

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ**

На правах рукописи

**Семыкин Валерий Григорьевич**

**ОДНОЧАСТНАЯ  
ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX СТОЛЕТИЯ:  
КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

доктор искусствоведения,

доцент

Стогний Ирина Самойловна

Москва – 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b>	3
<b>Глава 1. Формирование принципов драматургии романтической одночастной фортепианной сонаты в историческом и исполнительском аспектах</b>	
1.1. Особенности сонатной формы в фортепианных циклах Л. Бетховена и их влияние на становление композиционно-драматургических принципов романтической одночастной фортепианной сонаты	15
1.2. Художественные идеи романтизма и драматургия сонатно-симфонического цикла	31
1.3. Роль исполнительского искусства в развитии жанров фортепианной музыки XIX века	45
1.4. Драматургия одночастной фортепианной сонаты на примере Фантазии–сонаты «По прочтении Данте» и Сонаты h-moll Ф. Листа	52
<b>Глава 2. Развитие одночастной фортепианной сонаты в русской и украинской музыке конца XIX – первой трети XX столетия</b>	
2.1 Романтические тенденции и их роль в формировании одночастной фортепианной сонаты в русской и украинской музыке конца XIX – первой трети XX столетия	92
2.2. Особенности драматургии одночастной фортепианной сонаты в творчестве А. Скрябина, Н. Метнера и Н. Мясковского	
2.2.1. Формирование лирико-психологической и лирико-пасторальной одночастной сонаты в творчестве А. Скрябина	101
2.2.2. Специфика лирико-драматической одночастной фортепианной сонаты в творчестве Н. Метнера	118
2.2.3. Особенности драматургии лирико-трагических одночастных фортепианных сонат Н. Мясковского	138
2.3. Композиционно-драматургические аспекты одночастной сонаты в творчестве С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Мосолова	145
2.4. Одночастная фортепианная соната в украинской музыке (Л. Ревуцкий, Б. Лятошинский, В. Косенко)	160
<b>Заключение</b>	175
<b>Список литературы</b>	181
<b>Приложение</b>	205

## ВВЕДЕНИЕ

Современное искусство фортепианного исполнительства требует от музыканта не только солидной технической подготовки, владения культурой интерпретации, но и основательных музыковедческих знаний в области истории, теории музыки, в частности, музыкальной драматургии. Осознание законов и принципов драматургического развития музыкального произведения позволяет выстроить его исполнительскую форму и создать интерпретацию, максимально приближённую к авторскому замыслу. Научное осмысление драматургических особенностей становится возможным благодаря осознанию жанровой и стилистической специфики музыки, мировоззрения композитора и образного содержания конкретных музыкальных произведений. Важная роль, которую выполняет музыкант-интерпретатор в качестве посредника между композитором и слушателем, актуализирует теоретическую проблему изучения особенностей музыкальной драматургии произведений разных жанров и практического её воплощения в исполнительской деятельности.

Одним из музыкальных жанров, который требует особенно тщательного изучения специфики драматургического развития, является одночастная фортепианная соната, прочно закрепившаяся в репертуаре современных пианистов. Впервые появившаяся в творчестве Ф. Листа, она нашла своё яркое воплощение в инструментальной музыке русских и украинских композиторов конца XIX – первой трети XX столетия. Сложность её драматургического развития стала следствием взаимодействия в творчестве композиторов романтических и постромантических тенденций в трактовке музыкальных жанров и форм, тяготения к синтезу искусств, особенной взаимосвязи музыки и литературной программы, стремления воплотить в музыкальных образах сложные философские идеи. Всё это привело к существенной трансформации традиционного сонатного *allegro*, его обогащению драматургическими принципами других музыкальных форм. Исполнение одночастных фортепианных

сонат Ф. Листа, А. Скрябина, Н. Метнера, Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Мосолова, Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, В. Косенко и других композиторов, обращавшихся к этому жанру, требует от пианиста-интерпретатора большой предварительной аналитической работы, одна из главных задач которой состоит в исполнительском формообразовании. В нотном тексте фиксируется только схема, которая в процессе исполнения обретает звуковое воплощение, исполнителю же задается «определённый структурный план, который должен быть конкретизирован в процессе интерпретации при помощи комплекса темпо-ритмических, динамических, артикуляционных, тембровых средств. Воплощая замысел произведения, заключённый в определённой форме, интерпретатор не только трактует его, но и одновременно воздействует на форму сочинения» [67, с. 5]. Для решения этой задачи необходимо понимание как специфики историко-стилевого контекста конкретного произведения, так и особенностей драматургического развития одночастной сонаты.

Всё это свидетельствует о необходимости комплексного изучения драматургии одночастной фортепианной сонаты в историко-стилевом контексте и очерчивает **проблемное поле** диссертации. **Главная же проблема** состоит в определении ключевых признаков драматургии одночастной сонаты и создании её типологии.

Таким образом, **актуальность исследования** определяется рядом культурологических, искусствоведческих и музыковедческих факторов, которые указывают на необходимость осознания специфики одночастной драматургии в контексте общего развития жанра фортепианной сонаты в западноевропейской, российской и украинской музыке. Актуальными проблемами являются следующие: комплексное изучение становления и развития принципов драматургии одночастной фортепианной сонаты в историко-стилевом контексте; исследование влияния фортепианного исполнительства на становление одночастной сонаты; определение ключевых признаков драматургии одночастной сонаты и создание типологии её жанровых разновидностей. Теоретическое определение главных драматургических признаков одночастной фортепианной

сонаты необходимо также и для создания исполнительской интерпретации конкретных музыкальных произведений.

**Степень разработанности темы.** Несмотря на то, что вопрос драматургических особенностей сонатной формы с разных позиций исследовался в работах Б. Асафьева [13], Н. Горюхиной [33], В. Цуккермана [203–205], Л. Мазеля [102–104], Е. Назайкинского [127–129], М. Тица [188], Т. Черновой [210–211], проблемы изучения специфики одночастной сонатной драматургии не нашли своего разностороннего воплощения. Чаще всего музыковеды акцентируют своё внимание на принципах поэмности, свойственных одночастным сонатным формам и их жанровым особенностям, лишь косвенно касаясь проблем одночастной драматургии. Так, жанровый канон симфонической поэмы и его воплощение в инструментальной музыке XIX – начала XX столетия становится предметом исследования И. Аппалоновой [8]; крупную одночастную форму этого же периода рассматривает и М. Канчели [66]; в диссертации А. Ласковой изучается одночастная симфония как новая жанровая форма музыки второй половины XX века [88]; частично проблем поэмности касается Г. Крауклис [78]; принципы поэмной драматургии в украинской фортепианной музыке первой половины XX ст. изучает Н. Пастеляк [141]; в контексте исследования сонаты в украинской музыке Л. Ланцута характеризует её одночастную разновидность и тяготение к поэмности как один из признаков национальной украинской музыки [87]; в контексте решения проблем сонатной драматургии в русской фортепианной сонате касается одночастности Е. Сорокина [179]; Ю. Москалец рассматривает некоторые аспекты одночастной сонаты в процессе комплексного исследования русской фортепианной сонаты на рубеже XIX–XX ст. [122]. Отдельных проблем одночастной фортепианной сонаты касаются исследователи в связи с изучением творчества различных композиторов, в частности В. Цуккерман [205], С. Павчинский [140], В. и Ю. Холоповы [200], Л. Григорян [36], У Цунь [190], К. Подпоринова [143], И. Шапошников [212].

В обосновании теоретических положений диссертации автор опирался на фундаментальные работы, которые создают синтез научных **подходов** и охватывают проблемы:

– *культурологии и философии* (В. Кузьмина [82–83], И. Блауберга, В. Садовского, Е. Юдина [17], Е. Юдина [220], К. Леви-Стросса [90], А. Зися [56–57], П. Копнина [75], О. Лосева [99], Г. Орлова [137–138]);

– *музыкальной драматургии* (В. Бобровского [19–22], Е. Назайкинского [127], Т. Черновой [210–211], Б. Гецелева [31–32], Т. Ливановой [94], И. Барсовой [15], В. Холоповой [199]);

– *композиции и формы* (Б. Асафьева [13], Г. Григорьевой [34], В. Медушевского [108], М. Канчели [66], Т. Кюрегян [85], Е. Ручьевской [152], Н. Рыжковой [156–157], И. Способина [181], И. Стогний [183–184], В. Цуккермана [203–205]);

– *собственно сонатности* как структурного принципа и процессуального явления (М. Арановского [11], Н. Горюхиной [33], А. Соколова [177–178]),

– *истории музыки* (М. Друскина [46], Т. Левоу [89], В. Конен [73]);

– *истории и теории фортепианного исполнительства* (А. Алексеева [4–6], П. Зимина [56]) и *исполнительской интерпретации* (Г. Нейгауза [131], В. Москаленко [121], Е. Потоцкой [144], Н. Усенко [189]).

Наиболее системно законы формообразования и драматургии в сфере инструментальной музыки представлены В. Бобровским в его функциональной теории музыкальной драматургии [22]. Драматургическая концепция исследователя позволяет проанализировать основные содержательные и композиционные процессы, присущие сонатному циклу в целом и сонатной форме в частности. Функциональный анализ В. Бобровского демонстрирует принципы системного подхода к музыкальному искусству и в значительной степени обладает универсальностью, поэтому к его применению следует обращаться не только музыковедам (теоретикам, историкам и критикам), но и исполнителям. В исполнительской деятельности функциональный анализ, с одной стороны, опирается на ощущение момента времени, музыкальных событий и их

связи, а с другой – целостности и осмысленности исполнительской интерпретации можно достичь только после предварительного функционального анализа произведения.

Согласно теории В. Бобровского, в построении музыкального произведения ведущим выступает единство логических и композиционных функций, которое и определяет его форму. В фундаментальном труде «Функциональные основы музыкальной формы» он неоднократно обращается к определению понятия музыкальной формы. В начале исследования В. Бобровский кратко формулирует понятие музыкальной формы как многоуровневой иерархической системы, «элементы которой обладают двумя неразрывно связанными между собой сторонами – функциональной и структурной» [22, с. 13]. Под музыкальной формой учёный понимает художественный феномен, в котором одновременно осуществляются проекция художественной идеи на интонационную «плоть» и течение художественного времени за счёт интонационного развития. Такое определение отражает два взаимодополняющих аспекта понимания формы – с позиции её драматургии и композиции. Опираясь на это понимание, В. Бобровский предлагает дефиницию музыкальной формы, которая стала определяющей и в нашем подходе к изучению специфики драматургии одночастной сонаты: «Музыкальная форма – это функционально подвижный процесс интонационного воплощения определённой художественной идеи. Процесс этот возникает в результате переплавки отражённых в сознании личности жизненных реалий и создаёт организованную систему внутренне соединённых моментов времени» [там же, с. 328]. Представленное определение акцентирует взаимосвязь музыкальных законов драматургии со спецификой воплощения художественного содержания.

В исследовании принципов драматургии одночастной сонаты для автора данной работы ключевым становится одно из положений теории В. Бобровского, которое заключается в том, что общие логические функции демонстрируют уровень асафьевской триады, «объединяющий музыку не только с процессом

речи, но и с другими искусствами, основанными на процессуальном раскрытии содержания» [там же, с. 26].

Драматургия одночастной сонаты рассматривается в неразрывном единстве с воплощением художественного содержания каждого отдельного образца. Кроме того, общие логические функции выступают стабильным компонентом системы функциональных основ музыкальной формы: они являются наиболее устойчивыми в историческом и стилистическом планах, то есть действуют во все эпохи истории музыкального искусства и во всех его стилях. В. Бобровский, кроме общих логических, общих композиционных и специальных композиционных функций выделяет также ещё один (четвёртый) уровень функциональных и структурных закономерностей – уровень композиционной «формы как данности», то есть формы конкретного музыкального произведения и «формы как принципа» [там же, с. 27]. Далее учёный отмечает, что «общие закономерности всех композиционных форм реализуются средствами сопоставления и развития различных типов выразительности, видов психологических состояний, связанных с воплощением художественной идеи данного произведения» [там же, с. 29].

Драматургия музыкального произведения целиком подчинена его художественной идее, которая создаётся характером сопоставлений, силой их контраста, его реализацией. Отталкиваясь от такого утверждения, В. Бобровский выдвигает понятие *экспрессивно-драматургических функций*, которые образуют определённую связь разделов формы на основе их драматургических соотношений. Согласно его утверждению, если «логико-композиционные функции определяются закономерностями порядка возникающих музыкальных событий, то экспрессивно-драматургические функции – самим их содержанием. Следовательно, логико-композиционные функции образуют композицию музыкального произведения, а экспрессивно-драматургические функции – его драматургию» [там же, с. 57]. Исследователь сравнивает соотношение этих двух видов функций как взаимодействие синтаксического (логико-композиционные функции) и семантического (экспрессивно-драматургические функции) уровней.

Он, также, отмечает, что драматургические функции не всегда могут совпадать с композиционным планом произведения, что приводит к появлению двухплановой структуры.

При исследовании драматургии одночастной фортепианной сонаты важным является и тот факт, что композиционно-драматургические функции музыкального произведения выступают его исторически и стилистически мобильной версией. Экспрессивно-драматургические функции, представляющие семантический уровень музыкальной драматургии, связаны с «сюжетом» и «событиями» музыкального произведения. В связи со спецификой пространственно-временного развёртывания музыкального произведения, осуществлённого по определённом плану организации «моментов музыкального времени», можно утверждать, что в музыкальной композиции именно экспрессивно-драматургические функции образуются за счёт событийной стороны. Поэтому особенности экспрессивно-драматургических функций стали основой для создания типологии одночастной сонаты.

Важными в контексте исследования экспрессивно-драматургических функций выступают и положения И. Стогний, изложенные в её исследовании процессов смыслообразования в музыке [184]. В частности, выявляя и систематизируя смыслообразующие свойства музыкальных коннотаций как локальных составляющих общего смысла, музыковед анализирует развитие образно-смыслового плана музыкального произведения, связанного с действием экспрессивно-драматургических функций. Кроме того, ценными для нашего исследования являются наблюдения И. Стогний над формами второго плана в инструментальной музыке и вопросами «жанрового сюжета» [183].

**Цель настоящего исследования** – выявление и типизация драматургических особенностей одночастной фортепианной сонаты.

Цель исследования определила ряд **задач**:

– выявить культурные предпосылки возникновения одночастной фортепианной сонаты;

– акцентировать роль романтического исполнительства в становлении одночастной фортепианной сонаты;

– определить комплекс сущностных признаков драматургии одночастной сонаты;

– выявить драматургические особенности одночастной фортепианной сонаты на примере конкретных сочинений;

– создать систематизацию типов одночастных сонат;

– выявить специфические признаки драматургии в каждом из типов одночастных фортепианных сонат.

– выполнить целостный анализ ряда одночастных фортепианных сонат в западноевропейской, русской и украинской музыке.

**Объектом исследования** является одночастная фортепианная соната XIX – первой трети XX столетия.

**Предмет исследования** – музыкальная драматургия одночастной фортепианной сонаты.

**Материал исследования** – сонаты Л. Бетховена, Ф. Шуберта, фортепианные произведения Ф. Шопена, в которых формируются драматургические принципы одночастной фортепианной сонаты, а также сонаты Ф. Листа, А. Скрябина, Н. Метнера, Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Мосолова, Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, В. Косенко, которые являются образцами сонатной одночастности. Выбор материала исследования обусловлен наличием одночастных фортепианных сонат в творчестве определённых композиторов и степенью проявления драматургических признаков сонаты в музыке композиторов, творивших до появления одночастного варианта этого жанра.

**На защиту выносятся следующие положения:**

– базовые принципы, присущие драматургии будущей одночастной фортепианной сонаты, заложены в композиции первых частей фортепианных сонат Бетховена №№ 5, 8, 17, 23 и произведениях Шуберта и Шопена;

– на формирование основ драматургии одночастной сонаты повлияли не только закономерности программной музыки, но и романтические исполнительские традиции;

– в фортепианной музыке сформировались героико-драматический, лирико-психологический, лирико-пасторальный, лирико-драматический, лирико-трагический, экспрессивно-драматический, эпико-драматический типы драматургии одночастной фортепианной сонаты;

– выделенные типы драматургии одночастной фортепианной сонаты различаются по действию в них экспрессивно-драматургических функций;

– каждый из типов одночастных фортепианных сонат обладает специфическими признаками драматургии, которые выявляются в результате анализа многоуровневых компонентов музыкальной структуры, в частности её интонационной, тематической, функциональной и содержательной сторон.

**Методологической основой исследования** стали системный и структурный подходы, которые обеспечили комплексность исследования и позволили проследить становление принципов драматургии одночастной сонаты в историко-стилевом контексте. В частности, системный анализ способствовал выявлению иерархических принципов в типологии и структуре главных выразительных компонентов одночастной драматургии. Использование структурного анализа позволило выявить типы отношений между драматургическими компонентами.

В процессе исследования были также использованы следующие **методы**:

– *сравнительно-исторический* (для выявления специфики проявления черт одночастной драматургии в творчестве композиторов XIX и XX столетий);

– *метод целостного музыковедческого анализа* (для раскрытия специфики драматургии одночастной фортепианной сонаты).

**Научная новизна** определяется тем, что диссертация является первой попыткой комплексного исследования драматургии одночастной фортепианной сонаты. Автор стремился к расширению и конкретизации общих представлений об одночастной фортепианной сонате, её истоках и драматургических признаках. В работе **впервые**:

– осуществлён поиск жанрово-драматургических прототипов одночастной фортепианной сонаты;

– поставлен вопрос о специфике культурного контекста, оказавшего влияние на становление и развитие композиционно-драматургических принципов одночастной фортепианной сонаты;

– определена роль фортепианного исполнительства в становлении и развитии драматургии одночастной сонаты;

– обозначены специфические черты одночастной драматургии в творчестве композиторов разных стилевых и национальных школ (Ф. Листа, А. Берга, А. Скрябина, Н. Метнера, Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Мосолова, Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, В. Косенко);

– показаны особенности украинского варианта драматургии одночастной фортепианной сонаты.

**Теоретическое значение диссертации** заключается в том, что она может служить научной базой для дальнейшего исследования одночастной фортепианной сонаты в творчестве композиторов второй половины XX – начала XXI века. В работе также предложены подходы к анализу драматургии, которые можно применить к изучению не только фортепианных, но и других одночастных композиций в камерно-инструментальной музыке. Создание типологии одночастной фортепианной сонаты в её драматургических реализациях формирует теоретическую базу для построения исполнительской концепции, учитывающей глубину художественного замысла произведения.

**Практическая значимость** работы заключается в возможности использования её положений в разнообразных учебных курсах высшей школы при изучении дисциплин «История зарубежной музыки», «История украинской музыки», «Исполнительская интерпретация», «Музыкальная драматургия», «Анализ музыкальных произведений», «Специальность (фортепиано)». Отдельные положения диссертации и анализ драматургии конкретных образцов могут быть использованы пианистами-исполнителями для построения исполнительской формы и создания исполнительской интерпретации, способной

максимально адекватно замыслу композитора воплотить содержание музыки и донести её до слушателя.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Степень достоверности результатов исследования обуславливает опора на значительный музыкальный багаж, охватывающий большой период времени, в который формировались определённые черты одночастной фортепианной сонаты (произведения Бетховена, Шуберта, Шопена); непосредственно одночастной фортепианной сонаты от первых её проявлений в творчестве Листа до музыки первой трети XX столетия – как этапа расцвета жанра фортепианной сонаты в творчестве русских и украинских композиторов (Скрябина, Метнера, Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Мосолова, Ревуцкого, Лятошинского, Косенко), а также использование апробированных в российском музыковедении методов исследования.

Материалы исследования обсуждались на заседаниях кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных. Основные теоретические и методические положения диссертации обнародованы на научных конференциях, а именно: Первая международная научно-практическая конференция «Наука XXI столетия: ответы на вызовы современности» (Румыния, Бухарест, 2013); Пятая Международная научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Славянское музыкальное искусство в контексте европейской культуры» (Винница, 2013); Всеукраинская научно-практическая конференция «Жанрово-стилевые проекции музыкального искусства в динамике исторических перемен» (Донецк, 2013); Тринадцатая научно-практическая конференция Украинского товарищества анализа музыки «Организация музыкального движения: композитор и исполнитель» (Киев, 2013); Пятая Всеукраинская научно-практическая конференция «Исполнительская интерпретация и современный учебный процесс» (Луганск, 2014).

**Структура диссертации** обусловлена целью и задачами исследования. Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения, Списка литературы и Приложения.

Во **Введении** обоснованы тема и актуальность диссертации, поставлены цель и её основные задачи, определены объект, предмет и методология исследования, осуществлён обзор и анализ научной литературы по теме.

