце) превратилось в *общественное* явление, в род придворного ритуала» (7, 142). Изменяются не только формы бытования искусства, но и стиль изложения: полифония уступает место монодии с сопровождением. По мнению известного исполнителя клавирной музыки А. Любимова «...клавесин появился как *оправдание* за исчезновение полифонии из светской музыкальной практики» (7, 142).

Переходя к разбору инструментальных жанров, педагог выделяет жанры танцевальных сюит в творчестве французских – Шамбоньера, Ф. Куперена и английских композиторов – У. Лоуза, У. Крофта, Г. Пёрселла. Отмеченная черта жанра сюиты - контрастное чередование разных темпов и характеров – должно быть отмечено учащимися как основное формообразующее свойство нового сонатно-симфонического цикла

На следующий этап становления формы педагог указывает в связи с открытиями И. С. Баха, обнаружившего в процессе развития многих полифонических жанров и форм ростики новых, гомофонных, и Доменико Скарлатти, отработывавшего новую форму - сонатную. Для этого педагог подчёркивает близость одночастных сонат Д. Скарлатти с бытовой музыкой для домашнего музицирования, тяготением формы к простоте и логической ясности. Предлагаемая в процессе разбора схема старинной сонатной формы в произведениях Д. Скарлатти внешне сходна с подобной формой в произведениях Баха. Но делается вывод о различии двух композиций. «В сонатном творчестве Баха все было направлено на непрерывное развертывание, границы партий были намечены только тонально и фактурно, а сонатные формы Скарлатти постепенно теряют монолитность полифонического развертывания. В них всё направлено к насыщению ее большим количеством цезур, не только на гранях разделов (в полифонической форме самые значительные кадансы возникали в конце разделов), но и на гранях партий и в самих партиях. Четкое разграничение композиций достигается непрерывным кадансированием и повторностью (периодической или секвентной), лежащими в основе тематизма и в каждой новой фазе развития его в партиях или разделах» (4,158).

Подходя к разбору сонат в музыке венских классиков, педагог подчёркивает их главную особенность – отсутствие камерности и сближение с жанром симфонией, а также появлением менуэта в сонатно-симфоническом цикле.

Далее педагог отмечает роль сонаты в творчестве Доменико Скарлатти, которая изначально называлась «Упражнениями» («*Essercizi*). Именно клавирные сонаты Д. Скарлатти заложили основы классической сонатной формы. Джузеппе Доменико Скарлатти (1685-1757) – итальянский композитор и клавесинист, автор 15 опер, 10 ораторий, сонат для мандолины и клавесина, виолы да амур и баса, оркестровых произведений, церковной музыки. Автор 30 сборников *Essercizi* («Упражнений») (1738г.), пользовавшихся большой популярностью как у любителей, так и профессиональных композиторов. Говоря о природе сонат Д. Скарлатти, педагог подчёркивает их естественную связь с жанрами полифонической музыки: увертюрами, прелюдиями, аллемандами, курантами, жигами и концертом, так и с новыми формами клавирной музыки. На примере сонат Скарлатти учащиеся знакомятся с её двухчастной структурой: экспозиция и разработка-реприза; Основанная на сопоставлении двух сходных тем, композиция формы подчинялась следующей тональной логике: Т-Д в первой части и Д-Т во второй. В дальнейшем форму стали называть старосонатной.

В разборе сонаты Д. Скарлатти C-dur № 32, педагог отмечает ряд изменений, готовивших классическую структуру сонаты. Учащиеся обращают внимание на следующие закономерности:

- в сонате три раздела – экспозиция, разработка и реприза, что отражает процесс становления классической сонатной формы;
- в экспозиции намечаются две основные темы – главная и побочная партии, разграниченные средствами ладотональных и фактурных средств;
- главная партия в C-dur, представляет разомкнутый период, побочная партия в G-dur складывается из 3-х повторений каданса. Обе темы, объединяясь, очерчивают специальный раздел экспозиции;
- раздел разработки начинается с появления неустойчивого звучания главной темы в c-moll с уплотнённым гармоническим сопровождением;
- напряжённое тональное развитие c-f-c, секвентное дробление в разработке приводят к

предъёму - гамообразному ходу к доминанте с прекращением повтора дробных элементов и установлением ферматы.

Из перечисления указанных приёмов учащимися делаются выводы о процессах разрушения целостности тематизма, структуры, на придание тональному звучанию неустойчивости, на обострение ладового контраста диссонантными гармониями. После подобной разработки репризы выступает как восстановление устойчивости, равновесия, концентрация образного начала в тематизме. В репризе учащиеся отмечают изменения экспозиционного проведения тем: побочная партия проходит в тональности главной партии. (Приложение, пример 1)

В процессе анализа сонаты, педагогом были выделены основные «приметы» стиля в оформлении тем: отсутствие текучести и непрерывности изложения; отделение тем друг от друга гармоническим кадансом; - в изложении темы применялось характерное для сонат секвентное повторение.

В конце анализа отмечаются основные достижения в сонатной форме Д. Скарлатти:

- трёхчастная симметричная композиция, с равновесием и пропорциональностью частей;
- повторение экспозиционного материала на новом уровне;
- сближение партий за счёт приведения формы к одной тональности C-dur
- обнаружение и разрешение главного конфликта между темами – тонального;
- возникновение ладового конфликта между мажорной экспозицией и минорной разработкой.

Исходя из анализа сонаты Д. Скарлатти, педагог выявляет архитектуру сонатной формы и подчёркивает её основные закономерности:

- через формирование характерного тематизма; выделения основных разделов формы – экспозиции, разработки и репризы – и определения их ведущей функциональной направленности;
- поисков типов фигурационного движения,

связующих ходов,
построений.

вступительных и заключительных

Жанр фортепианной сонаты в творчестве Л.В. Бетховена

При знакомстве с фортепианным творчеством Бетховена на уроках музыкальной литературы в 4 классе педагог выделяет две группы:

- произведениями для фортепиано solo: 32 сонатами, 6-ю концертами, вариациями, тройным концертом, различными пьесами (рондо, багатели и т.п.); камерными ансамблями с участием фортепиано.

В процессе разбора фортепианных сонат Бетховена педагогом применяется принцип отбора. Так, разбираются первые семнадцать сонат, созданные с 1795 по 1802 годы. При этом отмечаются их основные черты :

- изложение главных партий сонат значительно расширенно;
углубляется связь между разделами формы; -
обостряются контрасты между смежными эпизодами, темами; -
особая роль отводится финалам и кодам.

Подчёркивая черты новаторства сонат, учащиеся делают выводы по строению первых частей первой, пятой, восьмой и двенадцатой сонат. При этом педагог обращает внимание на ряд важных моментов:

- принцип единства и связи тематических элементов при их контрастировании между главной и побочной партиями в первой f-moll-ной сонате op.2 №1 (Приложение, пример 2). - в первой части пятой сонаты op.10 №1, c-moll (1798) впервые появляются героико-трагические образы, проявляющиеся в противопоставлении двух элементов: героической решимости и колебания, страдания в главной партии; - театральность Патетической сонаты с её возгласами, бурными страстями, мрачными диалогами делает её доходчивой, впечатляющей; (Приложение, пример 3)

- в «Сонате с речитативом» в репризе первой части использована речитативная фраза, которая повторится в финале девятой симфонии (у соло баритона – «О братья, не надо этих звуков»). (Приложение, пример 4) При разборе сонат Й. Гайдна педагог приводит сведения из истории клавесинофортепианной музыки. Изложение материала о месте сонат в творчестве композитора помогает представить их последующую эволюцию в творчестве В. А. Моцарта, где обращается внимание на многотемность сонатной экспозиции, сжатость разработок, завершающий характер финалов. При обращении к сонатам Бетховена, педагогу следует подчеркнуть мысль о завершающем этапе в развитии сонаты и подчеркнуть их главные особенности в области тематизма, манеры изложения, метода композиции.

На основе предоставленных сведений, учащиеся выстраивают этапы развития жанра сонаты и делают выводы:

- жанр сонаты у Бетховена значительно опережал развитие жанра симфонии: большинство бетховенских сонат было создано до 1806 года («Аппассионата», кульминация сонатного творчества, была ровесницей третьей, «Героической» симфонии). Наиболее смелые замыслы, позднее получили монументальное воплощение в симфониях. Так, «Похоронный марш на смерть героя» из двенадцатой сонаты явился прообразом траурного марша третьей симфонии. Идеи и образы «Аппассионаты» подготовили пятую симфонию. Пасторальные мотивы «Авроры» получили развитие в шестой, «Пасторальной» симфонии. От речитативов семнадцатой сонаты протянулись нити к речитативам девятой симфонии.