**Первая глава** посвящена изучению прототипов драматургии одночастной фортепианной сонаты, в частности в творчестве Бетховена. В ней также исследуются социокультурные факторы, повлиявшие на формирование одночастной сонаты; анализируются романтические фортепианные жанры, в которых зарождаются её драматургические особенности; изучается драматургия сонат Ф. Листа, которые стали первыми образцами одночастной фортепианной сонаты.

Во **Второй главе** содержится анализ драматургических особенностей фортепианных сонат в творчестве русских и украинских композиторов, а также рассматривается их типология.

В **Заключении** подводятся основные итоги исследования.

**Приложение** включает в себя 17 таблиц, в которых представлены особенности композиции проанализированных одночастных фортепианных сонат.

Общий объём диссертации – 215 страниц, список литературы содержит 228 наименований.

## **Глава 1. Формирование принципов драматургии романтической одночастной фортепианной сонаты в историческом и исполнительском аспектах**

### **1.1. Особенности сонатной формы в фортепианных циклах Л. Бетховена и их влияние на становление композиционно-драматургических принципов романтической одночастной фортепианной сонаты**

Русская музыкальная критика, начиная ещё с XIX века, неоднократно отмечала, что одной из важнейших особенностей музыки Л. ван Бетховена является программность, иногда объявленная, чаще – скрытая, но явно ощущаемая, «стремление передавать сюжетно отчетливые образы» [79]. Это утверждение целиком соответствует и художественному содержанию его фортепианных сонат, в которых тематическая драматургия отличается исключительной образной рельефностью. В. Стасов, М. Балакирев, А. Бородин, П. Чайковский, Б. Асафьев и многие другие неоднократно указывали на «программность» музыки немецкого композитора. Стремление к программности в будущем станет одной из ярких особенностей романтизма, приведших к появлению одночастной фортепианной сонаты и симфонической поэмы. Кроме того, в недрах бетховенского творчества вызревали и композиционно-драматургические черты одночастной сонатной композиции, связанные как со спецификой романтической образности, так и с некоторыми стилевыми процессами, присущими романтизму.

Несомненно, именно Бетховен первым пришел к модификации традиционной формы сонатного *allegro*, нашедшей своё дальнейшее претворение в одночастной фортепианной сонате. Следовательно, в специфике развёртывания сонатной формы его фортепианных циклов и нужно искать истоки композиционно-драматургических принципов одночастной фортепианной сонаты, впервые заявившей о себе в творчестве Ф. Листа. Отправной точкой

поисков служит проявление романтических тенденций в образности и композиции бетховенских сонат. Романтическое начало в музыке последнего венского классика проявляется, в частности, в «размывании» художественных и формальных границ традиционных классических структур, синтезе в одной композиции особенностей различных жанров и форм. Кроме того, немецкому композитору свойственно отчетливое тяготение к драматическим и патетическим образам, действенности и стремительности в их развёртывании, что, несомненно, сближает его с романтической культурой в целом и художественной образностью музыки Ф. Листа в частности. Особенно отчетливо выше сказанное проявляется в тех сонатных циклах Бетховена, в которых вызревают и патетические образы его симфоний, и тенденции к «сжатию» четырёхчастного сонатного цикла, и стремление к программности, что присуще романтической музыке.

Таким образом, разнообразное проявление романтических тенденций и заставило автора диссертации приступить к поиску истоков композиционно-драматургических принципов одночастной сонаты именно в фортепианных сонатах Бетховена.

Хронологически первой одночастной фортепианной сонатой принято считать программную фантазию-сонату Ф. Листа «По прочтении Данте», в которой обычный сонатный цикл целенаправленно и художественно убедительно сжимается до размеров одночастной композиции в форме развернутого сонатного *allegro*. Поиску драматургических особенностей сонатной формы в фортепианных циклах Бетховена в работе над диссертацией предшествовал предварительный анализ сонат Листа, целью которого было выделение наиболее представительных драматургических особенностей одночастной сонатной композиции. Проявившиеся у Листа драматургические особенности одночастной фортепианной сонаты, в самом общем виде, заключаются в следующем: 1) в наличии функциональной самостоятельности отдельных разделов формы; 2) в наличии принципов триадной или многоэлементной драматургии; 3) в совмещении композиционно-драматургических функций на основе их разновекторной направленности; 4) в действии

композиционных принципов других форм, позволяющих видеть в разделах сонатного *allegro* черты всех четырёх частей сонатно-симфонического цикла<sup>1</sup>.

Фортепианные сонаты и симфонические поэмы Ф. Листа объединяет не только одночастность композиции, в которой к действию сонатного *allegro* добавляются другие драматургические принципы (в частности – цикличность), но и программность особого рода: композитор тяготеет к действенно-драматической, зачастую патетической образности, которую оттеняет лирическая сфера. Поэтому исходными положениями для возникновения одночастной фортепианной сонаты можно считать: 1) наличие героической программности произведения (не обязательно сформулированной вербально, но ярко обнаруженной в характере художественной образности) или господство драматических образов; 2) тенденция к выделению партий в самостоятельные разделы, которая в одночастной сонате усиливается и превращается в самостоятельные подразделы в пределах одного драматургического раздела (например, разработки); 3) действие композиционно-драматургических принципов других форм. Следует также обратить внимание на то, что наличие этих признаков в композиции произведения на общем уровне обязательно требует триадной или многоэлементной драматургии (по классификации В. Бобровского). Функциональной основой многоэлементной драматургии выступает «изменение типов выразительности, психологических состояний, воплощенных в отличных друг от друга моментах времени» [22, с. 64]. Именно в фортепианных сонатных *allegro* Бетховена на уровне построения партий сонатного *allegro* ярко проявляются признаки двух и трёхэлементной драматургии.

---

<sup>1</sup> Все образцы одночастных сонат, появившихся в композиторском творчестве в XVIII столетии (например, клавирные сонаты Д. Скарлатти, Д. Бортнянского F-dur и B-dur), возникали в период формирования сонатной формы и сонатного цикла, и потому они, скорее, представляют поиски и противоречия в становлении сонатной формы, чем законченный и сформированный вариант сонатного цикла. О появлении оригинального и самостоятельного варианта сонатной формы можно говорить лишь после закрепления в музыкальной практике структурно-семантического инварианта сонатного *allegro* и всего сонатно-симфонического цикла, осуществившегося в период зрелого классицизма и получившего свое дальнейшее развитие в творчестве композиторов-романтиков. Поэтому Ф. Листа с вышеназванным произведением и знаменитой Сонатой h-moll считаем основателем одночастной фортепианной сонаты как самостоятельного варианта сонатного цикла, возникшего по аналогии с программной симфонической поэмой, родоначальником которой тоже был этот композитор.

В поисках закономерностей в фортепианных сонатных *allegro* Бетховена, ставших стимулом для создания нового типа одночастной фортепианной сонаты, в первую очередь, выделим те сочинения, в которых особенно ощутим контраст действительности и лирики. Образность бетховенских произведений весьма отличается от образности романтиков, в частности Ф. Листа. В творчестве последнего можно констатировать, скорее, стремление к противопоставлению патетических и лирических образов.

Именно героические образы Бетховена, в их противопоставлении лирической сфере, содержат настолько яркие средства выразительности, что придают музыке почти зримую конкретность, т. е. драматургию, близкую к программной. В то же время, некоторые из сонат уже содержат подзаголовки, определяющие их образный смысл и тяготение к героике. Кроме «Патетической» сонаты и «Аппассионаты», которые традиционно относятся всеми исследователями к произведениям с героической программностью, отметим ещё Сонату № 5 *c-moll* (op. 10, № 1). В этот перечень мы также включаем и Сонату № 17 *d-moll* (op. 31, № 2) с её действительностью, образами борьбы и преодоления. Таким образом, обращение к музыке Бетховена в поисках источников одночастной фортепианной сонаты обусловлено ещё и тем фактором, что именно он вплотную приблизился к романтической программности, усилил в своих произведениях те приёмы, которые характерны для жанров программной музыки. По мнению Г. Крауклиса, именно Бетховен вывел свои инструментальные сочинения из области чистого инструментализма. «Он – творец чётких, исторически-актуальных идейных концепций, повлиявших на программные концепции романтиков; принципы его действенной сонатно-симфонической драматургии („сюжетной“ – по определению И. Рыжкина) отразились в программно-сюжетных произведениях романтического симфонизма» [78, с. 16].

Если одночастная фортепианная соната рождалась именно в контексте идей музыки программной, то и поиск его драматургических истоков также следует начинать с фортепианных сонат Бетховена, содержащих в себе элементы программности. Мы не считаем необходимым останавливаться подробно на

анализе каждой сонаты, а ограничимся выявлением в их драматургии тех принципов, которые получают своё дальнейшее развитие в одночастной фортепианной сонате как самостоятельной разновидности этого жанра. Поэтому автор работы в данном разделе не ставит своей задачей подробный анализ выделенных сонат Бетховена, уже проделанный в исследованиях Л. Мазеля [103], Ю. Кремлева [79], Н. Горюхиной [33] и др. Музыковеды солидарны в вопросах специфики образного строя и композиции этих произведений. Мы же выделим те особенности, которые свидетельствуют о формировании драматургии будущей одночастной фортепианной сонаты.

В первой части Сонаты № 5 c-moll можно обнаружить черты, которые в будущем станут присущи одночастной фортепианной сонате. В частности, уже в главной партии можно отметить конфликтность как ведущую категорию, лежащую в основе её экспрессивно-драматургических функций. Сама главная партия построена по принципам триадной драматургии, в которой воплощается соотношение «тезис – антитезис – синтез». По утверждению В. Бобровского, это «типичный для Бетховена вариант триады: «действие – противодействие – преодоление (и одновременно новый акт действия)» [22, с. 63]. Уже первый мотив главной партии имеет ярко выраженный героический характер, что реализуется в восходящем пунктирном движении по звукам тонического трезвучия (тт. 1–3). Он воплощает функцию тезиса в драматургической триаде. Второй мотив намечает направление лирического характера: его нисходящая линия контрастирует начальному героическому движению (тт. 9–16) и воплощает функцию антитезиса. «Выход из первого сопоставления и столкновения тематических элементов – утверждение господства первого элемента (с призывным мотивом), многократно повторяющимся, в новом императивном качестве. В итоге – утверждаются воля, героическая решимость, непреклонность» [33, с. 66]. Действие принципа триады «тезис – антитезис – синтез» отмечают исследователи Пятой сонаты, в частности Ю. Кремлев и Н. Горюхина. На драматургическую контрастность этих элементов указывал и Л. Мазель [103, с. 27]. «Первый этап сопоставления тематических элементов завершается победой

одного, этически значимого для Бетховена, материала. Однако это – замкнутый внутренний мир темы, несмотря на то, что первая фаза развития в экспозиции главной партии определила становление всей формы» [33, с. 66]. Данное замечание косвенно указывает и на проявление тенденции к относительной самостоятельности отдельного раздела формы. Внешнее построение главной партии соответствует требованиям классической сонатной формы (ведь её окончание совпадает с окончанием периода с дополнением), но её триадная драматургия с воплощением соотношения «тезис – антитезис – синтез» придаёт ей черты обособленности и относительной самостоятельности в общем драматургическом развитии экспозиции. Кроме того, усиливает черты самостоятельности главной партии и пространное дополнение к ней, в котором вновь проходит начальный героический мотив, создавая эффект трёхчастного построения главной партии. Таким образом, уже главная партия содержит относительно законченную фазу триадной драматургии с соотношением «тезис – антитезис – синтез». Если на уровне экспозиции воспринимать всю главную партию в качестве тезиса, то зона связующей и побочной партий выступает в ней антитезисом, выполняя лирические экспрессивно-драматургические функции.

Общие логические функции связующей партии заключаются в создании начального этапа развития (функция *m*) на уровне экспозиции. Чтобы предать связующей партии большую драматургическую подвижность и черты разрабочности, Бетховен сокращает один из её трёх обязательных этапов, а именно – стадию пребывания в основной тональности: партия начинается сразу с модуляционного движения через *As-dur*, *f-moll*, *Des-dur* к органному пункту на доминанте *Es-dur* – тональности побочной партии.

Интонационно связующая партия, как и в дальнейшем побочная, построены по принципу производного контраста от темы главной партии: «в первом хоральном предложении связующей партии отдалённое сходство тем постепенно обнаруживает и их прямое родство, особенно во втором предиктном предложении связующей» [там же, с. 67]. Само же развитие связующей и побочной тем направлено на выявление их отличий от главной партии. Ю. Кремлёв

развёртывание связующей партии называет фазисом спокойного раздумья и светлого созерцания, который быстро переходит «в душевную подвижность, в изящные, грациозно манящие фигуры побочной партии» [79].

Побочная партия (начало которой Н. Горюхина называет «серенадным») своей лирической окраской обязана второму элементу главной партии, однако в процессе развития теряет с ним связь и «наполняется активными взлетами к кульминационным вершинам, скорее напоминающими первый тематический элемент. Гаммообразные и арпеджированные ходы сближают мелодический материал с началом сонаты. Отсутствует только пунктирный ритм. Он возникает в прорыве коротких мотивов первого элемента темы главной партии с характерными призывными интонациями» [33, с. 67]. Таким образом, развитие лирической побочной партии, как антитезиса к героической главной, завершается синтезом, что в дальнейшем утверждается в заключительной партии.

Триадная драматургия ярко заявляет о себе и на уровне экспозиции, поскольку развитие заключительной партии, начинающееся лирическими мелодическими оборотами, постепенно приводит к появлению первого тематического элемента главной партии. Однако его характер несколько смягчается, и сразу за ним следуют интонационные элементы, относящиеся к лирической сфере (мелодические обороты из связующей и второго тематического элемента главной партии). Само же появление первого тематического образования главной партии в конце экспозиции создает эффект трёхчастности, теперь уже на уровне экспозиции. Иллюзия трёхчастной экспозиции способствует её чёткому отделению от разработки и усиливает черты самостоятельности не только партий, но и более крупных разделов формы сонатного *allegro*.

Таким образом, уже на уровне экспозиции первой части заметна тенденция героизации образов, самостоятельности разделов и проникновение в форму сонатного *allegro* действия композиционных принципов других форм (в частности трёхчастной).

Введение композиционных принципов других форм в сонатное *allegro* первой части Сонаты № 5 заметно в разработке: после мажорного проведения

основного мотива главной темы, которым начинается разработка, появляется новая тема в тональности f-moll. Экспозиционный тип изложения, присущий началу новой темы, в определённой степени «тормозит» течение разработки, придавая, таким образом, сонатной форме черты контрастной трёхчастности, в которой середина базируется на новом тематическом материале. Однако при тщательном анализе самой новой темы можно констатировать её производность от тем экспозиции, в частности связующей и побочной. Полифоническое изложение, движение мелодических голосов, квинтовые интонации в мелодии роднят новую тему со связующей партией, а в её фактуре можно найти сходство и с побочной партией.

Чертами экспозиционности наделено лишь первое проведение новой темы. В дальнейшем она получает присущее разработке модуляционное движение, двигаясь в тональностях b-moll, Des-dur, постепенно закрепляясь на доминантовом органном пункте основной тональности c-moll. Таким образом, в разработке наблюдаем совмещение функций экспонирования и развития, что в одночастной романтической сонате получит широкое распространение. Следует также отметить, что тенденцию к совмещению функций можно наблюдать уже в сонатных формах Й. Гайдна и В.-А. Моцарта, однако у Бетховена оно приобретает более яркое выражение.

Стремление к отделению партии в самостоятельный раздел можно наблюдать и в развитии побочной партии в репризе, где она существенно укрупняется – вместо однократного проведения в основной тональности c-moll, побочная партия проводится дважды: сначала в мажоре (F-dur), постепенно достигая одноименной тональности (f-moll) и только потом, во второй - в основной тональности. Благодаря такому приёму в область репризы внедряются принципы разработки, ведь контрастность ладового движения драматизирует проведение побочной партии, придаёт ей черты процессуальности, присущие именно разработке, а не репризе.

Подытоживая сжатые наблюдения над первой частью Сонаты № 5, можем констатировать, что все три признака драматургии романтической одночастной

сонаты (преобладание героической образности, тенденция к обособлению партий в самостоятельные разделы и подразделы в пределах одного драматургического раздела, действие композиционных принципов других форм) проявляют себя как на уровне сонатного *allegro* в целом, так и на уровне партий и разделов формы.

Ещё более ярко тенденции будущей одночастной фортепианной сонаты проявляются в первой части Сонаты № 8 *c-moll* «Патетической» (ор. 13), которая на общем уровне характеризуется уже не триадной, а многоэлементной драматургией. Одним из внешних признаков многоэлементной драматургии являются темповые противопоставления, обычно проявляющиеся между частями сонатных циклов. Однако, и в пределах одного сонатного *allegro* возможны сопоставления темпов, характеризующие изменение типов выразительности и психологических состояний образов сонаты<sup>2</sup>.

Первое, на что следует обратить внимание при анализе тенденций одночастной фортепианной сонаты – стремление к отделению подразделов сонатного *allegro* в относительно самостоятельные структуры. Это стремление в Патетической сонате значительно усиливается по сравнению с ранее проанализированным произведением особо важной для образного содержания части функцией вступления. Конечно, воплощается оно, прежде всего, не просто в наличии вступления в качестве самостоятельного раздела, но также и в его роли в развитии образов всей части. Тема вступления является исходной и важной для драматургии целого, что позволяет воспринимать её темой-эпиграфом. Её экспрессивно-драматургическая функция заключается в представлении трагической сферы образов. Признаки многоэлементной драматургии проявляются в том, что тема вступления, главная и побочная партии представляют собой три разновидности экспрессивно-драматургических функций: тема вступления – трагедийные, главная партия – бурно драматические,

---

<sup>2</sup> По наблюдениям В. Бобровского, «многоэлементность в любой сфере стремится к внутреннему объединению, что создаёт двух и трёхэлементные образования более высокого порядка. Объединение связано, большей частью, с противопоставлением темпов (медленно – быстро или быстро – медленно, что создаёт парные сочетания, повторяющиеся несколько раз» [21, с. 64]. В границах сонатного *allegro* Патетической сонаты такие парные сочетания проходят трижды и представляют собой контраст темы вступления и главной партии.

а побочная – лирически взволнованные образы. Причём в развитии всех тем композитор стремится к их максимальной поляризации.

Тенденция к обособленности отдельных разделов ярко проявляется в построении главной и связующей партий, которые вместе образуют единую зону господства бурно драматических образов. Два из трёх разделов связующей партии – модулирующий и предиктивный – целиком построены на теме главной партии, что создаёт ощущение репризы после изложения вступительного раздела связующей партии. Таким образом, соединение главной и связующей партии оформляется в ощутимую трёхчастность, где главная партия выполняет функцию первой части, вступительный раздел связующей партии – середины, а модулирующий и предиктивный разделы – репризы. Таким образом, как и в Пятой сонате, Бетховен подчёркивает господство образов главной партии, то есть героической, драматической сферы.

Самостоятельность получает и сфера побочной и заключительной партий, представляющих различные оттенки лирики. Все средства выразительности композитор направляет на усиление контраста между главной и побочной партиями, что проявляется в наличии не только тонального, но и жанрового, фактурного контрастов. Кроме того, масштабы этого раздела более обширны, чем главная и связующая партии. Многоэлементная драматургия проявляется в наличии нескольких тем. Типичный для классической сонатной композиции приём вторжения материала главной партии в зону побочной не только придаёт развитию напряжение, но и расставляет соответствующие акценты, которые формируют идею всего сонатного *allegro*, а иногда – и цикла.

Границей между вступлением и экспозицией становится темповое сопоставление (*Grave – Allegro molto e con brio*). Длинная фермата в конце темы вступления подчёркивает обособленность экспозиции от разработки.

Разработка первой части Восьмой сонаты демонстрирует значимость лирико-трагедийной сферы, поскольку строится именно на противоборстве темы главной партии и лирико-трагической темы второго раздела вступления. Компактность и краткость разработки создают ощущение уплотнения времени,

что является важнейшим фактором в формировании одночастности. В саму же репризу опять же, как и в Пятой сонате, проникают черты разработочности: побочная партия вместо тональности *c-moll* появляется в тональности *f-moll*, и только после определённого развития модулирует в основную тональность.

Разнотемповые сопоставления, как признак многоэлементной драматургии, возникают на границе окончания репризы и начала коды, построенной на теме главной партии.

Таким образом, действие композиционно-драматургических принципов будущей одночастной фортепианной сонаты в Патетической сонате Бетховена усиливается, по сравнению с Пятой сонатой, здесь добавляются ещё и принципы многоэлементной драматургии и активнее заявляет о себе форма второго плана.

Сходные черты, ещё более усиливающиеся, можно наблюдать и в Сонате № 17 *d-moll* (ор. 31, № 2), которая имеет ряд неофициальных подзаголовков – «Буря», «Соната с речитативом», «Шекспировская соната». Уже в этих определениях в значительной степени содержится характеристика художественных образов цикла, которому присущ страстный, лирико-психологический тон высказывания. В общем, художественная образность сонаты находится в пределах страстной патетической лирики, но с усиленными элементами психологического осмысления драмы. Психологические контрасты высокого уровня напряжения привели к более интенсивному, чем в Патетической сонате, использованию принципов многоэлементной драматургии<sup>3</sup>. Ориентация на принципы многоэлементной драматургии ощутима с первых тактов звучания главной партии. Если в Патетической сонате темповый контраст мы наблюдали между темой вступления и главной темой, то в Сонате № 17 значительный темповый контраст находится внутри главной партии: её два тематических образования соотносятся как *Largo* и *Allegro*. Два контрастных тематических элемента главной партии представляют и две жанровые сферы –

---

<sup>3</sup> Определение «Соната с речитативом» указывает на проникновение в художественный язык сонатного *allegro* жанра инструментального речитатива, присущего Бетховену. Декламационность отдельных образов, в свою очередь, привела к внедрению в музыку приемов импровизационности.

инструментальное арпеджиато и ариозно-декламационные интонации-вздохи, строящиеся на нисходящем секундовом движении. Таким образом, темповый контраст выступает в единстве с контрастом жанровым. Разное интонационное построение тематических образований (восходящее арпеджиато и нисходящие ламентозные мотивы), темповые и жанровые признаки создают образ не просто внутренне напряженный, но и остро противоречивый, углубленно психологический.

Кроме того, следует указать на проникновение в структуру главной партии драматургических принципов импровизационных форм. Они проявляются не только в темповой нестабильности (дважды в партии появляется сопоставление *Largo – Allegro*), но и в тональном движении главной партии (только первое её построение демонстрирует основную тональность *d-moll*, а второе начинается в параллельном мажоре *F-dur*), в особом строении самой партии (первый мотив выступает исходным, на котором базируется второй, проводящийся с интонационным развитием начального мотива и расширением его структуры). Все перечисленные признаки позволяют выдвинуть мысль о двойственности функции главной партии – она одновременно выполняет своеобразную роль вступления, в котором в процессе свободного импровизационного развития осуществляется постепенная кристаллизация образа.

Два тематических элемента главной партии объединяются как два противодействующих мотива темой связующей партии, первое проведение которой имеет довольно четкое оформление в основной тональности. Связующая партия имеет тот же характер, что и главная. Перекличка двух мотивов в ней сохраняется, но теперь между ними нет жанровых и темповых границ – их объединяет постоянный триольный ритм сопровождения.

Таким образом, в масштабах главной и связующей партий происходит совмещение функций на основе их разнонаправленного действия: главная партия совмещает свои функции с функциями вступления, а связующая – с функциями главной партии. В общем, главная и связующая партии образуют единую

драматургическую зону, в которой преобладает не экспозиционность, а разработочность.

В побочной партии, построенной на интонациях второго (лирического) мотива главной партии, на первый план выдвинут ариозно-монологический тип мелодики, что также придаёт теме лирико-драматические черты. Именно углубление психологического начала привносит в главную партию взволнованную подвижность, она, в отличие от побочных партий в ранее проанализированных сонатных *allegro*, не стремится к отделению в относительно устойчивый самостоятельный раздел. Вся экспозиция, включая заключительную партию, имеет разработочный характер, что также свидетельствует (на уровне целого раздела сонатной формы) о совмещении функций (экспозиции и разработки) на основе их разнонаправленного действия. Кроме того, в интонационном построении заключительной партии заметно действие триады «тезис – антитезис – синтез», поскольку её интонационный состав содержит элементы всех предыдущих тем сонатного *allegro*.

Следует также отметить, что в этой сонате, благодаря жанровым признакам лирико-монологических декламационных высказываний, ярко проявляются черты поэжности, которые будут присущи одночастным фортепианным сонатам (в частности Листа и Скрябина).

Третий темповый контраст, являющийся одним из ярких признаков многоэлементной драматургии, возникает на границе экспозиции и разработки: именно первым мотивом главной партии начинается разработка (в одноимённой тональности – D-dur). Однако этот начальный мотив проходит трижды в разных тональностях, что характерно для разработки. В дальнейшем вся разработка базируется на тональном развитии связующей партии (которая, в свою очередь строится на тематических элементах главной партии). Разработка в дальнейшем углубляет драматическое напряжение, в котором противоборство и конфликтность двух мотивов лишь усиливаются.

В репризе ещё дважды проявится темповый контраст в главной партии, а в начальный тематический элемент добавляются новые элементы, благодаря

которым Соната № 17 получила название «Соната с речитативом» – дважды возникают выразительные интонации лирико-психологического речитатива. Роль речитатива именно в репризе отмечал и Л. Мазель [102, с. 406]. Усиление роли декламационности свидетельствует о различных жанровых влияниях в сонатной драматургии.

Таким образом, Сонату № 17 можно воспринимать своеобразным переходом от бетховенских героико-патетических сонатных *allegro* к драматически-психологической романтической поэме, черты которой можно найти в первых одночастных фортепианных сонатах Ф. Листа.

Соната № 23 *f-moll* (op. 57) «Аппассионата» продолжает линию драматургического развития, в которой, по мнению Н. Горюхиной, господствуют тенденции: «развитие, движение, процесс, становление и единство, целостность, обобщённость, результат. Эти тенденции содержатся в основном диалектическом законе развития – единства и борьбы противоположных начал» [33, с. 73]. Вся драматургия Первой части базируется именно на сопоставлении диалектических противоположностей на разных уровнях: от микроуровня тематического образования до макроуровня общего построения сонатного *allegro* и всего цикла в целом.

В основу образного содержания музыки также положена героика, хотя ей присущи лирика и драматизм, оттеняющие страстно героические художественные образы. Как утверждает Ю. Кремлёв, первая часть «носит характер героической лирики», которая «вмещает и переплавляет в себе широкий круг объективных интонаций» [79]. Сонатное *allegro* Аппассионаты по своей страстности и масштабам развертывания приближается к листовской одночастной фортепианной сонате, характеризующейся особой монументальностью и рельефностью образов. В основе композиции – также многоэлементная драматургия, которая базируется на трёх тематических элементах, которые, в свою очередь, воплощают «мудрость, величие, внутреннее напряжение скрытой энергии и затаенный драматизм – в первом, трепет и лирическое чувство с расслабленной интонацией вздоха – во втором, волевое и бесповоротное,

непоколебимое и неизбежно роковое – в третьем» [33, с. 74]. Все три тематических элемента содержатся уже в первом предложении главной партии как конфликтные жизненные начала. «Они участники длительных интенсивных, целенаправленных разработок. Они подлежат переинтонированию, сопоставляются друг с другом, вступают в активные формы взаимодействия и взаимного подчинения. На их основе осуществляется становление мысли и развертывание её в ведущую идею произведения» [там же]. Таким образом, три тематических элемента становятся основой для проявления в сонатном *allegro* принципов действия многоэлементной драматургии.

В результате анализа особенностей первой части Сонаты № 23 можно констатировать совмещение функций на основе их противопоставления<sup>4</sup>. В экспозиции сонатного *allegro* Аппассионаты снова наблюдаем совмещение собственно экспозиционной и разработочной функций при господствующем положении именно функции разработки. В то же время, анализ разработки демонстрирует абсолютно другое: в разработке можно наблюдать значительно более сильное действие принципов экспозиционности. Они проявляются в ряде признаков, в частности, в ясно определённом тематизме, который в экспозиции проходил лишь этап своего становления. Фазы разработки имеют довольно четкое разделение на зоны главной, связующей и побочной партий. Таким образом, в разработке также можно констатировать совмещение функций собственно разработки и экспозиции, в котором ведущее положение занимает экспозиционная функция.

В заключение анализа специфических свойств сонатного *allegro* в Аппассионате следует выделить наблюдение Кремлёва, свидетельствующее о том, что в развёртывании сонатной формы присутствуют черты рондальности. Действие композиционных принципов иных (в частности рондальной) форм в будущем будет одной из особенностей одночастной сонаты. В отношении данной

---

<sup>4</sup> Важным считаем замечание Н. Горюхиной о том, что «понятие «экспозиция темы» в отношении к элементам и к теме главной партии – условно, поскольку в этой сонате почти отсутствует экспозиционность как принцип изложения музыкального материала. Всё здесь в становлении мысли, в развитии и в разработке» [33, с. 74]. Несмотря на широту дыхания темы побочной партии, она также тяготеет к разработочному развитию, что становится очевидным в её втором предложении.

сонаты Ю. Кремлёв утверждает, что «здесь черты рондо (почти равнозначные циклы экспозиции, разработки, репризы и коды) сочетаются с исключительным драматизмом сонатного Allegro» [79, с. 232]. Далее учёный утверждает, что Бетховен в этом произведении доводит до высшей точки напряжения динамику сонатной формы и стремится «преодолеть условность триадного построения сонатного Allegro» [там же].

Во всех выше указанных сонатах Бетховена композитор в развёртывании побочной партии использует приём, который получит яркое драматургическое переосмысление в одночастных фортепианных сонатах Ф. Листа. Речь идёт о приёме вторжения в кульминационный момент развития побочной партии материала главной темы, выполняющего роль перелома в драматургии сонатного allegro. Приём вторжения становится типичным для сонатных allegro зрелого классицизма, а непосредственно у Бетховена воплощает уже не классическое, а романтическое понимание художественного конфликта, который находится в плоскости глубокого противоречия между внутренним субъективным миром художника и объективной реальностью окружающего мира<sup>5</sup>.

Анализ сонат Бетховена, связанных с героическим началом, свидетельствует о том, что сонатные allegro первых частей циклов обладают уже теми композиционно-драматургическими принципами, которые в дальнейшем получают свое развитие в романтической одночастной фортепианной сонате, в частности в творчестве Ф. Листа, а именно:

- многоэлементной драматургией;
- совмещением функций;
- действием композиционных принципов других форм;
- стремлением к самостоятельности отдельных разделов формы.

---

<sup>5</sup> Развитие действия указанного приёма, наблюдаем, в частности, в Сонате h-moll Ф. Листа, где приём вторжения первого элемента главной темы (а впоследствии и второго) появляется не в конце развёртывания побочной партии, а служит развёрнутой связкой между проведением первой и второй побочных партий. Благодаря такому приёму в развёртывании второй побочной партии элемент главной темы играет важную драматургическую роль.

## 1.2. Художественные идеи романтизма и драматургия сонатно-симфонического цикла

Исследование драматургии романтической одночастной фортепианной сонаты требует обращения к духовным ориентирам эпохи, художественному мировоззрению композиторов и новым формам художественной коммуникации<sup>6</sup>. Общей для проявления романтического мировоззрения в различных национальных школах стала переоценка ценностей, утверждающая приоритет чувственного, эмоционального начала над рациональным<sup>7</sup>. Доминирование чувства над разумом было вызвано определёнными философскими предпосылками, которые происходят от идей Ж.-Ж. Руссо о «естественном человеке», культе природы и критике цивилизации. Философским основанием романтизма стала диалектическая концепция<sup>8</sup>. Романтическое мировоззрение создаёт представление о мире как о динамическом единстве, в котором все структурные составляющие находятся в постоянном движении. Стремление к постоянному обновлению, как выражение романтической концепции, приводит к преднамеренному изменению художниками-романтиками классических норм и появлению новых жанров и форм в разных видах искусства. В музыке, в частности, это выражается в создании концертной увертюры, вокальной и

<sup>6</sup> Мировоззренческие основы романтизма сформированы конкретными историческими условиями, связанными с буржуазными революциями, национально-освободительными войнами и их последствиями в европейских странах.

<sup>7</sup> В понимании специфики романтического мировоззрения и его влияния на музыкальные жанры могут помочь наблюдения А. Михайлова, который отмечает, что «человечество XIX века было произвольно захвачено представлениями о том, что культура, и любое искусство, и все то, что творит человек, получает естественность, наделяется естественностью и непосредственностью, теми свойствами, которыми культура до начала XIX века не была наделена в такой мере. Будто жизнь воспроизводит себя в искусстве в досконально естественных, понятных и доступных формах <...> сама жизнь переходит в чрезвычайно разнообразные и виртуозные формы искусства [119, с. 134–135]. Такое воспроизведение жизни в искусстве и потребовало кардинального пересмотра классицистских законов и норм, так как и само «искусство овладело миром в его реальности и в его полноте. Музыка тоже принимала активное участие в художественном освоении действительности» [120, с. 12]. Такое освоение действительности приводит к появлению новых тем и образов в музыкальном искусстве, способных раскрыть чувственную сторону человеческой личности, благодаря чему именно в XIX веке выкристаллизовывается «самосознание музыки как содержательного и смыслового искусства. Можно сказать, что музыка противопоставляет миру как субъект, активный, умный, наделенный всеми чувствами. Всё «формальное» – тело этого музыкального «я»: оно создаёт его для себя и пользуется им» [там же, с. 13]. Относительно проблемы нашего исследования этим формальным выступают все новые жанры инструментальной музыки (в частности, одночастная фортепианная соната и симфоническая поэма), которые становятся адекватным «телом» для воплощения новой образной сферы.

<sup>8</sup> Диалектическая концепция утверждает идеи постоянного движения, обновления, и потому она позволяет художникам научно обосновать свое стремление к нарушению стойких жанровых и стилевых канонов классицизма.

инструментальной баллады, нового типа инструментальной сюиты, симфонической поэмы и т. п. Появление жанровой разновидности одночастной фортепианной сонаты также связано с романтической интерпретацией классических форм и жанров.

Тенденция к поиску новых принципов формообразования связана и с новым типом образов романтического искусства. Концептуальным образом здесь становится выдающаяся личность (художник, пророк, мессия, бунтовщик, гений-затворник), которая с особой остротой чувствует несовершенство окружающей реальности и находится в состоянии постоянного поиска идеала. Воплощение личности, живущей сложной духовной жизнью, требует в музыкальной форме больших масштабов, углублённой психологизации образа.

Исследуя романтизм, Н. Степанова констатирует, что особенность романтического мироощущения наиболее полно проявилась именно «в искусстве (где, по Канту, открывается искомый философум), и прежде всего – в музыке, так как доминантным в ней является эмоциональное начало. Шеллинг объявляет музыку „голосом глубочайшей сущности вселенной“. Считая искусство по своей сути синтетическим, романтики стремились к тому, чтобы музыка могла описать, могла рассказывать содержание романа и трагедии, чтобы поэзия по своей музыкальности приблизилась к искусству звука, чтобы живопись стремилась передавать образы литературы и т. д.» [182, с. 235]. Таким образом, Н. Степанова обосновывает тяготение художников-романтиков к синтезу искусств<sup>9</sup>.

Среди фортепианных жанров на первое место выдвигается программная пьеса различной формы, которая конкретизирует творческое воображение исполнителя и слушателя с помощью апелляции к различным литературным, поэтическим, зрительным и другим образам. Программные миниатюры часто включены в циклы, образуя новый тип сюитного цикла как ряда мгновенных

---

<sup>9</sup> Перспективным исследователь считает синтез музыкального и поэтического искусств, в котором романтизм проявляет свою сущность ярче: «...чем дальше он от музыкально-поэтического спектра, тем тяжелее ему проявиться; ещё в меньшей степени, чем в литературе, он отличается в живописи и существенно ограничен в архитектуре» [170, с. 235].

настроений и чувств. Сонатный же цикл в творчестве романтиков обретает новый модус.

Традиционный сонатно-симфонический цикл, построенный на классических принципах, в его «чистом» виде оказался недостаточно пригодным для воплощения романтических идей и тем, поэтому он подлежит в творчестве композиторов-романтиков активному преобразованию. Вначале, по утверждению Л. Мазеля, это проявляется в усилении контраста между главной и побочной партиями, а также в их стремлении к оформлению в более замкнутую и самостоятельную форму. В свою очередь, в этом проявляется тенденция к распаду экспозиции «на два больших, резко контрастирующих и относительно самостоятельных раздела» [103, с. 424].

Наибольшая метаморфоза сонатно-симфонического цикла – появление одночастной программной симфонической поэмы и одночастной фортепианной сонаты, построенной на принципах симфонической поэмы, которая, в свою очередь, стала следствием нового понимания синтеза поэзии и музыки.

Конечно, появление одночастного варианта фортепианной сонаты было подготовлено не только сонатно-симфоническим циклом. Одночастная соната формировалась и за пределами сонатного цикла. Как любое видовое ответвление от устойчивого жанра, одночастная соната имеет свою предысторию.

На первых порах осуществляется накопление элементов, которые становятся предвестниками определённых сдвигов в «памяти жанра» и часто вызревают не только внутри определённого жанра, но и в других, смежных жанровых традициях. Так, драматургические особенности одночастной разновидности фортепианной сонаты развивались параллельно в жанрах баллады, фантазии и других: в Фантазии Шумана, фантазии «Скиталец» Шуберта, балладах, Фантазии, Баркароле, Концертном аллегро ор. 46 Шопена и др. В данных произведениях можно найти действие отдельных композиционно-драматургических принципов, которые будут положены в основу одночастной сонаты. Важной является не столько «индивидуальная траектория» каждого жанра в отдельности (например, барочной фантазии по сравнению с классическим

или романтическим проявлением жанра), сколько резонирование общих закономерностей, актуальных для возникновения одночастной сонаты.

В следующем разделе работы выборочно остановимся на тех жанрах романтизма, в которых композиционно-драматургические особенности будущей одночастной фортепианной сонаты проявляются с особой характерностью.

Определённые тенденции в развитии жанра одночастной фортепианной сонаты проявились в творчестве Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шумана, Шопена, Брамса, Чайковского, Грига. Сонаты этих, в основном, композиторов-романтиков большей частью сохранили своё циклическое строение, которое обычно начинается сонатным *allegro*. В связи с тем, что одночастная соната представляет собой цикл, сжатый до границ развернутого сонатного *allegro*, охарактеризуем особенности именно первых частей сонатного цикла.

Особенности романтических сонат ярко проявляются в циклах Шуберта, Вебера, Шумана, Шопена, Брамса. В творчестве этих композиторов фортепианная соната предстает в виде развернутого цикла, объединенного единой линией драматургического развития. Однако остановимся лишь на тех сонатах, которые возникли до появления первой одночастной сонаты в творчестве Листа (1849).

В фортепианном творчестве Шуберта жанр сонаты занимает важное место. В результате анализа его фортепианных сонат можно прийти к выводу о том, что на смену типичному для сонатного мышления мотивному и секвенционному преобразованию приходят различные способы вариантно-вариационного развития темы. Варьирование касается её гармонии, лада, динамики и т. д. Приём вариантности позволяет создавать различные смысловые оттенки одного образа. Данный принцип развития становится ведущим для романтического мышления, проявляясь во всех фортепианных сонатах этой эпохи<sup>10</sup>.

Новаторские черты ярко проявляются в триаде последних фортепианных сонат Шуберта. Нет необходимости проводить тщательный анализ последних сонат композитора (с-moll, A-dur, B-dur), уже осуществлённый многими музыковедами, в

<sup>10</sup> Повествовательность романтического сонатного мышления отмечает и Н. Горюхина, подчёркивая, что она «влияет на форму, способствует появлению новых свойств в сонатной форме, позволяет выделить, как действительно существующий, тип романтической сонатной формы» [33, с. 106–107].

частности Ю. Хохловым [189], Н. Горюхиной [33], Т. Русановой [151]<sup>11</sup>. Отталкиваясь от задач нашего исследования, отметим лишь те драматургические особенности, которые будут иметь дальнейшее развитие в романтической одночастной сонате.

Взаимодействие различных принципов в музыкальной композиции можно наблюдать уже в первой из триады – Сонате *c-moll* (D. 958, 1828). Очевидны её связи с бетховенским тематизмом конфликтного типа. И главная, и побочная партии обладают автономией. Песенное происхождение побочной темы, представленной в хоральном изложении, побудило к её проведению в виде двух вариантных стрóf.

Усложнения строения сонатного *allegro* и применение вариантности как способа изложения музыкальной мысли можно наблюдать в Сонате *A-dur* (D. 959, 1828), в которой экспозиция чётко делится на два больших раздела – сферу главной и связующей партии и сферу побочной и заключительной партий, что свидетельствует о совмещении композиционных функций. Это приводит и к усложнению самого строения партий.

Совмещение композиционных функций проявляется не только в том, что главная и связующая партии соединяются в единый раздел, но и в том, что в проведении главной партии используются как экспозиционный (такты 1–6, 16–21), так и срединный типы изложения музыкального материала. Таким образом, общие логические функции *i* и *m* чередуются на небольших участках музыкальной композиции. В то же время, сразу заявляет о себе драматургическая триада «тезис – антитезис – синтез». Следует обратить внимание и на экспрессивно-драматургические функции главной партии, которым присуща скрытая конфликтность: общий светлый гимнический, несколько маршевый, характер партии сочетается с элементами драматизма и лирики.