- «бетховенский этап» – наиважнейший в истории фортепианной сонаты. Именно Л. ван Бетховен довел классическую сонату до высшей кульминации и способствовал открытию сонаты романтической. Единственная программная соната Л. ван Бетховена с данными им самим названиями частей («Прощание», «Разлука», «Встреча») – № 26. Л. ван Бетховену принадлежит и название «Большая Патетическая», данное восьмой сонате;

- в его творчестве традиционный сонатный цикл особенно бурно обновляется. Начиная со второй сонаты, менуэт уступает

место скерцо (хотя ещё не раз встретится в последующих сонатах). Многие бетховенские сонаты получили программное толкование.

Остановившись на 8 сонате Бетховена, педагог обращает внимание на образную характеристику, данную Б. В. Асафьевым: «...огненно-страстный пафос первой части, возвышенное спокойно-созерцательное настроение второй части и мечтательно-чувствительное рондо» (2,156).

Опираясь на драматургию 8 сонаты, учащиеся в процессе прослушивания трёх частей симфонии отмечают черты тематизма:

конфликт между «судьбой и человеком» в первой части; близость трагическим интонациям оперной и симфонической музыки XVIII века: интонации мольбы «страха и скорби», волевой характер большинства тем, их постепенное развитие, столкновение, взаимопроникновение. (Приложение, пример 5) - возвышенное, спокойное звучание мелодии в «альтовых» регистрах, богатый «педальный» фон, выразительная линия басов; (Приложение, пример 6) . драматический финал в форме рондо-сонаты; главная тема, выросшая из интонаций жалобы побочной партии первого allegro. Менее патетическая, чем первая часть, финал полон драматических порывов. Соната кончается не смирением, а вызовом судьбе. (Приложение, пример 7)

Героические образы фортепианных произведений Л. ван Бетховена изучаются также на примере его Двадцать третьей сонаты «Аппассионате», Двадцать восьмой, Двадцать девятой, Тридцатой, Тридцать первой и Тридцать второй (1815-1822). Философское раздумье, психологическая проникновенность отличают эти сонаты. Педагог выделяет черты поздних сонат Бетховена: масштабность формы, свободная трактовка сонатного цикла, редкое темброво - красочное богатство, высокий уровень фортепианной техники.

МЕТОДИКА ПРОХОЖДЕНИЯ СОНАТНОЙ ФОРМЫ ***Основные этапы и методы***

При анализе музыкальной формы, следует учитывать этапы её зарождения, формирования и кристаллизации. Усвоение понятий симфония, соната, сонатное allegro, сонатно-симфонический цикл должно базироваться на усвоении логики их появления.

При изучении этих форм педагогом отмечается их преемственность. Так, в творчестве Баха встречаются такие жанры как соната, симфония, увертюра, ария, концерт и т.д. Педагог объясняет смысл некоторых жанров. Например, трехголосные инвенции Бах называл симфониями. В этот момент важно объяснить учащимся, что процесс эволюции и даже исчезновения отдельных жанров и форм процесс постоянный, также как постоянен творческий поиск авторов, поиск средств, способных наиболее полно и точно выразить содержание. Некоторые жанры и формы, появляясь, долго сохраняют свои главные отличительные признаки. Это свидетельствует об их богатых образных возможностях, которые не меняются с течением времени, не зависят от национальных особенностей и т.д. В ряду таких жанров и форм стоят: опера, симфония, вариации, сюита.

Разговор о сонате возникает во втором классе в связи с появлением новых жанров камерно-инструментальной музыки – сонаты, квартета. Знакомство с сонатно-симфоническим циклом проходит на примере 103 симфонии Й. Гайдна. Дается определение и строение жанра, определяются пути прохождения сонатной формы: от слушания к оценке образного содержания тем, к выяснению их количества, их соотношения, к пониманию назначения разделов: вступление, экспозиция. Слушание необходимо давать фрагментами, сначала, но не до конца части, примерно до середины разработки, когда на слух станут очевидными разработочные приемы (смена тональностей, регистров, изменение инструментовки, изменение общего настроения музыки). После этого начинается разговор о форме сонатного allegro. В форме сонатного allegro следует подчеркнуть её двухсоставность: 2 героя, 2 явления, 2 мысли, 2 образа - 2 темы: главной и побочной. Три раздела сонатной формы предстают в процессе анализа как раздел знакомства (экспозиция).

Затем начинается сам процесс выбора - диалога, – разработка. Логика жизненных ситуаций диктует, что после обдумывания или некоторых действий необходимо как бы оглянуться, возвратиться к исходным мыслям = образам. Однако это не прямой повтор, а взгляд в новых условиях, после разработки, под впечатлением разработки. Этой жизненной ситуации соответствует 3-й раздел сонатного *allegro* – реприза.

Учащиеся отмечают также и обязательную смену тональностей при переходе от главной к побочной партии – залог минимального, но обязательного контраста, как повода для будущего развития. В репризе все темы объединяются общей тональностью, что вызвано жизненной необходимостью в результате диалога (разработки) прийти к чему-то общему. Общая тональность – малейшее, но обязательное условие сближения образов – тем.

При повторном прослушивании I части целиком, внимание учащихся обращается на приемы развития материала в разработке, на тональные соотношения экспозиции и репризы.

2.2 Методика анализа сонаты № 8 c-moll ("Патетическая")

При анализе сонаты педагог обращает внимание учащихся 4 класса ДШИ на её заглавие: "Большая патетическая соната", принадлежащее самому композитору, на значение слова "Патетическая" (от греческого слова "pathos" - "пафос") – "с приподнятым, возвышенным настроением". Далее подчёркивается необычность изложения произведения и его новаторские черты. Так, при разборе первой части "Патетической сонаты", написанной в быстром темпе, в форме сонатного *аллегро*, интересно звучит уже начало сонаты: ей предшествует медленное вступление. В разборе этой темы педагог намечает основные свойства торжественных тем: аккордовое изложение в низком регистре, медленно движущееся вверх. (Приложение, рис.9). Им отвечает нежная, певучая, с оттенком мольбы мелодия, звучащая на фоне спокойных аккордов. (Приложение, рис.10) Кажется, что это две различные, резко контрастирующие между собою темы. Но при сравнении их мелодического строения, учащиеся должны обратить внимание на

их схожесть. Как сжатая пружина, вступление таит в себе огромную силу, которое требует выхода, разрядки.

Приёмы нагнетания в главной партии прослеживаются учащимися через её тонально-гармоническое последование: цепь диссонирующих созвучий с разрешением на фоне беспокойного движения баса. (Приложение, рис.11) . Связующая партия постепенно успокаивает волнение главной темы и приводит к мелодичной и певучей побочной партии. В широком изложении, "разбеге" побочной темы (почти на три октавы), её "пульсирующем" сопровождении, минорной тональности третьей ступени, педагог отмечает новизну второй, побочной партии.

Наблюдая последующее развитие, учащиеся выделяют энергию заключительной партии (ми-бемоль мажор): короткие фигурации ломаных арпеджио, как хлесткие удары, пробегающие по всей клавиатуре фортепиано в расходящемся движении; постепенное нарастание звучности от *pianissimo* до *forte*, приводящее к мощной кульминации в экспозиции. (Приложение, рис.12)

Приводя обзор разработки 1 части сонаты, педагог подчёркивает её небольшие размеры : "борьба" разгорается между двумя резко контрастными темами: порывистой главной партией и лирической темой вступления. В быстром темпе тема вступления звучит еще более беспокойно, умоляюще. Этот поединок "сильного" и "слабого" выливается в ураган стремительных и бурных пассажей, которые постепенно затихают, уходя все глубже и глубже в нижний регистр. (Приложение, рис.13)

Подчёркивая значение репризы – как заключительного этапа в развитии тематизма, учащимся следует обратить внимание на повторении всех тем в одной тональности – до минор, на ведущую роль главной партии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обращение к жанру фортепианной сонаты учащихся 4 класса на уроках зарубежной музыкальной литературы было не случайным.

Жанр сонаты в творчестве Л.в. Бетховена подготовил восприятие учащихся к осознанию концептуального симфонического жанра в творчестве композитора.

При анализе фортепианных сонат Бетховена педагогом использовались сведения исторического, общего культурологического и специального музыковедческого характера, раскрывающие черты раннеклассической и классической сонатных форм.