Функцию собственно связующей партии выполняет построение, звучащее сразу после второго изложения главной партии (такты 22–54). Благодаря такому

---

<sup>11</sup> Так, проблемам композиции и исполнительской интерпретации этих произведений посвящена и диссертационная работа Т. Русановой, где она не только анализирует композиционные принципы последних сонат Ф. Шуберта, но и даёт сравнительный анализ существующих исполнительских интерпретаций.

двухфазному строению, чередованию двух типов изложения, утверждению принципов двухэлементной драматургии, раздел главной и связующей партии получает черты завершённости и определённой автономности.

Побочная партия выступает ярким контрастом (антитезис) по отношению к главной партии – это область песенной лирики. Следует отметить ещё одну характерную черту побочной партии – её интонационную, ритмическую, фактурную связь с элементами главной партии. Тема побочной партии, таким образом, контрастируя с главной, имеет производный от главной партии интонационный материал. В этом можно найти связи с сонатной драматургией Бетховена и одновременно идею монотематизма одночастных романтических симфонических поэм Ф. Листа.

Т. Русанова отмечает, что побочная партия состоит из трёх огромных строф (такты 55–77, 78–116, 117–132)<sup>12</sup>. Каждая строфа «начинается с проведения первоначального мотива темы, причём все они, за исключением третьей, не замкнуты полными каденциями. Даже начальный показ побочной темы, в котором „намечена“ двухчастная форма „запев – припев“, что нередко встречается у Шуберта, не реализуется в полной мере и завершается срединной аутентичной каденцией» [151, с. 132]. Выделенные три строфы побочной партии соответственно выполняют функции экспозиции побочной темы (*i*), её развития (*m*) и видоизменённого проведения побочной темы, но с яркими чертами заключительного типа изложения, позволяющего трактовать её как заключительную партию (*t*)<sup>13</sup>.

Таким образом, и в побочной партии наблюдается совмещение композиционных функций. В то же время, в своем развитии побочная партия проходит все необходимые фазы (*i-m-t*), что придает ей черты завершённости и обособленности – как от зоны главной партии, так и от разработки. Подобная

<sup>12</sup> Музыковеды, анализировавшие первую часть Сонаты A-dur не пришли к единому мнению по поводу формы самой партии. Так, Ю. Хохлов собственно побочной темой считает лишь её первые четыре такта (55–58 такты) [189, с. 420], где действительно чётко ощутима побочная тональность E-dur.

<sup>13</sup> Следует также отметить и специфическое тональное движение в зоне побочной партии: в конце её первого проведения (65–70 такты) утверждается тональность G-dur, с которой начинается терцовое тональное движение, продолжающееся во второй строфе.

автономия побочной партии подчеркнута и структурно-функциональными особенностями: первая строфа выполняет роль экспозиции, вторая – развития, а третья – варьированной репризы.

В общем, уже на примере экспозиции Сонаты A-dur Шуберта можно говорить о том, что в сонатные принципы развития включаются строфичность и разработочность как два композиционных принципа, придающих музыке как плавное течение мысли, так и динамику развития, драматизм.

Ещё большее стремление к объединению различных композиционно-драматургических принципов можно увидеть в разработке, целиком построенной на движении шестнадцатыми длительностями из заключительного раздела. Однако, если в экспозиции в значительной степени проявилась разработочность, то в разработке наоборот: черты экспозиционности в равной степени проявляются с разработочностью.

В результате анализа сонаты B-dur (D. 958, 1828) Шуберта Н. Горюхина выделяет три особенности романтической сонатной формы: 1) определённая внутренняя замкнутость и обособленность отдельных разделов формы (главной и побочной партий, «волн» разработки); 2) рост образной завершённости тематизма; 3) варьирование с переосмыслением образного содержания как основной метод развития материала, проявляется также в Сонате c-moll [33, с. 107-108]. В представленных выводах Н. Горюхиной следует выделить именно первую особенность романтической сонатной формы, ведь обособленность отдельных разделов формы мы уже отмечали и в тех сонатах Бетховена, в которых вызревают принципы драматургии одночастной фортепианной сонаты. В отношении двух других особенностей романтической сонатной формы можно утверждать, что и они со временем будут проявляться в одночастных сонатах Ф. Листа.

Первую особенность романтической сонатной формы следует прокомментировать отдельно на примере проведения партий в экспозиции Сонаты B-dur, где проявляются ещё и другие особенности драматургии, не отмеченные Н. Горюхиной, в частности совмещение композиционных функций.

Жанровой основой главной партии выступает песенность. Она представляет собой трёхчастную форму, в которой первой частью выступает замкнутый период (такты 1-18), серединой – вариативное проведение темы в *Ges-dur* (такты 19-35), а динамической репризой – третье проведение темы (такты 36-47), которое начинается в основной тональности, но в процессе развития приходит к тональности побочной партии – *fis-moll*. Таким образом, трёхчастная форма главной партии оказалась разомкнутой, а её динамическая реприза одновременно выполняет также и функции связующей партии. Становится очевидным, что уже в изложении главной темы сочетаются экспозиционные (*i*) и развивающие функции (*m*).

Разработочным движением пронизана и тема побочной партии, которая сразу после проведения в *fis-moll*, во втором предложении переходит в *A-dur*, а далее – в *h-moll*. Такие тональные сдвиги свидетельствуют о совмещении её общих логических функций *i* и *m*. Также в таком тональном развитии можно усмотреть и черты трёхтональной экспозиции, которая неоднократно встречается в сонатах Шуберта, в частности в Сонатах *c-moll* (D. 958) и *B-dur* (D. 960).

Эти особенности, касающиеся обособленности партий в отдельные разделы, образной завершенности тематизма, вариантности как основного метода развития материала, дополняются принципом совмещения композиционных функций, что динамизирует музыкальное развитие. Такая динамизация оказывается особенно важной в контексте умеренного (*Molto moderato*) темпа сонатной формы.

Одним из прототипов, оказавших влияние на формирование одночастной фортепианной сонаты, является четырехчастная фортепианная фантазия Шуберта «Скиталец». Хотя это произведение не является сонатным циклом, однако по многим параметрам выступает приближённым к нему: четыре части представляют собой различные образные сферы, контраст которых усугублен темпом, что характерно для циклической формы. В Фантазии остро ощутимо стремление композитора к последовательному развёртыванию музыкального действия, интонационного и образного объединения частей, что напоминает строение сонатно-симфонического цикла. Однако между частями почти

отсутствуют цезуры, благодаря чему достигается ощущение развертывания целостной формы.

Говоря о Фантазии Шуберта, А. Щеголева выделяет черты новаторства, которые проявляются в «формообразовании (синтез цикличности, сонатности, вариационности), драматургии (появление лейттемы – цитаты из собственной песни – что является объединяющим звеном)» [219, с. 11]. Исследователь, также, акцентирует внимание на новом композиционном средстве, заключающемся в «многочастности в одночастности». Такое утверждение обосновывает и М. Канчели, отмечая, что «из всех средств объединения отдельных частей цикла в одночастную форму ведущую роль играют закономерности сонатной формы, которая включает в сферу своего влияния музыкальное развитие всей Фантазии в целом» [66, с. 77]. Первая часть Фантазии разворачивается в виде экспозиции сонатной формы, после которой не наступает развитие. Окончанием первой части становится своеобразная связка, которая подводит к медленной части. Вторая медленная часть цикла воспринимается как эпизод вместо разработки. Финал же цикла можно воспринимать и репризой грандиозной квазисонатной формы, в нём появляются тематические построения, из первой части Фантазии.

Таким образом, кроме композиционных принципов, идущих от сонат Бетховена, в качестве источника одночастной фортепианной сонаты выступают сонаты Шуберта, что проявляется в: 1) развёртывании отдельных партий как относительно самостоятельных разделов; 2) совмещении в отдельных разделах нескольких композиционных функций; 3) свёртывании циклической (но, несонатной) композиции до уровня одночастности (на примере Фантазии).

Старший современник Шуберта К. М. Вебер создал свою модель романтической фортепианной сонаты, лишённую драматического начала. Все четыре фортепианных сонаты Вебера внешне сохраняют композицию классического многочастного сонатного цикла, придерживаются и традиционного соотношения между частями, однако отличаются двумя особенностями: преобладанием виртуозности над драматизмом и новым характером соотношений между партиями. В сонатах Вебера наблюдается тенденция к обособленности

связующей партии и переносу драматургического конфликта именно на соотношение главной и связующей, а не главной и побочной партий. Эта же тенденция наблюдается и в одночастной романтической фортепианной сонате. Других принципов, которые бы нашли своё дальнейшее развитие в одночастной фортепианной сонате, в творчестве Вебера мы не наблюдаем.

Сонатная форма в фортепианном творчестве Р. Шумана воплощает стремление композитора к сюитности и программности, которые обеспечивают драматургическое развитие. Самостоятельность отдельных разделов усиливается за счёт многотемности, темповых контрастов, жанровой специфики тематизма. Сюитность, как способ мышления, проявляется в фортепианных сонатах Шумана посредством сопоставления большого количества контрастных тематических построений. Конфликтность драматургического мышления является главным драматургическим принципом сочинений композитора. В результате анализа сонаты *fis-moll* Н. Горюхина констатирует стремление композитора к яркой индивидуализации, которая проявляется «не через структуру – её логику или конструкцию, а через экспрессию тематизма, экспрессию образных трансформаций тематизма, через сопоставление контрастных образов, широко используя выразительные возможности каждого средства» [33, с. 114]. Экспрессия образных трансформаций тематизма также будет присуща большинству одночастных фортепианных сонат.

Следует отметить Токкату *C-dur* и Фантазию *C-dur* Шумана, в которых, подобно «Скитальцу» Шуберта, также зарождаются принципы одночастности. Так, в Фантазии можно наблюдать схожие с сонатами композитора принципы сюитности, тяготение к самостоятельности эпизодов, включая импровизационные, которые станут признаками одночастной романтической сонаты.

Стремление к индивидуализации стало ярким признаком музыки Шопена. Внешне фортепианные сонаты композитора сохраняют черты классического цикла, однако Шопен находит «новые методы и возможности в самой сонатности как принципе формы» [145, с. 3].

В изложении побочной партии Сонаты b-moll Ф. Шопена ярко проявляется тенденция к обособленности разделов. В контексте общего звучания побочная партия «воспринимается как замкнутый мир, который по характеру музыки и приёмам развития резко противоречит главной» [66, с. 53]. Однако следует заметить, что в этой сонате только побочная партия тяготеет к обособленности, в то время как динамическая главная партия воспринимается открытой и незамкнутой.

Н. Горюхина [36] и М. Канчели [66] отмечают, что именно в творчестве Шопена появляются ведущие принципы одночастной фортепианной сонаты в произведениях, не содержащих такого жанрового определения – балладах, фантазии и баркарале<sup>14</sup>. Эти произведения можно толковать в русле типичной романтической программности, не ограничивая творческое воображение слишком конкретной образностью. Так, ни одну из баллад композитора нельзя совместить с сюжетом какого-то конкретного поэтического произведения (хотя и такие попытки неоднократно осуществлялись, например, в связи с балладами А. Мицкевича), однако можно отметить общие черты жанра баллады, которые заключаются в драматическом характере музыкального высказывания, в то же время эпической повествовательности, «калейдоскопичности» контрастных эпизодов с драматическим завершением.

Анализируя все четыре баллады Шопена, В. Конен отмечает наличие в них так называемой «модифицированной сонатности» – при отсутствии собственно сонатной формы в каждой композиции можно найти «родовую» связь с сонатностью, что проявляется в следующих признаках: «глубокой внутренней спаянности произведения при наличии многих контрастных эпизодов; в ясных контурах экспозиции, разработки, репризы; в сонатных тональных соотношениях в тематизме, близком к сонатному (нередко выявлены функции главной,

---

<sup>14</sup> Бесспорным является тот факт, что «сжатие» сонатного цикла в одночастность осуществилось в творчестве Листа параллельно со «сворачиванием» симфонического цикла и рождением одночастной программной симфонической поэмы. Другими словами, одночастная фортепианная соната стала разновидностью симфонической поэмы для одного инструмента. Однако такое утверждение излишне прямолинейно и не раскрывает всей сущности процесса появления новой жанровой разновидности фортепианной сонаты. Именно поэтому в фокусе интересов автора исследования оказались одночастные композиции. Шопена, не имеющие жанрового определения «соната», но опирающиеся на сонатность как принцип драматургического мышления.

связующей, побочной тем)» [73, с. 502–503]. В целом, объединяя черты сонатности, рондальности, вариационности и трёхчастности, Шопен, по наблюдению В. Конен, создаёт такой тип балладной композиции, который предвосхитил появление в будущем симфонической поэмы Ф. Листа, почти одновременно с которой появилась и одночастная фортепианная соната.

Совмещение композиционных функций, которое можно наблюдать практически во всех балладах Шопена, темповые контрасты между разделами (баллады №№ 1,2), стремление к обособлению отдельных разделов в самостоятельные построения также станут характерными особенностями одночастной сонаты. Примером совмещения функций, в частности, проникновение функции развития в экспозиционные разделы может служить изложение основной темы Баллады № 4 f-moll, в которой она после первого проведения звучит в различных вариантных преобразованиях, обретая очертания трёхчастной формы. В то же время, в развитии главной партии, именно благодаря вариантным преобразованиям, хорошо ощутимо действие балладной эпической повествовательности как принципа развёртывания музыкальной мысли. Стремление Ф. Шопена в этой балладе совместить композиционные и драматургические особенности сонатности, трёхчастности и вариационности, то есть тяготение к синтезу форм, также становится предвестником их «синтезирования» в одночастной фортепианной сонате.

М. Канчели отмечает, что в Четвёртой балладе Шопена уже можно найти тенденцию к воспроизведению в пределах одночастного произведения принципов цикличности, которые появляются в значительной завершённости образов, их яркой конкретности, почти программности, в результате чего в сюжетном развёртывании баллады чётко выделяются определённые этапы. «В качестве первой части цикла при такой трактовке выступает, естественно, главная партия экспозиции, для этого достаточно развёрнутая. Побочная партия получает характер медленной части. Функция скерцо проявляется в начале средней части, которая ещё не представляет собой настоящую разработку. Кода же имеет определённый характер самостоятельного финала цикла» [66, с. 63]. Конечно,

такое толкование цикличности достаточно условно. Учитывая год написания Четвёртой баллады (1842), знакомство Листа с творчеством Шопена, вполне можно считать это произведение одним из наиболее близких на пути к появлению одночастной фортепианной сонаты.

Черты сложной трёхчастности и сонатности, совмещение функций, получившие воплощение в балладно-поэтной форме, ярко проявляются и в Баркарале, и в Фантазии Шопена. Если в мелодике Баркаролы содержатся песенные жанровые признаки, то Фантазия приближена к жанру романтической баллады. Яркость образов, самостоятельность основных тем, сложность целостной композиции приближают Фантазию к будущей симфонической поэме. Согласно мнению В.Конен, «вся эта сложная и разнообразная тематическая структура странным образом скрепляется единством тематического развития и взаимодействия ряда классицистских принципов формообразования (сонатность, цикличность, вариационность, концертность)» [73, с. 503]. В Фантазии можно найти признаки цикличности, учитывая степень образного контраста, её эпизод в разработке можно воспринимать медленной частью цикла.

Н. Горюхина в Фантазии, Баркарале и балладах Ф. Шопена также видит те же тенденции, что и в романтической симфонической поэме: «... с одной стороны – стремление насытить содержание программным развёртыванием образов и повествовательность, с другой – воплотить в форме большой замысел, философскую концепцию с грандиозной идеей, что облагораживает человечество. Это приводит к монументальности композиции, к совмещению в ней признаков цикличности и одночастности» [33, с. 122].

Из нашего краткого обзора развития сонатного цикла и формы сонатного *allegro* в музыке композиторов-романтиков, чьё творчество предшествовало возникновению жанра одночастной фортепианной сонаты, можно сделать вывод о том, что именно в музыке Шуберта и Шопена проявляются различные принципы формообразования, которые будут присущи одночастной фортепианной сонате Ф. Листа. Причём именно в музыке этих двух композиторов можно найти два

пути к образованию большой одночастной формы, два типа сочетания сонатной формы и цикла, на которые указывает М. Канчели [66, с. 77].

Путь первый – возникновение цикличности благодаря внутреннему развитию сонатной формы, укреплению самостоятельности её разделов (от Четвёртой баллады Шопена, Сонаты A-dur Шуберта), ведущее значение здесь приобретают принципы сонатности. Путь второй – отдельные части цикла стремятся к объединению в одночастную форму, в которой устанавливаются сонатные соотношения, придающие циклу единство, в результате чего преобладают принципы цикличности (от Фантазии Шуберта). Оба эти пути встречаются в одночастных композициях Листа.

Из всего вышеизложенного можно сделать вывод о том, что новая жанровая разновидность фортепианной сонаты, при всех своих принципиальных новациях, является наследницей прошлого, что обеспечило ей будущую жизнеспособность.

В то же время, нельзя обойти стороной и проблему становления жанра одночастной симфонической поэмы, которое разворачивалось параллельно со становлением новой разновидности фортепианной сонаты. Подобно последней, симфоническая поэма до момента своего возникновения тоже прошла в первой половине XIX в. этап формирования своих драматургических и содержательных признаков<sup>15</sup>. Среди жанровых истоков симфонической поэмы Т. Аппалонова выделяет композиционную свободу, что проявляется во фрагментарности изложения, стремлении к синтетичности форм и жанров. Если прототипом одночастной фортепианной сонаты можно считать одночастные балладные романтические формы, то непосредственным музыкальным прототипом симфонической поэмы оказывается увертюра (театральная и концертная), «от которой заимствуются такие черты, как: программность (чаще обобщённого типа); одночастность; сонатная форма, выступающая доминантой многих симфонических поэм; яркость образно-жанровых характеристик, которые

---

<sup>15</sup> Исследуя жанровый канон симфонической поэмы и его проявление в инструментальной музыке XIX – начала XX в., Т. Аппалонова выделяет предлистовский этап становления жанра, связанный с возрастанием роли одночастных произведений в жанровой системе раннего романтизма, «новым композиционно-драматургическим мышлением (свободные, смешанные, поэзные (балладные) формы, по терминологии Л. Мазеля)» [8, с. 9].

изначально воплощают силы действия и противодействия театрального представления; логика сквозного развития конфликта» [8, с. 11]. Некоторые черты программная симфоническая поэма позаимствовала также от баллады и фантазии, а именно свободу композиции, сочетание принципов сонатности, цикличности и вариационности, образную трансформацию тематизма.

Таким образом, несмотря на различные жанровые прототипы – увертюру и балладу – симфоническая поэма и одночастная фортепианная соната базируются на общих драматургических принципах и сходных принципах формообразования. Объяснением этому может служить то, что два новых жанра появились в творчестве одного композитора.

### **1.3. Роль исполнительского искусства в развитии жанров фортепианной музыки XIX века**

Появление одночастной жанровой разновидности фортепианной сонаты было подготовлено не только развитием жанровой системы в творчестве композиторов-романтиков, но и интенсивным развитием и новыми формами фортепианного исполнительства в первой половине XIX века. Большинство из упомянутых в предыдущем разделе композиторов были и концертирующими пианистами-виртуозами, сформировавшими романтический виртуозный концертный стиль. Сфера влияния романтической исполнительской традиции, «определившей магистральные пути развития европейского инструментализма, не ограничивалась всей совокупностью музыкально-исполнительских средств, достигая сокровенных глубин музыкального мышления и обуславливая соответствующие „сдвиги“ в композиторском творчестве XIX века» [179, с. 2]. Такое воздействие исполнительства на композиторское творчество было в значительной степени вызвано и новыми возможностями самого инструмента, ведь в первой половине XIX столетия фортепиано стало не только важным

элементом бытового музицирования, но и «оркестром в миниатюре»<sup>16</sup>. В трудах Е. Дукова [47], П. Зимина [54], Г. Шонберга [216] в разной степени раскрывается влияние фортепианного исполнительства на композиторское творчество романтиков. Подытоживая наблюдения вышеуказанных исследователей, ключевыми причинами воздействия фортепианного исполнительства на композиторское творчество считаем: решающие успехи в области совершенствования конструкции фортепиано, существенно расширивших его динамический диапазон и сделавших его универсальным «оркестром в миниатюре»; стремительное обогащение технического арсенала и тембровой палитры исполнителей (вызванное именно конструктивным совершенствованием инструмента, в частности появлением педали); сохранение «демократической» ориентации фортепиано, начальными навыками игры на котором можно овладеть достаточно просто; стремительный рост фабричного производства инструментов и становления фортепиано как инструмента, необходимого в быту; активизацией сольного салонного исполнения.

Весь новый потенциал фортепиано первыми оценили именно романтики, и не случайно, что именно для этого инструмента было написано большое количество произведений, авторы которых рассчитывали также и на свою собственную интерпретацию. Понятие романтической виртуозности оказалось неразрывно связанным именно с фортепианным исполнительством. «Таким образом, можно предположить, что влияние романтического исполнительства на композиторское творчество в исторической перспективе оказалось одним из весомых факторов, определивших неповторимое лицо фортепианного искусства указанной эпохи» [189, с. 2].