В восьмой «Патетической» сонате Бетховена педагог рассматривает особенности тематизма героико-драматического типа, представленного в дальнейшем в третьей, пятой, девятой симфониях и ряде сонат композитора.

При обращении к структуре первых частей фортепианных сонат Бетховена, педагог проводит параллели с особенностями раннеклассических форм в творчестве Д. Скарлатти. В процессе анализа 32 сонаты Д. Скарлатти и 8 сонаты Л. в. Бетховена, учащимися выявляются типичные черты классической сонатной формы.

Опираясь на фактический материал, педагог выстраивает урок в соответствии с его задачами. Во-первых, учащимся даются общие представления об 18 веке, эре клавесино-фортепианной

музыке. Подводя мысли учащихся к завершению классического стиля в творчестве Бетховена, педагог выделяет новые черты в восьмой сонате как образца драматического стиля композитора.

При анализе «Патетической» сонаты Бетховена подчёркивается её особый эмоциональный настрой в передаче героических образов. При этом педагогом обобщаются сведения социального и личного характера композитора.

Приобретённые знания по истории, эстетике и этике 18 века, а также из жизни композитора помогут учащимся понять стиль Бетховена.

При прослушивании фортепианных сонат Д. Скарлатти, Й. Гайдна, В.А. Моцарта и Бетховена учащиеся обращают внимание на исполнительские стили и манеры, общекомпозиционные особенности формы сонатно-симфонического цикла.

Подходя к разбору 8 сонаты Бетховена, педагог выделяет роль вступления в композиции произведения. Определяя значение этого раздела, учащиеся отмечают противопоставление двух конфликтных элементов, как основных тематических образов. При появлении темы вступления в начале разработки и в конце первой части, учащимися осознаётся её драматургическая роль.

При изложении сонатной формы первой части 8 сонаты, представления учащихся о форме становятся более обширными. Так, при прохождении сонат Гайдна и Моцарта, учащиеся впервые сталкивались со свойствами сонатной формы. При анализе 8 сонаты Бетховена, их представления становятся более точными. Восприятие главной партии из первой части 8 сонаты знакомит учащихся с новым тематизмом и применением при этом оркестровых приёмов изложения.

Роль побочной партии осознаётся учащимися как особой лирической сферы, общее значение которой раскроется в финале сонаты.

После подробного анализа сонатной формы первой части 8 сонаты, прослушанное произведение воспринимается учащимися по-иному. В результате активного вовлечения учащихся в процесс анализа звучащей музыки, самостоятельной оценки прослушанного

произведения, обмену мнениями учащиеся непосредственно соприкоснулись с музыкой великого Бетховена.

При этом роль педагога была очень важна. Педагог направлял внимание учащихся на особенности стиля композитора, помогал выделить узловые моменты в композиции сонаты и сделать соответствующие выводы по структуре произведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. А. Альшванг Людвиг ван Бетховен : Очерк жизни и творчества. – М.: Музгиз,-1963 г. – 621с.
2. Ю. А. Кремлёв Фортепианные сонаты Бетховена. – М.: Советский композитор. – 1970 г.-335 с.
3. Е. Я. Либерман Фортепианные сонаты Бетховена. Вып.1. – М.: Музыка, 2003 г.-88с.
4. Музыкальная литература зарубежных стран: Учеб. пособие. Вып. 2 / Г. Жданова, И. Молчанова, И. Охалова. Под ред. Е. Царёвой. –М.: Музыка, 2013. – 414 с., ил., нот.
5. Н. Д. Мушанова Освоение музыкального произведения в классе фортепиано: основные этапы и методы работы. Методические рекомендации. – У-Удэ: Колледж искусств им. П. И. Чайковского.- 16с.
6. Е. В. Назайкинский Стиль и жанр в музыке: Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС.-2003 г.-248 с.: ноты.
7. С. Э. Павчинский Некоторые новаторские черты стиля Бетховена. – М.: Музыка.-1967 г.-84с.
8. А. Хитрук. Прогулка по истории клавирной музыки. Беседа с А. Любимовым // Муз. академия,- 2013 г., №2,- С. 141-147.