Признаками типичного романтического исполнения становятся повышенная эмоциональность, стремление к ярким контрастам, демонстрация технической виртуозности и богатства звуковой и тембровой палитры инструмента. В своём исследовании фортепианно-исполнительских стилей Е. Потоцкая отмечает, что

---

<sup>16</sup> Это стало возможным благодаря тому, что у фортепиано увеличился диапазон звучания, началось использование правой и левой педали, важную роль сыграло и «изобретение парижанином С. Эраром фортепианного механизма à double échappement, который позднее получил название механики с «двойной репетицией». [7, с. 11].

композиторы-исполнители «пытались обогатить исполнительское искусство новыми образами и идеями, найти для них соответствующие музыкальные формы и средства выразительности, привлекая достижения романтической оперы и симфонии, расширяя мелодико-гармоническую и метроритмическую области обращением к бытовому фольклору» [144, с. 119]. Синтетическая природа романтического искусства нашла своё проявление и в области фортепианного творчества и исполнительства.

Изучению влияния романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество посвящено исследование Н. Усенко [189]. Анализируя работы А. Михайлова [118–119], Е. Дукова [47] и К. Зенкина [53], исследовательница выделяет реализованные музыкальным искусством новые возможности, которые появились в результате преобразований в романтическом искусстве. Все они определенным образом нашли свое отражение в становлении одночастной фортепианной сонаты. Первой возможностью Н. Усенко называет рост общественного интереса к институту публичных концертов, что стало следствием осознания новых горизонтов музыкального искусства. Именно на публичных концертах формируется традиция целенаправленного и сосредоточенного слушания «музыки как музыки, ради музыки» [189, с. 14]. Такое слушание требовало и особого репертуара, который мог бы захватить и удерживать внимание слушателя на протяжении длительного времени. Одночастная фортепианная соната стала одной из составляющих такого репертуара, апеллируя своими образами к философской проблематике и требуя от слушателя особенно сосредоточенного восприятия музыки.

Второй реализованной возможностью музыкального искусства Н. Усенко выделяет безусловную автономию музыкального произведения. Исчезновение зависимости сущностных характеристик музыки от её социального функционирования теперь требовало «особого целенаправленного восприятия. То, что раньше могло казаться в музыке ясным, очевидным, само собой разумеющимся, требовало теперь другого осмысления, внимательного вслушивания, конкретного осознания» [там же, с. 13]. Таким образом, перед

романтической музыкой по-особому предстаёт проблема её понимания. Решение часто связывается с программным содержанием или обращением к жанровой конкретике мелодического материала, которые направляют слушательское восприятие в соответствующем музыкальном направлении. В частности, такие тенденции мы уже наблюдаем на передлистовском этапе формирования принципов одночастной фортепианной сонаты.

Проблема осознания музыки связана также с романтическим акцентом на эмоционально-чувственной природе музыки, проявления в ней иррационально-стихийных сил, что требовало часто не только словесного толкования в виде программности, но и особого подхода к исполнительской интерпретации.

Третьей, очень важной реализованной возможностью романтического искусства стал новый общественный статус музыканта, который был поднят в ранг Художника-медиума, предсказателя Божественных откровений, а в некоторых случаях даже «демиурга», уникальность творческого процесса которого получал подчеркнута креационистский вид [53, с. 24–25]. Осознание своих демиургических функций как в исполнительстве, так и в композиторском творчестве стимулировало стремление композиторов к поиску новых жанров и форм. В контексте сказанного особенно выделяется фигура пианиста-виртуоза и композитора Ф. Листа.

В качестве четвертой возможности Н. Усенко указывает существенные изменения в иерархии музыкальных жанров, где на первое место выдвигается светское камерное инструментальное музицирование, что создаёт собственную систему соответствующих жанровых критериев. «На пересечении упомянутых тенденций и сформировался особый феномен композитора-виртуоза» [189, с. 1], в творчестве которого формировались соответствующие духу романтического искусства и его собственного дарования жанры и соответствующие им средства музыкальной и исполнительской выразительности<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Следует также добавить, что уже в 30-е годы XIX в., когда окончательно сформировались ведущие принципы музыкального романтизма, подавляющее большинство исполнителей-гастролёров составляли именно пианисты, а фортепиано закрепилось в представлении слушателей как король инструментов.

Повышение роли фортепиано и образа пианиста-виртуоза, композитора-исполнителя в романтическом искусстве стимулировало поиски композиторов в области жанрового синтеза, новых принципов формообразования, новых музыкально-выразительных средств, направленных на донесение до слушателя нового художественного содержания. В этом смысле господствующим стало чувственное начало, которое направляет исполнительные принципы пианистов-виртуозов в сторону повышения эмоциональной насыщенности исполнения, воплощения ярких контрастов, богатства новой фортепианной палитры. Одночастная соната родилась именно в результате поисков жанрового синтеза и новых принципов формообразования.

Стремление к синтетичности воплотилось не только в композиторском творчестве, но и в фортепианном исполнительстве. Часто в рамках традиционной образности, заложенной в музыкальном произведении самим композитором, романтики-виртуозы стремились найти скрытый смысл, раскрывая который, пианисты прибегали к использованию технических приёмов, которые происходят из практики музицирования на других инструментах, симфонической и оперной музыки.

К середине XIX века были сформированы главные особенности романтического исполнительства, в которых нашли свое отражение и традиции салонного музицирования. Именно салонное музицирование, по мнению О. Антонца, сыграло важную роль в становлении романтического исполнительства: «...в светском салонном кругу складываются устойчивые амплуа. Это – „денди“ и „enfant terrible“ (ужасное дитя). Последние прибегали к эпатажу салонного общества, которое извинялось гостю через какую-то его исключительность (или художественную одаренность, или богатство)» [7, с. 11]<sup>18</sup>.

Традиции романтического исполнительского стиля, по мнению Е. Алексеева, наиболее ярко проявились в исполнительской манере Листа.

---

<sup>18</sup> Амплуа «денди» закрепилось за исполнительской манерой и самой личностью Ф. Шопена, котрому были присущи внешняя утончённость и показная экстравагантность. Ф. Лист, чьё исполнительство в значительной мере складывалось под влиянием эпатажного искусства Н. Паганини, стал воплощением «enfant terrible» парижских салонов, стремившегося как угодно удивить утончённую столичную публику.

На основе анализа большого количества научной литературы, воспоминаний современников о фортепианном исполнительстве Листа, Е. Потоцкая выделяет ключевые черты исполнительского стиля композитора, которые заключаются в усилении чувства превосходства стихийного начала над интеллектуальным; выдающуюся образно-эмоциональную силу воздействия на слушателя, вызванную рядом специальных исполнительских приёмов; фресковую исполнительскую манеру, придающую интерпретациям монументальность, грандиозность; оркестрово-колористическую трактовку фортепиано, подчинённую цели воплощения эмоции, выражения, а не изобразительности; значительную ритмическую свободу, придающую исполнению особую страстность; мастерское сочетание совершенной техники «пения на фортепиано» с широкой градацией приёмов *non legato*; выдающуюся техническую виртуозность, которая становится важным элементом общего художественного замысла [144, с. 122–123]. Указанные признаки исполнительского стиля требовали и особого музыкального содержания, поискам которого была посвящено композиторское творчество венгерского пианиста.

Исполнительский стиль Листа Т. Фомина характеризует как «охват полного звукового поля инструмента (разнообразные пассажи и глиссандо, захватывающие все регистры); мощь и компактность звучания (сжатие пассажей в аккордовые комплексы); большие звуковые построения (выдвижение на первый план аккордовых и октавных образований); объёмность звукового поля (одновременное звучание нескольких компактных звуковых групп, расположенных на двух и более нотных станах); равномерное распределение звукового материала между правой и левой руками, как следствие – уравнивание их технических функций; применение педали как средства, которое продолжает звук и достигает объёмной звуковой перспективы; принцип колористического обогащения (контрастное сопоставление различных регистров, смешение регистров)» [193, с. 346]. Обе исследовательницы романтического фортепианного исполнительства тесно связывают специфику исполнительского стиля Ф. Листа с

необходимостью реформирования исполнительских традиций, вызванного значительным расширением образно-содержательной и жанровой сферы музыки.

В качестве последнего подтверждения нашего тезиса о том, что развитие фортепианного исполнительства также повлияло на формирование нового жанра одночастной фортепианной сонаты, следует привести ещё один хорошо известный истории музыки факт: в 1837 году в Италии Ференц Лист впервые нарушил традицию салонного музицирования и выступил с сольным концертом, не привлекая, что было в те времена практически обязательным, к участию в нём других музыкантов. Такой смелый и даже дерзкий поступок пианиста-виртуоза не только начал новую эру фортепианного исполнительства, но с особой остротой поставил вопрос создания нового фортепианного репертуара, благодаря которому инструмент мог бы составить конкуренцию симфоническим концертам. Рядом с исполнением классических циклов, которые оставались в концертном репертуаре пианистов, возникла необходимость создания такого типа произведения, в котором композиционная сжатость гибко сочеталась бы с виртуозностью и эффектностью концертной пьесы.

Итак, назрела необходимость создания монументального фортепианного жанра, который мог бы статьместилищем не только многих приёмов виртуозной исполнительской техники, но и глобальных философских проблем, а также удержать внимание слушателя на протяжении длительного времени. Многочисленные фортепианные концерты, различные фантазии и баллады, концертные этюды и произведения других жанров, тяготеющие к формальной и содержательной монументализации, стали ответом композиторов-романтиков на запросы времени. Одним из претендентов на такой жанр стала и одночастная фортепианная соната, которая, наряду с другими, воплотила философско-эстетические, идейно-образные искания романтизма в области инструментальной музыки, а также стремление композиторов-романтиков к жанровому синтезу и новому синтезу искусств в целом. Недаром, первые одночастные сонаты появились именно в творчестве Ф. Листа, который в синтезе с другими видами

(литературой, поэзией, живописью) видел перспективы дальнейшего развития музыкального искусства.

#### **1.4. Драматургия одночастной фортепианной сонаты на примере Фантазии–сонаты «По прочтении Данте» и Сонаты h-moll Ф. Листа**

В осознании специфики образности и композиционно-драматургических принципов первых одночастных сонат важную роль играет понимание культурных процессов, происходящих в европейском обществе в XIX столетии. Культурно-психологический контекст романтической музыки обусловлен не только общественными сдвигами конца XVIII – первой половины XIX века, но и процессами формирования нового типа европейской культуры, который условно можно назвать «фаустианским». Такое определение характеризует кардинальное изменение европейской ментальности, которое началось на рубеже веков. Творчество Гёте, в частности его знаменитая поэма-трагедия «Фауст», были у истоков становления и развития многомерного понятия «фаустианства» в европейской культуре. Тема духовных исканий Фауста, балансирование на грани между земным и потусторонним, человекотворческим и демоническим, стала основой для сюжетов многих образцов художественной литературы, поэзии, живописи и музыки, ведь сам дух «фаустианства» в значительной степени «отвечал присущему эпохе романтизма пафосу страстной жажды и вечного поиска идеала, постоянного внутреннего недовольства и борьбы, которые нашли своё яркое воплощение в творчестве романтиков» [185, с. 4]<sup>19</sup>.

В осознании специфики драматургии одночастной сонаты важную роль играет само воплощение образов в произведениях Гёте. Речь идёт о полярности

---

<sup>19</sup> В качестве лишь немногих примеров обращения к фаустовским образам только в романтической музыке можно привести и песню Ф. Шуберта «Маргарита за прялкой», и балет Ш. Адана «Фауст», и оперу Л. Шпора «Фауст» и оперу А. Бойто «Мефистофель», и хоровую балладу Ф. Мендельсона «Первая Вальпургиева ночь», и ораторию Р. Шумана «Сцены из Фауста», и оперу Ш. Гуно «Фауст», и «Семь пьес к «Фаусту», и увертюру «Фауст» Р. Вагнера, и драматическую легенду «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза (фаустовскими исканиями наделена также образность его «Фантастической симфонии») и многое другое.

образов, представленных, в частности, в виде антиподов Фауст – Мефистофель, воплощающих два начала мироздания – деятельное, творческое, животворящее, с одной, и разрушительное, с другой стороны. Воплощение двух противоположных сил движет и музыкальной «драматургией антитез», присущей романтическому мышлению, в том числе и драматургии двух первых одночастных фортепианных сонат Листа.

Фаустианские идеи повлияли не только на композиторское творчество, но на становление философско-эстетических взглядов художников, на психологию их мировосприятия, что также образует культурно-психологический контекст музыки. Поэтому в становлении и формировании романтического искусства Ф. Листа обращение к фаустовским идеям сыграло одну из решающих ролей. Творческий путь композитора становится свидетельством мятежных поисков романтического идеала, бесконечного метания между крайностями в мире постоянных противоречий. По утверждению В. Таировой, «странным образом у Листа переплетались прогрессивные взгляды и сострадание к революционно-освободительному движению с разочарованием и политическим скепсисом <...>. Вера в человечество <...> сочеталась в нём с мистически-религиозными взглядами, демократическая приверженность прогрессу – с неверием в силы ума и глубоким разочарованием» [185, с. 64]<sup>20</sup>. В противоречивости натуры Листа можно увидеть прямые параллели с фаустианством, что привело к активному использованию в композиторском творчестве романтического принципа «драматургии антитез». Сходством творческих натур можно объяснить то, что фаустовские образы легли в основу многих произведений Ф. Листа, в частности, «Фауст-симфонии», четырёх «Мефисто-вальсов», «Мефисто-польки», «Двух эпизодов из „Фауста“ Ленау».

---

<sup>20</sup> Жизнь Ф. Листа иллюстрирует противоречивость как самой натуры композитора, так и его устремлений. Бросив вызов аристократическому окружению, с молодых лет утверждая личное право на «свободную любовь», порывающую со всеми общественными предубеждениями, выдающийся художник стремится, одновременно, и к признанию этим обществом; в конце творческого пути композитор делает попытку найти внутреннюю гармонию в лоне католической церкви, где он так и не сумел стать истинным монахом. Следует также привести хорошо известный знатокам истории музыки факт: самого Ф. Листа его последняя возлюбленная Каролина Витгенштейн называла «Фаустом», указывая, тем самым, на психологические особенности и мировоззренческие принципы композитора.

Раскрытие проблем фаустианства в творчестве композитора непосредственно связано с нарастающим у романтиков интересом к инфернальному, что проявилось в значительной роли адских, демонических, дьявольских образов. С. Щитова считает такой интерес следствием разочарования, своеобразным откликом на общественные колебания, олицетворением бунта против существующего порядка, посредством переосмысления ценностей. «В силу трагически метафизического мировосприятия, свойственного романтикам, тема демонизма становится частью романтизма. Причиной возникновения демонизма можно считать интерес ко злу <...>. Дьявол выступает <...> как символ сомнения, искушения, любознательности, свободы, как метафора, олицетворяя сложную борьбу и взаимную относительность добра и зла в душе человека» [218, с. 34]. Такое толкование смысла демонического в значительной степени проясняет и обращение Ф. Листа к образам «Божественной комедии» Данте, раскрытых в Фантазии-сонате «По прочтении Данте» и «Данте-симфонии». Сами же дантовские видения и блуждания между Адом, Чистилищем и Раем мы склонны осознавать в контексте образности «фаустианской» культуры с её интенцией к инфернальному.

Образы поэмы Данте, творившего на рубеже эпох Средневековья и Возрождения, оказались особенно созвучны поискам творческого духа романтизма<sup>21</sup>. Художники-романтики открывают в блужданиях итальянского поэта Адом, Чистилищем и Раем свои собственные поиски Истины, своё ощущение постоянного балансирования на грани Добра и Зла, своё понимание Любви как искупительной силы, способной поднять человека до высот духа. Не вдаваясь в детальный анализ сюжета, аллегорической насыщенности, символики образности и драматургии (чему посвящено основное внимание искусствоведов и литературоведов), акцентируем лишь отдельные черты «Божественной комедии», которые стали особенно созвучными романтической культуре, в частности её психологической стороне.

---

<sup>21</sup> Следует также отметить, что в романтический период развития искусства интерес к этой поэме не только усиливается, но и становится едва ли не наивысшим. Примером может служить бурное развитие в 30–40-х годах XIX века такой области литературоведения, как дантология.

Во-первых, романтическое толкование естественно воспроизводит образ поэта, предстающий в поэме мессией, пророком, способным проникнуть в сокровенное. Поэт представлен читателям как аллегория души, блуждающей в поисках Веры. По нашему мнению, для художников-романтиков более актуальным становится поиск Истины и Красоты, которые фактически приходят на смену стремлению к Вере. Данте-поэт в «Божественной комедии» становится для романтиков символом этого бесконечного духовного поиска.

Во-вторых, в сознании художника XIX века между образами Фауста и героя поэмы Данте оказывается базовая общность: оба смогли коснуться сферы инфернального, демонического и, что особенно важно, проникнуть в тайны бытия и познания Истины.

В-третьих, противопоставление Ада и Рая, характеризующее блуждания героя поэмы Данте, в романтическом толковании перерастает в конфликт Добра и Зла, что также типично для «драматургии антитез».

В-четвёртых, в «Божественной комедии» ведущими становятся ещё две темы, два образа, которые также особо волнуют художников-романтиков – это тема Любви, которую олицетворяет образ Беатриче, и тема Родины, которую в дантовской поэме олицетворяет Италия. Любовь и Родина принадлежат к темам-образам, которые художники романтизма культивируют в своём творчестве. Особенно ярко это проявилось у Ф. Листа.

Следует остановиться на некоторых особенностях его мировоззрения, повлиявших на драматургию сонат. Прежде всего, стоит упомянуть тяготение к синтезу искусств как главному принципу художественного творчества. Почти тотальная программность его музыки, опирающаяся на литературно-поэтические образы и сюжеты, во многом породила поэмные принципы формообразования. Именно в русле поэмности формируются драматургические принципы его одночастных фортепианных сонат.

В контексте сказанного следует отметить замечание А. Коваль о том, что, в отличие от распространенного взгляда на приоритетное положение «Гёте-темы» в искусстве Ф. Листа, можно утверждать, что и «Божественная Комедия», и

«Фауст» нашли одинаково большое отображение в его музыке [69, с. 7]. Это подтверждается не только определённым количеством соответствующих произведений, но и их общей героической направленностью, присущей всему творчеству пианиста. Особенность героики Листа – её философское наполнение. Героическое и философское в крупных произведениях композитора выступают в неразрывном единстве. С помощью философских образов поэм Гёте и Данте композитор-романтик демонстрирует своё видение места Поэта-Пророка в мире.

Глобальные философские концепции обоих поэтов особенно созвучны исполнительскому стилю композитора и его тяготению, с одной стороны, к лирике, с другой – героике и монументальности. В единстве собственной исполнительской традиции и тяготения к литературно-поэтической образности формируются драматургические принципы одночастных фортепианных сонат «По прочтении Данте» и Сонаты h-moll.

Поэтическая программа сонаты «*По прочтении Данте*» вытекает из самого её названия, которое проявляется в обобщенном виде. Источник музыкальных образов – «Божественная комедия» Данте – заинтересовала композитора во время его первого концертного путешествия по Италии в 1837–1839 годах<sup>22</sup>. Место Поэта-Пророка в несовершенном мире – эта тема оказалась особенно близкой духу Ф. Листа. Во время путешествия он, в то время молодой и мятежный пианист-виртуоз, перечитывает выдающееся творение Данте, и в его творческом воображении возникает замысел программного произведения, навеянного образами поэта-итальянца. Кроме того, безусловно, Листа захватывал сам гуманистический пафос дантовской поэмы, утверждающий полноту жизни и веру в силу человеческого разума и духа. Именно так, отталкиваясь от трудов исследователей биографии Ф. Листа, объясняет причину обращения композитора к образам Данте А. Коваль [68]. Таким образом, в возникновении концепции масштабной инструментальной композиции, отражающей поэтические образы, проявилось влияние двух факторов, которые Г. Крауклис называет типами

---

<sup>22</sup> Примечательно, что именно во второй трети XIX века европейское литературоведение переживало высокую волну интереса к образам «Божественной комедии», которые оказались особенно созвучными философско-эстетической системе романтизма.

программного замысла, – автобиографического (связанного с личными переживаниями, наблюдениями, воспоминаниями) и эстетического или философски опосредованного (связанного с различными жизненными явлениями, ранее уже отражёнными в произведениях других искусств или в философских произведениях) [78, с. 23–24]. Увлечённость поэмой Данте и собственные впечатления от путешествия по Италии побудили композитора к музыкальному воплощению образов «Божественной комедии» в масштабной фортепианной композиции.

Именно в Италии, в городке Белладжо, в 1837–1838 годах появилась первая редакция этого произведения под названием «Данте-соната», и именно первое определение жанра в контексте нашего исследования приобретает особое значение, указывая на то, что композитор изначально мыслил такую драматургию, которая разворачивается по принципу сонатности. «Данте-соната» в творчестве Ф. Листа стала первой попыткой укрупнения сонатного *allegro*, выполняющего функции полного цикла. Следует также отметить, что это первый образец сонатной формы, определённый композитором в заголовке, хотя её использование в качестве основы композиции наблюдаем во многих произведениях Листа<sup>23</sup>.

Вторая редакция была закончена в Веймаре в 1849 году, когда музыкант оставил активную концертную деятельность и почти полностью сосредоточился на композиторском творчестве. На этом варианте произведения отразились приобретённый большой исполнительский опыт и опыт композиторской работы над первыми симфоническими поэмами. Произведение получило название «*Après une Lecture du Dante*», которое с французского языка дословно переводится «После чтения Данте», а его жанровая природа конкретизирована как «*fantasia quasi sonata*», то есть «фантазия, подобная сонате» (в широком употреблении –

---

<sup>23</sup> В этом же цикле «Годы странствий» сонатная форма представлена в пьесе «Долина Обермана»; на основе сонатного принципа написаны: «Дикая охота» из «Трансцендентных этюдов», «Мефисто-вальс (Танец в сельском кабачке)», «Испанская рапсодия», некоторые «Венгерские рапсодии» (в частности № 5) и др.

фантазия-соната), чем сделан определённый акцент на важный принцип фантазийности в развертывании музыкальной мысли.

Несмотря на то, что Фантазия-соната – самоценное музыкальное произведение, она является заключительным номером известного сборника пьес «Годы странствий. Второй год: Италия», созданного в течение 1838–1849 годов. На французском языке название сборника «*Annaes de Pelerinage. Suite de compositions pourle piano. Deuxieme Annee*» указывает на то, что Лист мыслит его как сюиту, состоящую из композиций для фортепиано (*Suite de compositions pourle piano*). Этим композитор подчёркивает связь Фантазии-сонаты с другими номерами цикла, которая на самом деле оказывается гораздо глубже, чем простое объединение в цикл по принципу единой программы и наличия контрастов. Заключение Фантазией-сонатой второго цикла вполне оправдано, т. к. все пьесы этого цикла связаны не просто с впечатлениями от путешествия по Италии, но и с образами произведений итальянских художников – Рафаэля («Обручение»), Микеланджело («Мыслитель»), Сальвадора Розы («Канцонетта»), Петрарки (Сонеты №№ 47, 104, 123), Данте (Фантазия-соната). Таким образом, Лист и в этом цикле подчёркивает свою принципиальную идею синтеза искусств.

И в названии произведения, и в его жанровом определении с двух позиций чётко обозначена идея синтеза: видов искусств (музыки и поэзии) и музыкальных жанров (фантазии и сонаты). В то же время, каждый жанр зафиксирован в определённой форме, что, собственно, и позволяет использовать понятие жанра-формы. Как отмечает В. Протопопов, определение жанра-формы «По прочтении Данте» как фантазии-сонаты обусловлено «возможно, тем, что фактура произведения очень свободная, виртуозная, близка к фактуре концертных обработок и фантазий Листа тех лет» [146, с. 16]. Однако одной фактурой фантазийность здесь не ограничивается, так как принципы фантазийности в этой композиции проявляются гораздо глубже.

Большинство исследователей, в частности Т. Кюрегян [84], Ли Сонкунь [95], А. Коваль [69], выделяют параллели между фантазией-сонатой Листа и сонатами Бетховена. Сочетание фантазии и сонаты, по мнению Т. Кюрегян,

закрепил Бетховен созданием Сонаты op.27 № 2 (№ 14), которая имеет подзаголовок «Sonata quasi una Fantasia» [86, с. 770]. Такой же подзаголовок имеет и его предыдущая Соната op. 27 № 1 (№ 13). На этом проведение параллелей между творчеством композитора-классика и творчеством композитора-романтика в данном случае считаем исчерпанным.

Представляется спорным мнение А. Коваль о глубинной связи фантазии-сонаты Листа с «Лунной» сонатой (op. 27, № 2) Бетховена, что порождено «своеобразной „памятью сердца“ Листа, для которого имя Бетховен было святым» [69, с. 12]. Как утверждает музыковед, «в „Лунной“ Сонате-фантазии Лист услышал отчаянный зов тоски по „бессмертной возлюбленной“, вновь пережил это во время чтения „Божественной комедии“ и экстатично воспроизвёл в фантазии-сонате» [там же]. Мы же склонны интерпретировать общую идею сонаты Листа как попытку проникнуть в иной мир, получить откровение и прозрение.

В поэме Данте Листа, в первую очередь, заинтересовали образы inferнальные, связанные с Адом. О. Рощенко [148] и Ли Сонькунь, также отмечают, что и Фантазия-соната «По прочтении Данте», и «Данте-симфония» Листа «связанны с одним и тем же фрагментом из пятой песни „Ада“ <...>, когда Данте, которого сопровождает тень Вергилия, спускается во второй круг Ада» [95]. Поэтому поэтические концепции сонат op. 27 №№ 1–2 Л. Бетховена и фантазии-сонаты Листа, по нашему мнению, являются принципиально разными. Однако героический пафос композитора-романтика оказывается созвучным героико-драматическим концепциям ранее рассмотренных нами сонат №№ 5, 8, 17, 23 Бетховена, что делает понятным и близость их драматургических принципов.

В отличие от сонат op. 27 №№ 1–2 Бетховена, у Листа во второй редакции «По прочтении Данте» на первое место поставлено определение *Фантазия*, а не соната. Такая намеренная «неясность» в определении самого композитора (в первой редакции – соната, во второй – фантазия-соната) породила и отсутствие

единого мнения относительно определения формы-жанра в трудах музыковедов<sup>24</sup>. Позволим выразить собственное предположение об использовании Листом определения Фантазии: возможно, композитор сразу мыслил создание одночастной сонаты по принципу программной симфонической поэмы, и, чтобы найти определение, отличное от определения нового симфонического жанра, использовал слово «Фантазия». Оно, с одной стороны, генетически связано со свободой высказывания и импровизационностью (в его классическом толковании); а с другой – с поэтическими образами (как у Шуберта). Целесообразно равноценное использование терминов «соната» и «фантазия-соната» по определению жанро-формы «По прочтении Данте».

В связи с тем, что опорной в этом произведении выступает форма сонатного *allegro*, именно её принципы являются определяющими в развёртывании композиции. В то же время, данное сонатное *allegro* содержит признаки других частей сонатно-симфонического цикла, то есть, возникает в виде одночастной композиции. Согласно мнению М. Друскина, она объединяет отдельные части цикла, в основу образов которых положена группа тем, «которые, трансформируясь, получают нередко противоположное образное содержание», а развитие протекает «свободно и основано на резком столкновении разнохарактерных тем» [46, с. 251].

Общее определение формы, в силу действия принципов свободного фантазийного развёртывания, является достаточно сложным и неоднозначным. Так, А. Коваль считает, что основой фантазии-сонаты «По прочтении Данте» «становится свободно развёрнутая сонатная форма с крупномасштабным вступлением, экспозицией без заключительной партии, разработкой с большим лирическим эпизодом и зеркальной репризой-кодой» [69, с. 12].

Автор диссертации предлагает своё общее видение формы, отличное от определения вышеупомянутого автора, которое для удобства представлено в виде

---

<sup>24</sup> Как уже отмечалось выше, В. Протопопов придерживается определения фантазии-сонаты [146, с. 16]. Его мнение разделяет и А. Демченко [41, с. 27]. Наоборот, как сонату-фантазию, это произведение Листа определяют Е. Тирдатова [177, с. 11] и Б. Левик [91, с. 11]. Некоторые исследователи (М. Друскин [45;46], Е. Рощенко [148]) считают не принципиальным порядок объединения определений жанроформы, пользуясь как термином соната-фантазия, так и соната или фантазия отдельно.

таблицы с указанием главных характеристик тем (Таблица 1 в Приложении). Представленная таблица не только наглядно обобщает композиционный материал, но и позволяет исполнителю лучше понять конструктивный замысел композитора и, на основе этого, выстроить собственную исполнительскую интерпретацию формы. В самом общем виде, форму фантазии-сонаты можно определить как сонатную со вступлением, всеми необходимыми разделами и подразделами сонатного *allegro* и кодой. Принципы фантазийности проявляются во всех подразделениях формы на многих уровнях и находят своё специфическое воплощение в различных исполнительских интерпретациях.

Конфликтность является ведущей категорией, лежащей в основе экспрессивно-драматургических функций вступления. Тон этой конфликтности – героико-трагический. Уже в первом мелодическом образовании ощущается конфликтность двух мотивов – нисходящего тритонового со зловещим форшлагом (такты 1–2) и восходящего хорального (такты 3–4). Тритоновый ход является символом неотвратимой Судьбы и ассоциируется с поэтическим описанием дантовского Ада<sup>25</sup>. Тритоновый мотив становится первым элементом темы Судьбы.

Второй элемент темы Судьбы – восходящее аккордовое движение по малым секундам, которое символизирует, скорее, внутреннее душевное движение, мучительную и трагическую реакцию на удары Судьбы. В основе каждого аккорда тоже содержится тритон, что придает обоим мотивам интонационное единство. Кроме того, общий объём мелодического построения – уменьшённая септима (fis-g-as-es), очерчиваемая крайними звуками уменьшённого септаккорда. Таким образом, в течение первых четырёх тактов проявляется действие принципов многоэлементной драматургии – оба элемента темы вступления соотносятся как тезис и антитезис. К синтезу они приходят в тактах 5–6, завершив, таким образом, на малом временном отрезке соотношение «тезис – антитезис – синтез».

---

<sup>25</sup> Такие ассоциации подтверждаются музыкально-наследственными интонационными связями: традиционно в основе мелодических ходов раздела *Dies irae* в реквием, согласно канонам музыкальной риторики, были положены ходы по звукам уменьшённого септаккорда, в котором именно тритон давал главную образную окраску.

Само вступление, по нашему мнению, содержит двойственность композиционных функций, что отражено в таблице, но требует отдельного пояснения. Согласно концепции В. Бобровского, вступительный раздел может выполнять функции вступления, влияние которого распространяется на разные уровни композиции, в частности – на всю сонатную форму, на экспозицию и на главную партию. В тактах 1–28 музыкальный материал выполняет функцию вступления ко всему сонатному *allegro*, его мотивные образования будут составлять основу развития всей формы. В тактах 29–34 формируется ведущий мотив и тип фактуры главной партии, что позволяет идентифицировать этот раздел как вступление к главной партии. В таком виде оно появляется единственный раз, и его драматургическое влияние дальше главной партии не распространяется. Итак, уже в самом вступлении содержатся два вступления – ко всей форме сонатного *allegro* и к главной партии.

Следующее построение (такты 7–12) повторяет все фазы триадной драматургии, однако, на малую терцию выше. Повторение утверждает героико-трагедийные экспрессивно-драматургические функции, повышая эмоциональное напряжение.

Третье проведение темы Судьбы начинается на малую дециму выше, тритоновые интонации продолжают играть важную роль в формировании героико-трагического образа вступления: начало каждого этапа становления определяет уменьшенное трезвучие (a-c-es). Однако третье проведение уже более существенно модифицирует строение темы, в изложении которой на этом этапе исчезает восходящее секундовое хоральное движение. Развитие получает начальный мотив, из которого в такте 28 начинает формироваться ритм главной партии, только в тактах 22–24 появляется хоральная фактура из второго элемента темы Судьбы.

Вступление к сонатному *allegro* включает в себя действие всех логических функций: первое проведение темы Судьбы выполняет функцию начала (*i*), второе и третье проведения – функцию развития (*m*), а функцию завершения (*t*) взяли на себя два мелодико-гармонических построения (такты 25–28), которые получают

своё дальнейшее развитие в течение развертывания сонатной формы. Первое восходящее образование очерчивают звуки доминантового нонакорда в тональности d-moll, причём его последняя интонация – в границах уменьшённой септимы роднит его со всем предыдущим материалом.

Второе мелодико-гармоническое образование в нисходящем движении очерчивает уменьшённый септаккорд двойной доминанты в тональности d-moll, застывающий на тритоновой интонации. Таким образом, первое вступление, исчерпав все логические функции, является разомкнутым построением, гармония которого ожидает своего разрешения в следующем разделе формы.

В общем, уже в двух разделах вступления проявляются такие драматургические особенности одночастной фортепианной сонаты, как обретение её отдельными функциональными разделами значительной самостоятельности. Ещё один признак, который заключается в действии принципов других форм, проявляется фрагментарно в виде риторической декламационности интонаций первого элемента темы Судьбы и ярко выраженной импровизационности фактурного изложения кратких заключительных мелодических образований, больше напоминающих жанр рапсодии или фантазии.

Героико-патетический и одновременно трагедийный образ вступления ярко оттеняют лирические темы экспозиции. Главная партия, которую можно называть темой Человека, раскрывает мучительные внутренние страдания личности от столкновения с роковой фатальностью Судьбы. Таким образом, тема вступления (тема Судьбы) и тема главной партии (тема Человека) на уровне всей формы выступают в качестве тезиса и антитезиса, то есть раскрывают конфликтность как ведущее начало, лежащее в основе экспрессивно-драматургических функций сонаты. Внутреннее строение главной партии достаточно сложно, она проходит в виде двух напряженных динамических волн (такты 35–51 и 54–76). Здесь проявился мотивный тип развёртывания музыкальной мысли: из начальной интонации, которая оказывается монотемой и возникает из темы вступления, вырастает развернутая декламационная мелодия, основанная на нисходящем секундовом движении ламентозного характера.

Первая кульминация главной партии приходится на конец её первого проведения (такты 50–51), а второе проведение начинается на уровне кульминации и доходит до ещё более сильной драматической вершины, после чего используется приём вторжения: мощным фортиссимо вступает тема связующей партии.

Очень важной является связка между двумя проведениями главной темы (такт 52–53), где в басу проводится мелодичная формула из конца вступления к сонатной форме (такты 25–28). Она является проявлением конфликтности, т. к. относится к фатальным образам. Форму главной партии можно определить как простую трёхчастную с динамизированной репризой (А – связка – А1).

На уровне сонатной формы логические функции главной партии проявляются как *i* и *m*: с одной стороны, она, как и всё вступление, выполняет функцию начала, а с другой – является интонационным развитием темы. Развивающая функция подчёркивается тональной неустойчивостью темы.

Вступление и главная партия не только экспонируют основной конфликт произведения, но и начало его развития. Внутренняя конфликтность обеих тем вносит в драматургию черты динамичности и сквозного развития, а принцип монотематизма реализует действие диалектического закона борьбы и единства противоположностей.

В связующей партии на первое место выдвигаются принципы фантазийности, её классическое трёхчастное гармоническое строение (пребывание в основной тональности – модуляция в тональность побочной партии – закрепление в этой тональности, предикт) нарушено. Однако, этому есть объяснение: своим изложением она продолжает предыдущее развитие главной партии, появляясь с помощью приёма вторжения, она оттеняет гимническую тему побочной партии.

Интонационно связующая партия базируется на элементах вступления: в тактах 77–80 в басовой партии преобладает заключительный оборот из темы вступления, тот самый, который стал связкой между двумя проведениями главной партии (он выполняет функцию развития); в тактах 82–83 звучит

модифицированный хоральный элемент темы Судьбы; начиная с такта 95, властно вступает первый элемент темы вступления.

Использование приёма вторжения и строение связующей партии на элементах вступления, связанных с inferнальной образностью, подчёркивает конфликтность между образами вступления и главной, побочной темами экспозиции, и конфликтность самой формы фантазии-сонаты.

Тональное соотношение главной и побочной партий – d-moll и Fis-dur является новаторским и нетипичным для классической сонатной формы. Гимнический и одновременно патетический характер побочной партии связан с образом Любви. Это отвечает и поэтической идее «Божественной комедии» Данте, в которой образ Любви выполняет одну из ведущих символических функций<sup>26</sup>. Даже при беглом анализе побочной партии можно найти черты интонационного родства с главной темой, обе партии построены на секундовом мотиве. Это говорит о том, что обе темы представляют сферу Человеческого, но в его контрастных проявлениях – боль, страдание, смятение (главная партия) и упоение любовью, её поэтически-гимническое воспевание (побочная партия).

Строение побочной партии оказывается более сложным, чем структура главной: тема Любви формируется в самостоятельный развёрнутый эпизод трёхчастного строения с контрастной серединой, основанной на столкновении противоположных образов (схема побочной партии А – В – А) и сжатым заключением (*quasi coda*). Именно с началом побочной партии принципы фантазийности получают в сонате интенсивное развитие.

Первое проведение побочной партии появляется на кульминационной волне предшествующего раздела и звучит как торжественный апофеоз, героический гимн Любви. Такое её появление в хорально-гимническом изложении воспринимается как завершение связующей партии и выступает в функции *t*. Однако появление новой темы свидетельствует о вступлении в действие функции экспонирования (*i*). Совмещение логических функций так или иначе связано с

---

<sup>26</sup> Следует отметить, что в трактовке образа Любви в побочной партии фантазии-сонаты «По прочтении Данте» уже проявляется такое её понимание, которое будет присуще этому образу и в следующей Сонате h-moll, и симфонической поэме «Прелюды» – страстно-патетичное, возвышенное, гимническое.

проявлением принципов многоэлементной драматургии, что в сонате проявляется на разных уровнях и пронизывает всю её композицию.

На аккорды гимна-хорала накладывается мелодическая фигурация, что и придает звучанию особые черты героики (такты 103–107).

Первое проведение побочной партии – замкнутое построение, заканчивающееся полным совершенным кадансом в *Cis-dur*. Заключительный мелодический оборот (по звукам доминантового нонакорда с секстовым тоном, который в пунктирном ритме перетекает в квинтовый – такт 114), напоминает начало Баллады *g-moll* Шопена, но в ней секстовый тон был в начале главной партии, а Лист размещает его в завершении раздела. Следует заметить, что все три исполнителя, чьи интерпретации мы анализируем, специально подчёркивают этот мелодический ход, усиленно выделяя его из общего движения.

Полный совершенный каданс, успокоение, замедление темпа создают иллюзию завершения экспозиционного раздела сонатной формы и начала разработки. Появление темы Судьбы из вступления усиливают такое впечатление. На самом деле это оказывается началом среднего раздела побочной партии.

Контрастная середина побочной партии содержит два раздела, где первый построен на теме вступления (такты 115–123), а второй – на материале главной партии (такты 124–135). Новый тональный план обеих тем также подтверждает иллюзию начала разработки. Само же появление темы Судьбы в сопоставлении разных тем в дальнейшем неоднократно будет проявляться и в симфонических поэмах, и в Сонате *h-moll* Ф. Листа. Тональное движение темы Судьбы активно включено в процесс развития: её первое проведение останавливается на *G-dur* (такт 119), а второе – на *ais-moll* (такт 123). После длительной (под знаком ферматы) паузы элементы главной партии звучат на гармонии доминантового септаккорда в тональности побочной партии *Fis-dur* (такты 124–127). Способ изложения обеих тем – импровизационный, присущий жанру фантазии.

Медленный средний раздел побочной партии заканчивается доминантовой гармонией, после чего снова в *Fis-dur* вступает тема побочной партии. Однако характер её звучания существенно изменился: на смену торжественному гимну-

апофеозу приходит проникновенная лирика (такты 136–144). Тема звучит в ритмическом уменьшении, а вместо мелодических фигураций появляется фактура, характерная для ноктюрна. В целом, реприза побочной партии является самым лирическим фрагментом сонаты.

В конце репризного проведения побочной темы вновь возникают элементы главной темы (такты 145–156). Этот раздел побочной партии – *quasi coda*, в которой даётся новое толкование темы. Сама реприза строится по принципу рассеивания, угасания динамики и эмоциональной насыщенности.

Кроме принципов сонаты и фантазии, в музыкальную драматургию включаются принципы рондальности, в которых функцию рефрена выполняет тема вступления.

Эпизод трёхчастной побочной партии с контрастной серединой, которая совмещает две логические функции (представление нового материала и его развития), является весьма масштабным в экспозиции<sup>27</sup>. Это позволяет предположить, что побочная партия выполняет функцию медленной части в сонатном цикле.

Заключительная партия продолжает лирическую линию побочной партии. Она полностью построена на теме главной партии, но лишена трагедийности, порождая ощущение покоя, тишины перед бурей. Её эмоциональное состояние в определённой степени напоминает лирико-созерцательные медленные разделы симфонических поэм Листа. Постепенно экспрессия нарастает, и тема заключительной партии достигает страстного кульминационного звучания. Заключительная партия полностью строится на материале главной, и это вновь создаёт черты рондальности, напоминая форму рондо-сонаты, в которой перед репризой ещё раз проводится главная партия.