ПРИЛОЖЕНИЕ

SONATA IN C MAJOR

L. 455 / K. 486

DOMENICO SCARLATTI

Allegro

© 2001 BELL & HOWELL PUBLISHING CORP. LANSING MI
All Rights Reserved by WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC.
All Rights Reserved

Пример 1. Д. Скарлатти Соната №32 С-дур

Sonata in F minor

1st Movement

Joseph Haydn gewidmet

Ludwig van BEETHOVEN
(1770-1827)
Op.2 No.1

Allegro

Piano

7

12

17

22

p *sf* *ff* *p* *f* *sf*

Пример 2. Бетховен Соната f-moll op.2 №1

SONATE

Op.10, N°1.

Der Götter von Himmeln gemit.

Molto Allegro e con brio.

51.

First system of the musical score, measures 1-10. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is 'Molto Allegro e con brio'. The score includes various dynamics such as *f*, *pp*, and *ppp*, and articulation marks like accents and slurs.

Second system of the musical score, measures 11-20. It continues the musical notation with similar dynamics and articulation. A watermark 'MUSICAL' is visible across the bottom of this system.

Пример 3. Бетховен Соната №5 op.10 № 1 c-moll

Sonata No. 17 in D Minor

“Tempest”

Op. 31, No. 2

Ludwig van Beethoven

The musical score for Sonata No. 17 in D Minor by Ludwig van Beethoven, Op. 31, No. 2, is presented in six systems. The first system is marked *Largo* and *pp*, followed by *Allegro* and *p*. The second system is marked *Adagio* and *sf*, followed by *Largo* and *pp*, and *Allegro* and *p*. The third system is marked *sf*. The fourth system is marked *sf*. The fifth and sixth systems are marked *p* and *sf*. The score includes various dynamics, articulation marks, and tempo changes.

© 2000 by Siskand's Corporation. All rights reserved. 
www.siskand.com

Пример 4. Бетховен Соната № 17

Grave

sf *fp* *fp* *f*

sf *p cresc.* *sf* *p*

9

Пример 5. Бетховен Соната №8 «Патетическая» с-молл 1 часть вступление

Sonata in C Minor "Pathétique"

Op. 13, No. 8

II. Adagio cantabile

Ludwig van Beethoven

Adagio cantabile $\text{♩} = 68$

© 2008 Musicrodies, Inc.
All Rights Reserved

Пример 6. Бетховен Соната №8 «Патетическая» II часть

Sonata Pathétique

3rd Movement

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet

Ludwig van BEETHOVEN
(1770-1827)
Op.13

Rondo
Allegro

p

5

8

12

cresc.

16

fp

пример 7. Бетховен Соната №8 «Патетическая» III часть

Appassionata Sonata

1st Movement

Dem Grafen Franz von Brunswick gewidmet

Ludwig van BEETHOVEN
(1770-1827)
Op.57

Allegro assai

The image shows the first 16 measures of the first movement of Beethoven's Appassionata Sonata. The score is written for piano in F minor, 3/2 time. It begins with a treble and bass clef, a key signature of three flats, and a 3/2 time signature. The tempo is marked 'Allegro assai'. The first measure starts with a piano (*pp*) dynamic. The melody in the right hand features a trill in the second measure. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. Measure 5 has a measure rest in the right hand. Measure 10 includes a trill, a 'poco ritard.' marking, and a dynamic change from *pp* to *f*. Measure 14 has a measure rest in the right hand and a dynamic change to *f*. Measure 16 starts with a piano (*p*) dynamic and includes a fortissimo (*ff*) dynamic in the right hand.

Пример 8. Бетховен Соната № 23 «Аппассионата» 1 часть

ПРИСВЯЧУЕТСЯ
ЕРЦГЕРЦОГУ РУДОЛЬФУ

DEM ERZHERZOG RUDOLPH
GEWIDMET

СОНАТА

SONATE

те. 111

op. 111

№ 32

Maestoso $\text{♩} = 12$

p *cresc.* *p* *dimin.* *pp una corda* *tra corde* *cresc.* *pp* *pp*

295

Пример 9. Бетховен Соната № 32

Sonate Nr 8

Grave (♩ = 60)

Пример 10. Бетховен Соната №8 с-молл «Патетическая»
Вступление 1 тема

74 [Grave]

Пример 11. Бетховен Соната №8 с-молл
«Патетическая» 2 тема

Allegro di molto e con brio (♩ = 144)

Пример 12. Бетховен Соната №8 с-молл
«Патетическая» Главная партия

Пример 13. Бетховен Соната №8 Побочная партия