Следует отметить, что строение всех партий осуществляется по одинаковому принципу доведения до кульминации, на пике которой вторгается следующая тема. Относительно чётко определённые формы основных партий (главной и побочной) придают им черты самостоятельности и замкнутости.

<sup>27</sup> Продолжительность его звучания увеличивается и за счёт замедления темпа, и больших, весомых фермат.

Разработка содержит три раздела. Первый можно определить как вступительный, построенный на тритоновых интонациях темы вступления. Собственно разработка начинается проведением заключительного мелодического образования вступления в сочетании с тритоновым движением на фоне зловещего тремоло. Тема главной партии всё больше обретает черты трагедийного звучания. В остром противоборстве побеждает тема вступления, которая приобретает утвердительное, апофеозное звучание. Торжество адских сил постепенно стихает, успокаивается, сменяясь иной сферой. Этой сферой, согласно концепции Данте и философско-эстетическим взглядам Листа, является сила Любви: начинается последняя фаза разработки – ложная реприза (такты 251–272). Сам факт её появления утверждает совмещение развивающих и завершающих логических функций.

Реприза сокращена, что особенно ощутимо в сравнении с развёрнутыми проведениями партий в экспозиции. Меняется и характер звучания тем. Так, главная партия воспринимается не столько как образ страдания человека, сколько как воспоминание об этом страдании<sup>28</sup>. Главная партия сокращена до однократного проведения в тихой звучности, связующая партия заменена появлением темы вступления, из которой исчезает тритоновый ход, а тема Любви (побочная партия) сначала появляется как хрупкий, воздушный, недостижимый и призрачный образ (мерцание тремоло в высоком регистре).

Изложение побочной партии в репризе сокращено до двухведений, второе из которых снова получает сильное, апофеозное, гимническое звучание, утверждая важность этого образа как в комедии Данте, так и во всём творчестве Листа. Следует заметить, что вместо мелодичных фигураций в гимническом проведении побочной партии монотема звучит в аккордовом изложении. Однако она не имеет зловещей окраски, так как тритоновый ход в ней заменён на чистый интервал.

---

<sup>28</sup> Здесь можно провести параллели с концепцией Данте, герой которого после прохождения всех кругов Ада приходит к осознанию шаткости и суетности человеческого бытия и искупительной силы Любви.

Перед заключительной партией в репризе очередной раз появляется тема Судьбы, одним из элементов которой является тритон. Заключительная партия переосмыслена – она звучит жизнеутверждающе.

В коде последовательно проводятся три основные темы – тема Человека (главная тема, такты 353–360), тема Любви (такты 361–365) и тема Судьбы (такты 366–373). Однако, в их звучании теперь всё больше ощущается не столько конфликтность, сколько сходство не только в интонационном, но и в смысловом отношении: главная партия приобретает мужественное звучание, побочная – утверждающее, а в теме вступления не ощущается её роковая экспрессивность. Утверждение жизни и силы любви, героический пафос преодоления всех препятствий – вот главный вывод, который можно сделать из музыкального воплощения Листом образов «Божественной комедии» Данте.

Роль темы вступления (Судьбы), главной (Чловека) и побочной (Любви) тем, условия их появления в развёртывании музыкального сюжета, характер изменений позволяют считать их лейттемами сонаты, которые придают развёртыванию музыкальной композиции сквозной характер, а музыкальной архитектонике – смысловое единство.

Целостный анализ фантазии-сонаты «По прочтении Данте» не будет полным, если не коснуться конкретных *исполнительных интерпретаций*, которые различными способами подчёркивают или наоборот – скрывают, вуалируют действие экспрессивно-драматургических функций музыкального тематизма и влияют на осознание художественного содержания произведения слушателем. В качестве примеров мы выбрали три варианта исполнения фантазии-сонаты – Альдо Чикколини, Дьёрдем Цифра и Лазарем Берманом. Такой выбор, в значительной степени, был обусловлен не только значимостью фигур указанных исполнителей, но и их принадлежностью к различным фортепианно-исполнительским школам<sup>29</sup>. Каждый из вышеуказанных исполнителей

<sup>29</sup> Альдо Чикколини (род. 1925) – представитель итальянско-французских исполнительских традиций. Своё признание итальянец, проживший значительную часть жизни во Франции, получил именно исполняя музыку Ф. Листа (к слову, у его учеников он учился в Италии). Дьёрдь Цифра (1921–1994) – выдающийся венгерский пианист, выпускник Академии Ференца Листа. Представитель российской фортепианной школы Лазарь Берман (1930–2005) – воспитанник

демонстрирует своё понимание как исполнительской формы, так и экспрессивности образов фантазии-сонаты Листа.

Прежде всего, вышеуказанные исполнительские интерпретации представляют разные видения экспрессивно-драматургического насыщения образов вступления. Можно выделить два полюса между российским, с одной стороны, и французским, а также венгерским пианистами – с другой. Л. Берман сразу же придаёт разворачиванию исполнительской формы эпическую окраску, которая проявляется в продолжительности вступления к сонатной форме<sup>30</sup>. Нельзя сказать, что в темповом отношении исполнение вступления российским пианистом намного медленнее, однако, он использует более длительные ферматы и более сильные замедления в конце каждого проведения темы, которые придают черты героико-эпического разворачивания, отсутствия суетности и откровенного драматизма.

Следует также обратить внимание на толкование короткого форшлага, что становится характерным признаком темы вступления: в интерпретации Л. Бермана он предстаёт гораздо весомее, исполняется больше за счёт основной, а не предыдущей длительности. Сама же тема благодаря такому исполнительскому приёму приобретает черты эпоса, подчёркиваемого и нарочитым исполнением *pesante* второго элемента темы. В трактовке российского виртуоза, по нашему мнению, ярко проявляется монументальность и фатальность, неотвратимость темы Судьбы, как и чётко очерченный контраст между двумя элементами темы вступления. Тема Судьбы впечатляет своей грандиозностью. Кроме того, такое толкование вступления позволяет понять её монотематическую функцию, поскольку из её ритмической формулы вырастают и следующие темы главной и побочной партий.

---

С. Савшинского и А. Гольденвейзера. Среди наград пианиста-виртуоза – премия на Международном конкурсе Ференца Листа в Будапеште. Все они представляют разные поколения исполнителей.

<sup>30</sup> В интерпретации Л. Бермана вступление звучит 1 минуту 38 секунд, в то время, как у Д. Цифры и А. Чикколини – 1 минуту 8 секунд и 1 минуту 10 секунд соответственно.

В трактовках Д. Цифра и А. Чикколини контраст между образами вступления и экспозиции оказывается не таким сильным, а само вступление приобретает больше фантазийные черты.

В основу исполнения Л. Бермана положено мышление симфоническое, сквозное, благодаря чему фортепиано получает оркестровое звучание. Нашему пониманию вступления больше соответствует интерпретация этого пианиста, она полнее раскрывает содержательную сущность темы. В интерпретации Л. Бермана больше ощущается самостоятельность вступления, что является одним из признаков драматургии одночастной фортепианной сонаты. Российский пианист отделяет друг от друга вступление к сонатной форме и вступление в главной партии, подчёркивая их принадлежность к разным образным сферам. Это делает исполнительскую концепцию более чёткой. Главный конфликт произведения находится между вступлением к сонатной форме и темами экспозиции, характеризующими сферу Человека – образ его страданий в главной и тему Любви в побочной партии. Чёткая дифференциация двух разделов вступления даёт ощущение стройности, завершённости композиции.

Сравнивая фортепианные интерпретации на уровне главной партии, можно утверждать, что в избрании её темпа, в отличие от темпа вступления, все пианисты оказались единодушны. Однако в эмоциональном насыщении проявилась разность исполнительских индивидуальностей. Так, Д. Цифра и А. Чикколини придерживаются классического понимания экспрессии партии, очень рационально и даже скупно используя динамику и темповые отклонения. Л. Берман делает акцент на внутреннюю раздвоенность темы, символизирующей образ Человека в главной партии, интерпретируя её как страстную мучительную лирику и подчёркивая её экспрессивность, приводящую к первой кульминации в репризе. Развёртывание партии в интерпретации российского виртуоза осуществляется в виде двух динамических волн, экспрессивность которых поддержана смелой агогикой и резкими динамическими контрастами. Вместе с тем, в исполнении Л. Бермана, особенно в начале главной партии, выявляется её напевность, которая в дальнейшем перерастает в смятение.

В анализе строения побочной партии было обращено особое внимание на мелодическую фигурацию, накладываемую на аккорды гимна-хорала (такты 103–107). Эти фигурации специально выделяет Д. Цифра, будто намеренно скрывая интонационную основу побочной партии, которую раскроет в её репризном проведении. А. Чикколини чётко разделяет фактуру побочной партии на торжественную хорально-гимническую тему и мелодические фигурации, достигая между ними четко определённой уравновешенности. В интерпретации первого проведения побочной партии у Л. Бермана чувствуется особая широта: пианист немного замедляет темп и с особой выразительностью интонирует аккордовую тему, которую мелодические фигурации только оттеняют. Апофеоз и героика темы Любви в исполнительском понимании Л. Бермана оказываются особенно созвучными подобным темам в симфонической музыке композитора.

В исполнении побочной партии наиболее сложной задачей, по нашему мнению, является необходимость охватить форму и не сделать принципы изложения, присущие фантазии, господствующими. Важно дать слушателю ощутить именно трёхчастность темы Любви с её контрастной серединой и сжатым заключением. В каждой из интерпретаций эта проблема решается по-своему: А. Чикколини и Д. Цифра воздерживаются от резких темповых контрастов, не подчёркивают апофеозное звучание первого проведения темы, что делает эпизод побочной партии достаточно уравновешенным; Л. Берман придерживается выбранного изначально героико-трагического понимания образов сонаты, что воплощается в монументальной манере исполнения – максимально используются все динамические и темповые контрасты, до предельной границы «прослушиваются» ферматы и т. п. Драматургические принципы фантазии в интерпретации российского пианиста ощутимы особенно ярко, однако, исполнительская форма трёхчастной побочной партии предстаёт цельной и монолитной, что подчёркивает её понимание как «лирического оазиса» трагически-драматического произведения.

Сравнивая три интерпретации фантазии-сонаты Листа, можно прийти к выводу о том, что Альдо Чикколини и Дьёрдь Цифра следуют классическому

стилю, в котором царит строго рациональное распределение исполнительских средств. Кроме того, они подчеркивают виртуозность листовского стиля, что проявляется, в частности, в более быстрых, чем у российского исполнителя, темпах, и, следовательно, – в менее длительном во времени развёртывании исполнительской формы (разница во времени составляет почти 3 минуты). Лазарь Берман в интерпретации сонаты выступает представителем романтического исполнительского стиля, в котором предпочтение отдается эмоциональному началу, крупному штриху, фресковой манере исполнения.

В выводах о сонате «По прочтении Данте» отметим, что исходные положения возникновения одночастной фортепианной сонаты, выделенные нами в творчестве Бетховена и других предшественников данного жанра, в полной мере реализовались в сонате-фантазии Листа, в частности – наличие героической программности произведения и господство драматических образов. Эти особенности можно наблюдать в фантазии-сонате, в которой поэтические образы Данте истолкованы в героико-драматическом ключе. Тенденция к выделению партий в относительно самостоятельные разделы, как исходная для одночастной сонаты, ярко проявилась на уровне вступления, главной и побочной партий, имеющих развёрнутую внутреннюю структуру. Практически в каждом из разделов формы мы констатировали совмещение общелогических и специальных композиционных функций (в частности, в побочной партии, которая компенсирует отсутствие развернутой медленной части цикла).

В развёртывании формы фантазии-сонаты можно констатировать действие композиционно-драматургических принципов других форм. В частности, благодаря импровизационному типу изложения, отсутствию чётких границ между разделами и партиями отчётливо проявляются черты фантазии. Постоянное же возвращение к теме вступления, проведение главной партии перед разработкой демонстрирует признаки рондальности как принципа мышления. Таким образом, в музыкальной драматургии фантазии-сонаты «По прочтении Данте» проявляются не только черты сонаты и фантазии, как указано в определении её

жанра-формы, но и черты рондо. Однако, принципы сонатности оказываются доминирующими и оказывают основное воздействие на композицию сочинения.

Анализ композиционно-драматургических особенностей фантазии-сонаты Листа даёт основание сделать вывод о трактовке одночастной сонаты как сжатой проекции циклической формы, осуществляемой за счёт развёртывания и укрупнения разделов сонатного *allegro*, приобретающих функциональную тождественность с отдельными частями типичного сонатного цикла. Такое художественное решение выражается в монументализации образов произведения Данте. Именно на этом основании сформировался героико-драматический тип одночастной фортепианной сонаты, созвучный многим симфоническим поэмам композитора.

Исторически сложилось так, что *Соната h-moll* Ф. Листа в сознании музыкантов часто выступает эталоном одночастной фортепианной сонаты и философского мышления композитора<sup>31</sup>. Только в XX веке выдающимися исполнителями Сонаты *h-moll* были Г. Нейгауз, К. Игумнов, В. Софроницкий, М. Гринберг, В. Горовиц, Е. Гилельс, С. Рихтер, М. Плетнёв и многие другие. Постоянно обращаются именно к этой сонате Листа и молодые пианисты. Обращение Листа к следующей монументальной фортепианной композиции произошло после завершения второй редакции фантазии-сонаты «По прочтении Данте». Возможно, именно необходимость найти совершенную музыкальную форму для воплощения большого философского замысла побудила композитора отойти от конкретной программности.

Соната *h-moll* создавалась в течение 1852–53 годов в Веймаре<sup>32</sup>. Кроме заново отредактированной фантазии-сонаты «По прочтении Данте», воплощению нового грандиозного философского замысла средствами фортепиано

<sup>31</sup> Сложность философского замысла Фантазии-сонаты Листа и её музыкальной композиции (именно потому большинство исследователей не пришли к общему мнению в определении формы сонаты), затрудняющие создание исполнительской формы, технические сложности, переходящие временами в самодавящую виртуозность, а также распространена мысль о том, что Данте-тема не так ярко представлена в творчестве композитора и не так полно раскрывает сущность его дарования, как фаустианская, – это лишь некоторые факторы, не способствующие широкой популярности произведения у публики и в среде признанных пианистов-виртуозов.

<sup>32</sup> Веймарский период творчества (1848–1861) – центральный и важнейший, характеризуется отходом Листа от активной гастрольной деятельности, большой просветительской деятельностью, кропотливой работой над совершенствованием композиторского мастерства и чувством «собранности и сосредоточенности».

предшествовали симфонические поэмы «Тассо», «Прометей» и «Мазепа», два фортепианных концерта, «Танец смерти». В творчестве композитора произошли существенные стилевые изменения, связанные с уходом от эффектности, бравурности, избыточной виртуозности, сосредоточением на воплощении художественного содержания и доминировании принципа экономии выразительных средств<sup>33</sup>.

В *Сонате h-moll* нет вербально заявленной программы, однако по своей образно-драматургической направленности она справедливо относится к фаустианской тематике: её общий замысел и внутренне конфликтный характер многих тем можно соотнести с образами произведения Гёте. Однако есть необходимость говорить о соотношении образов Листа и Гёте, одновременно проводя сравнительный анализ Сонаты *h-moll* с другими произведениями композитора фаустианской тематики («Фауст-симфония», «Мефисто-вальсы», «Мефисто-полька», «Два эпизода из „Фауста“ Ленау»), а не об откровенной программности<sup>34</sup>.

В поиске смысла произведения более плодотворным будет понимание того, что идейно-образное содержание сонаты охватывает фаустовское начало как важную, однако не единственную линию повествования. В целом, в основу содержания произведения положена излюбленная проблематика Листа, воплощающаяся в большинстве его крупных композиций: сложный мир личности с его духовными поисками и противоречивыми страстями, стремление к идеалу и невозможность его достижения, попытка заглянуть в мир ирреального и воплощение борьбы с жизненными препятствиями. Лирический герой Сонаты – личность выдающаяся, полная высоких стремлений и противоречий, которые заключаются в сочетании поисков идеала с глубокой рефлексией, горькими сомнениями, порождёнными саркастически едким «мефистофельским» началом.

---

<sup>33</sup> Обе фортепианные сонаты были закончены в начале этого периода, потому можно предположить, что опыт, приобретённый в работе над ними, в значительной мере подготовил композиторские замыслы и их реализацию в области одночастной симфонической поэмы, ведь в этот период было создано двенадцать симфонических поэм из тринадцати, большинство из которых – после окончания работы над сонатами.

<sup>34</sup> Несмотря на то, что время написания сонаты вплотную примыкает ко времени написания «Фауст-симфонии», а также некоторого сходства тематизма в обоих произведениях, – поэма Гёте не должна ограничивать воображение и фантазию исполнителя.

Героика и пафос борьбы сочетаются в Сонате h-moll с неразрешимыми сомнениями и скептическими размышлениями о сущности и смысле жизни.

Одним из выводов, сделанных в результате анализа фантазии-сонаты «По прочтении Данте», может стать утверждение о том, что своеобразие форм Листа базируется не на логическом единстве классической сонаты, где архитектуру целого во многом определяет контрастность партий, а на единстве непрерывного развития, где архитектура создаётся монотематическим единством. В Сонате h-moll ведущую роль играют лейтмотивы, которые, при сохранении узнаваемых признаков, способны изменять свою внутреннюю сущность. В процессе формообразования это часто приводит к действию многоэлементной драматургии и принципов конфликтности, которые помогают раскрыть противоречивость главного образа произведения.

Сложность, неоднозначность и многоуровневость музыкальной формы Сонаты h-moll создают одну из самых сложных её исполнительских проблем – сохранение целостности развития, единства пульса, присущего сонатному *allegro*, в бесконечности изменений развития музыкальных образов, которые получают различные жанровые очертания: поэмности, балладности, фантазийности. Проблему усложняют и темповые изменения, требующие внимания и чувства меры при достижении необходимой устойчивости метрической пульсации.

Вследствие того, что детальный анализ Сонаты h-moll Листа неоднократно осуществлялся в трудах В. Цуккермана [205], М. Друскина [45;46], В. Горюхиной [33], Т. Канчели [66], Я. Мильштейна [116] и других исследователей, не считаем целесообразным ещё раз раскрывать интонационную сущность тем и анализировать их влияние на процесс формообразования. Наше понимание сонатной формы с указанием главных характеристик тем приводим в виде таблицы (Таблица 2 в Приложении), анализ содержания которой может стать полезным для пианистов, поскольку даёт возможность охватить в едином фокусе весь композиционный массив, логично распределить средства исполнительской выразительности и создать рационально оправданную исполнительскую форму.

Наше видение композиции Сонаты h-moll базируется, в основном, на толкованиях формы В. Цуккерманом и М. Друскиным, которые не пришли к общему мнению относительно функций разделов в этом грандиозном одночастном цикле. Особо подчеркнём, что в результате предварительно проведённого собственного анализа, мы выделяем те моменты, которые раскрывают специфику драматургии одночастной сонаты.

Художественные образы Сонаты h-moll относятся к той же сфере, что и образы фантазии-сонаты «По прочтении Данте», однако их внутренняя структура представляется более сложной и многомерной. Если в Фантазии-сонате существует сонатность, в которой есть черты фантазийности, рондальности и рапсодичности, то в Сонате h-moll сонатность больше сочетается с чертами цикличности. «Последние возникают за счёт внутреннего развития разделов сонатной формы, которая сохраняет свои ведущие позиции. Огромную роль играет и монотематическая вариационность, доведённая в сонате до высокого искусства» [66, с. 110].

В теме вступления представлен излюбленный романтиками, и Листом в частности, образ Судьбы, однако здесь он предстаёт более сконцентрированным и сосредоточенным. Данная тема становится одним из лейтмотивов сонаты<sup>35</sup>. Глубокая сосредоточенность образа ощутима в тихой динамике и паузе на сильной доле, которую следует услышать и опереться на неё внутренним слухом. Кроме того, последний должен проконтролировать звучание третьей октавы, которая превращается в фон для нисходящего движения (такт 2). Несомненно, семь тактов вступления выполняют функцию начального импульса, развитие которого будет продолжаться в течение всей формы.

Главная партия символизирует образ Человека. Она характеризуется внутренней конфликтностью в противодействии двух её элементов, которые получают черты самостоятельности: действенного, героического (такты 8–13) и саркастического, язвительного, «мефистофельского» духа отрицания и сомнения

---

<sup>35</sup> В анализе этого раздела формы В. Цуккерман (со слов учеников Ф. Листа) приводит замечания композитора, касающиеся поисков тембральных красок для исполнения начальных октав: «...они должны прозвучать как глухие удары литавр, для того, чтобы звук получил темную, хмурую окраску» [205, с. 14].

(такты 14–17). Конфликтность в течение первых семнадцати тактов звучания проявляется на двух уровнях: 1) между темой вступления и главной партией; 2) внутри главной партии (как внутренние противоречия самого героя сонаты). Таким образом, конфликтность, как принцип драматургии, в этой сонате проявляется более ярко, чему способствует усложненность ее образов.

Несмотря на компактное звучание каждого элемента, можно называть их первой и второй темами главной партии, так как в своём образном значении они действительно поднимаются до уровня самостоятельных тем. В этом можно видеть типичную для одночастной сонаты тенденцию к укрупнению разделов, которая проявляется весьма специфично: укрупняются не внешние масштабы тем, а их образный смысл в драматургии произведения.

Главная партия в фантазии-сонате воплощает страдания героя. Интересным представляется замечание Ф. Листа по поводу первой темы главной партии Сонаты *h-moll*: «Почему я должен показывать вам свои страдания? Я несу их в своей душе и гордо скрываю от вас» [117, с. 218]. Поэтому одно из главных качеств темы, которое следует учесть при её интерпретации, – её горделивый характер.

Вторая тема главной партии («мефистофельская») звучит, будто саркастический смех.

В процессе развёртывания главной партии можно наблюдать две важные композиционные черты, в частности тенденцию к укрупнению партий и выделению их в самостоятельные разделы, к совмещению функций и действию принципов многоэлементной драматургии. Первая тенденция проявляется во внутреннем строении главной партии, которое приобретает черты трёхчастной формы с контрастной развивающей серединой (такты 18–24) и динамической репризой (такты 25–31), начинающейся в кульминационный момент изложения партии. Таким образом, уже в экспозиции тема главной партии проходит все логические фазы развития – *i-m-t*, благодаря чему получает черты определённой завершённости.

При исполнении развивающей середины следует обратить внимание на то, что арпеджио на первых двух долях такта имеет тематическое значение, поэтому можно немного замедлить начало арпеджированных фигураций, что подчеркнёт их выразительность. В динамической репризе «мефистофельская» тема, в отличие от первого проведения, может быть исполнена октавами, на эту возможность указывал ученикам сам композитор.

В начале связующей партии с новой силой заявляют о себе принципы многоэлементной драматургии: вместо развивающей функции, проведение двух тем главной партии оказывается продолжением репризы, что свидетельствует о совмещении функций развития и завершения ( $m-t$ ). Кроме того, строение связующей партии на элементах главной, которые доведены до более мощной кульминации (такты 67–71), создаёт ощущение укрупнения раздела. Этому также способствует появление в конце связующей партии предикта к побочной (такты 82–104), построенном на теме вступления. Завершённости и относительной самостоятельности связующей партии также способствует её трёхчастное строение, в которой динамическая реприза выступает в победном звучании первой темы главной партии (такты 55–81).

Строение главной и связующей партий в виде трёхчастных структур также демонстрирует тенденцию к обособленности разделов, однако, в то же время, совмещение функций на границе этих партий придаёт их форме целостность. Появление темы вступления (предикт к побочной партии) также совмещает в себе функции завершения и развития ( $t-m$ ), что сказывается на усложнении драматургии сонаты.

Благодаря интонационному развитию музыкального сюжета – образ неотвратимой Судьбы (тема вступления) – образ Человека, раздираемый внутренними противоречиями (главная партия) – борьба между противоречивыми силами Человека (связующая партия) – возвращение к теме Судьбы – всё музыкальное построение вступления, главной и связующей партий обладает завершёностью. Тема вступления отделяет зону главной и связующей партий от следующего раздела, подчёркивает определённую завершёность первой фазы

развития образов и усиливает конфликтность драматургии между внешними силами (Судьба – Человек) и внутренними противоречиями внутри человека.

В комментариях к изданию произведений Листа для фортепиано Я. Мильштейн отмечает, что начало связующей партии Лист рекомендовал исполнять «очень ритмично и сильно подчёркивая» [116, с. 206]. Такое указание подтверждает восприятие начала связующей партии как кульминационного второго проведения обеих тем в репризе главной партии. Следует также воспринимать диалог между двумя темами (такты 32–39) как раскрытие противоборства внутренних сил. Особо важным представляется отчётливое исполнение последних двух восьмых в мефистофельском элементе (такты 33, 35, 37, 39).

Побочная партия, как и главная, также укрупняется и состоит из двух тем. Обе темы ассоциируются с образами Любви, но в разной эмоциональной окраске. Наличие двух побочных тем аналогично главной партии, которая представляет противоречивость образа Человека. Противоречивость темы Любви – эксталично-захватывающее, победное, с одной стороны, и проникновенное, задушевное – с другой, – воплощается с помощью двух контрастных тем. Первая из них – величественная и могучая, направленная вверх (такты 105–120). Её характер несколько напоминает гимническую побочную партию фантазии-сонаты «По прочтении Данте». Обе темы можно связать с религиозными исканиями героев сонат. В Фантазии-сонате на такую мысль может натолкнуть программа произведения, а в Сонате h-moll – представление фактуры первой побочной как мощного звучания органа. Именно в таком органном тембре, по нашему мнению, следует мыслить эту тему.

Между первой и второй побочными партиями существует взаимосвязь, основанная на первой теме главной партии, которая получает лирическую окраску (такты 120–140), а затем и на второй теме, которая также имеет более спокойную окраску. Появление обеих тем главной партии свидетельствует о действии в пределах сонатной формы принципа вариационности, первая модификация главной партии уже была осуществлена в связующей, а вторая – внутри побочной

партии. Дальнейшее постоянное включение темы главной партии в развитие музыкального сюжета позволяет считать её лейттемой Сонаты.

Важным моментом является превращение в конце первой побочной партии «мефистофельской» темы во вторую тему побочной партии (их интонационное родство очевидно, что позволяет говорить о принципах монотематизма), которая имеет лирическую, трепетную окраску и ассоциируется с традиционной сферой любовной лирики. Это осознание трансформации «мефистофельского» в одухотворённо-лирическое является важной составляющей исполнительской интерпретации. С. Фейнберг так толкует трансформацию: «Когда одна и та же маска может проявить себя с разных сторон, возникает глубина и вместе с тем обманчивость музыки Листа – та „отравленность“, которая часто отмечалась исследователями листовского творчества. Будто момент наивысшего счастья и отрешенности от всего, что может отягощать беззаветную радость, всё же трагически связан с отрицанием и неверием в подлинность блаженства» [191, с. 446]. Раскрывая музыкальную сущность такого толкования образа, исполнитель должен достичь объёмности трёх звуковых пластов фактуры второй побочной темы. Модифицированная «мефистофельская» тема перенесена из нижнего регистра в верхний, и в её исполнении желательно достичь эффекта парения над прозрачным гармоническим аккомпанементом. Усилению эффекта превращения «мефистофельской» темы в лирическую может способствовать попытка тембрального подражания звукам флейты в низком регистре.

Структура побочной партии выглядит более сложной. В её развитие включаются черты рапсодичности, проявляющиеся в достаточно свободном развёртывании музыкального материала, иногда в его непредсказуемости. Её структура выглядит следующим образом:

- изложение первой побочной темы (такты 105–120);
- модификация первой и второй главной темы (такты 120–152);
- первое проведение второй побочной темы (такты 153–170);
- второе проведение второй побочной темы (такты 171–178);

– развитие первой главной темы, в которое включается элемент второй побочной и доведение её до кульминации и рассеивания (такты 179–254).

В развёртывании этого огромного эпизода в действие вступают не только принципы рапсодичности (свободного «нанизывания» тем друг на друга), но и рондальности (постоянное возвращение главной партии) и монотематической вариантности (модификации главной партии, в частности, её торжественно-возвышенное звучание в тактах 205–208).

Особое значение приобретает последний раздел побочной партии, в течение которого главная тема несколько раз меняет свою смысловую окраску: от вкрадчивого тихого звучания – через радостное, возвышенное – к ощущению краха всех надежд. Такты 218–238 В. Цуккерман называет «эпизодом вторжения», когда буря проникает в мир грёз, воплощая типичную для романтизма антитезу мечты и реальности.

Убедительность исполнительской интерпретации побочной партии может проистекать из чувства единства формы, одним из условий которой является правильная соразмерность темпов. Есть опасность значительного замедления второй побочной, что может привести к ощущению аморфности, неопределённости её структуры.

Развитие побочной партии перетекает в проведение заключительной партии – беспокойной и напряжённой. Тема Судьбы завершает и главную, и побочную партии – так включается рондальность уже на уровне всей экспозиции. Интонационное единство главной и связующей, побочной и заключительной партий придает им относительную самостоятельность и сообщает им свойства эпизодов рондальной формы. В первом эпизоде господствуют героико-драматические, а во втором – лирические экспрессивно-драматургические функции. Соотнесение принципов сонатности и рондальности представлено в Таблице 3.

Появление темы вступления в конце заключительной партии, с одной стороны, служит заключением всей экспозиции, её отделению от разработки, с другой – и началом разработки. Границу между экспозицией и разработкой может

определить сам исполнитель, сделав небольшую люфт-паузу или перед вторжением темы Судьбы (такт 278), или перед появлением темы Человека (такт 286).

Учитывая проявление принципов рондальности на нескольких уровнях (когда функцию рефрена выполняет главная тема или тема вступления), начало разработки связывается именно с появлением первой темы вступления. В пользу такого понимания границы между экспозицией и разработкой свидетельствует фактура: начиная с такта 277, в партии правой руки появляется фоновое тремоло, которое ассоциируется со звучанием колоколов. Колокольность же более характерна для заключительных разделов формы.

В разработке Сонаты h-moll ярко заявляют о себе особенности, которые подтверждают принцип свёртывания цикла в одночастность: центральный эпизод разработки исследователи рассматривают как малую сонатную форму внутри большой сонатной формы, которая, к тому же, выполняет функцию медленной части цикла. Внутреннее строение всей разработки осложняется не только наличием в центральном эпизоде самостоятельной малой сонатной формы, но и различием самих разделов разработки по масштабу.

Первый раздел разработки (такты 286–296) выполняет функцию вступления и построен на материале первой темы главной партии. Вторым разделом (такты 297–330) становится построение, которое принято называть диалогом. В самом же диалоге можно выделить два раздела: первый – диалог между первой побочной темой и речитативом (такты 297–310), второй – диалог между обеими темами главной партии, который приводит к их контрапунктическому звучанию (такты 311–330).

Первый раздел диалога демонстрирует новый образ первой побочной темы, которая в экспозиции, в отличие от других, тем не была развита. Первая побочная тема, которая в экспозиции презентовалась торжественной гранью образа Любви, получает черты нервозности и гнева, реакцией на которые становится монолог отчаяния (речитатив). Характер темы настолько изменён, что воспринимается как экспонирование нового образа, близкого к вступлению. Во всём разделе господствуют принципы фантазийности. Собственно принципы сонатного

развития вступают в действие во втором разделе диалога, в котором проявляется «мефистофельское» начало (такты 311–318). Результат его развития – контрапунктическое проведение первой главной темы, представленной в ритмическом увеличении (такты 319–300). Внутренний конфликт человека предстаёт в его откровенно обнаженном, декларативном виде.

В экспозиции все разделы были насыщены разработочностью, что придавало стремительность развития, а в разработку включаются принципы экспозиционности и фантазийности. Действие разработочности ощутимо во втором разделе диалога.

Центральный эпизод разработки – «соната в сонате», малая сонатная форма (такты 33–459) усиливает процесс динамизации. Анализ её формы для наглядности также представим в Приложении. Как видно из таблицы, в малой сонатной форме отсутствуют нормативные, однако необязательные разделы – связующая и заключительная партии. Это выглядит вполне оправданным – весь эпизод выдержан в медленном темпе.

В малой сонатной форме можно наблюдать действие принципов многоэлементной драматургии, проявляющихся в следующем: 1) появление новой темы в разработке (главная партия малой сонатной формы), что привносит в разработку черты экспозиционности; 2) появление второй побочной темы из большой сонаты в качестве побочной партии малой сонаты, которая в своем развертывании сочетает функции экспозиции и разработки и выстраивает связи с большой сонатой; 3) строение разработки малой сонаты на материале первой побочной из большой сонаты подкрепляет эти связи, компенсируя практически отсутствующее развитие этой темы в экспозиции, что создаёт контраст её эмоциональной окраске в диалоге (второй раздел разработки большой сонаты); 4) кода малой сонатной формы выполняет функции её завершения и одновременно предикта к репризе, т. к. определяет доминантовую функцию ожидаемой тональности репризы h-moll; 5) вся малая сонатная форма в контексте большой сонаты выполняет функции медленной части сонатно-симфонического цикла, как своей образностью, так и построением.

Совмещение общих композиционных функций наблюдается и в начале репризы: вместо ожидаемого h-moll главная тема появляется на полтона ниже в b-moll. Осознание того, что таким образом начинается реприза, приходит только тогда, когда тональное движение возвращается к h-moll.

Проведение главной партии в репризе (такты 460–533) представлено в виде фугато. Его саркастический и зловещий характер, стремительное развитие напоминают симфоническое скерцо. Благодаря такому изложению главная партия в репризе выполняет ту же функцию, что и скерцо в сонатно-симфоническом цикле. Таким образом, и в разработке, и в начале репризы в Сонате h-moll появляются функциональные разделы, соответствующие частям сонатно-симфонического цикла, что позволяет говорить о сворачивании полного цикла в развёрнутую, монументальную одночастность.

Главная партия в репризе – торжество дьявольских, адских сил. Поэтому «мефистофельская» тема должна прозвучать в фугато особенно чётко. Большое внимание исполнителю следует уделить правильной передаче заложенного Листом эффекта наложения голосов без увеличения громкости. При вступлении каждого голоса (такты 461, 470, 480) композитор обозначает громкость: *p*. Повышение динамического уровня начинается только с такта 506. Точно выполнив это указание Ф. Листа, можно создать особый эффект подхода к кульминации, навеять ощущение, будто «мефистофельские» силы поднимаются из глубокого ада.

Связующая партия, построенная, как и в экспозиции, на обеих темах главной партии, вступает в кульминационный момент (такт 533), но по сравнению с экспозицией, в ней широко представлен переход к побочной партии на теме вступления, которая в модифицированном виде проходит пять раз в постоянном противоборстве с первой главной темой. Непосредственно первой побочной теме предшествует «мефистофельская» тема. Таким образом, зона главной партии в репризе демонстрирует торжество дьявольских сил. Последнее перед побочной партией проведение «мефистофельской» темы на *fff* готовит мощное звучание первой побочной партии. Однако ожидание грандиозной кульминации не

оправдывается – побочная партия излагается с мягкой напевностью в динамике *mf*. Она выступает как бы напоминанием о величии и могуществе бывшего образа и одновременно воплощает трагическое несоответствие между высокими стремлениями и жизненными реалиями. С точки зрения построения композиции, в репризе сохраняются все составляющие экспозиционного построения, но значительно усиливается действие трагических экспрессивно-драматургических функций, что свидетельствует о трагической концепции сонаты. Это достигается посредством перемещения на второй план лирической второй побочной темы и усилением выразительности элементов тем вступления и главной партии.

В целом, изменения и модификации тем в репризе позволяют говорить о наличии в ней действия разработочных принципов, что уравнивает композицию: в крайних разделах формы (экспозиции и репризе) экспозиционность насыщалась разработочностью, а в среднем (разработке) наоборот – в разработочность внедрялись принципы экспозиционности.

Кульминацией трагедии становится проведение первой побочной партии в начале коды. Мнения исследователей относительно определения раздела, к которому относится это проведение, разделились. Так, В. Цуккерман и М. Друскин считают её началом коды, а М. Канчели – завершением репризы. В. Цуккерман и М. Друскин определяют концепцию произведения как трагическое осознание единства всех сил (в том числе и «мефистофельских») в жизни героя, М. Канчели аргументирует начало коды с такта 711 наступающим резким изменением темпа с *Presto* на *Andante sostenuto*<sup>36</sup>. При любом видении начала коды, трагическая концепция финала сонаты всё равно сохраняется, мир лирических образов рассеивается. Завершается вся монументальная композиция темой вступления, которая воспринимается трагическим финалом сонаты, осознанием того, что жизнь героя – мгновение в вечной круговерти бытия.

---

<sup>36</sup> В какой момент действительно наступает кода – каждый пианист способен показать с помощью более весомой люфт-паузы, или перед последним проведением первой темы побочной партии (такт 700), или перед появлением главной темы малой сонатной формы (такт 711).

Особый выразительный характер коде придаёт восьмикратное (!) проведение «мефистофельской» темы (такты 729–736), в исполнении которой следует придерживаться указания Листа: «тема проходит как отдалённое загробное звучание» [115, с. 209].

Героико-трагическая направленность Сонаты h-moll Листа роднит её не только с фантазией-сонатой «По прочтении Данте», но и с его симфоническими поэмами. В данном произведении тенденция партий к выделению в самостоятельные разделы проявляется гораздо сильнее, в результате чего возникают две монументальные зоны главной и побочной партий. Совмещение логических, общих и специальных композиционных функций, действие принципов многоэлементной драматургии также ощутимы на протяжении всего развёртывания композиции. В развёртывании формы, кроме сонатности, использовались принципы вариационности, фантазийности, рапсодичности, рондальности. Отдельно следует упомянуть диалектическое действие принципа монотематизма, благодаря которому «мефистофельская» тема превратилась в лирическую вторую побочную. Относительная обособленность самостоятельных разделов, ввод в разработку малой сонатной формы, а в репризу – фугато, придали монументальность сонатной форме, которая приобрела также черты цикличности, продемонстрировав в ярком виде действие принципов многоэлементной драматургии.

Подытоживая анализ тенденций, повлиявших на становление одночастной сонаты, и её проявления в творчестве Ф. Листа, выделим наиболее важные тезисы. В фортепианных сонатах и крупных инструментальных формах Шуберта и Шопена мы определили принципы, на которых будет базироваться драматургия одночастной сонаты:

- определённая внутренняя замкнутость и обособленность отдельных разделов формы;
- рост образной завершённости тематизма и варьирования с переосмыслением образного содержания как основной метод развития материала;
- тяготение к совмещению в отдельных разделах формы нескольких драматургических функций;
- сквозное развитие тематизма и прием *attacca* между частями цикла, что создаёт ощущение сворачивания цикла до размеров развернутой одночастности;

– романтический принцип программности, который также оказал влияние на становление одночастной фортепианной сонаты как жанра, способного воплощать глобальные философские идеи.

Фортепианные сочинения вышеупомянутых композиторов демонстрируют два пути формирования одночастной сонатной формы:

1) возникновение цикличности благодаря внутреннему развитию разделов сонатной формы (то есть через их укрупнения);

2) стремление отдельных частей цикла к объединению в одночастную форму на основе сонатных соотношений (то есть сворачивание цикла до размеров одночастности).

Одночастная фортепианная соната в творчестве Листа формируется в героико-драматическом ключе, который характеризует и Фантазию-сонату «По прочтении Данте» и Сонату h-moll Листа. В обеих сонатных композициях мы отмечаем действие композиционных принципов других форм. В первом произведении это фантазийность, рондальность, сонатность; во втором – вариационность, фантазийность, рапсодичность, рондальность.

В творчестве Листа значительную роль сыграли поэтические образы Данте и Гёте. Философичность поэзии этих художников была созвучна не только мировоззрению композитора, но и всему романтическому искусству, пронизанному фаустианским миропониманием. Лист осуществляет попытку воплотить в одночастной сонате поэтические героико-философские образы, которые раскрывают всю полноту его композиторских замыслов и исполнительских возможностей. Таким образом, одночастная фортепианная соната в творчестве Листа формируется в единстве его исполнительской традиции и тяготения к литературно-поэтической образности, помогающей слушателю понять сложное содержание музыки.

В обеих одночастных сонатах композитора чётко оформились принципы поэмы драматургии, которые в дальнейшем будут развиваться в творчестве последователей композитора в этой области. Наиболее типичными признаками поэмы являются: контрастное сопоставление двух образных сфер

(подкреплённое тональным, темповым, фактурным, динамическим контрастами) с развёрнутым до уровня самостоятельного эпизода экспонированием каждой из них; тяготение композиционных разделов к относительной самостоятельности и отделённости; существенные преобразования тематизма – монотематизм, следствием чего становится почти сюжетная трансформация образности; модификации традиционной формы сонатного *allegro*, форма с крещендирование в конце.

В Сонате *h-moll*, кроме развёртывания партий в самостоятельные разделы, в разработке появляется соната в сонате, а в репризе – фугато, которые не только монументализируют сонатную форму, но и придают ей черты цикличности, свёрнутые в одночастность. Также, в этом произведении принципы совмещения композиционных функций получают разностороннюю направленность в зависимости от раздела формы: в экспозиции во все разделы проникает разработочность, а в разработку вмешиваются принципы экспозиционности. Яркая образность тематизма, его последовательное преобразование, оформление в самостоятельные разделы в сонатах Листа создают их сюжетность, что становится признаком жанра баллады, а свободное чередование контрастных эпизодов придаёт им черты рапсодичности.

Кроме выделенных базовых особенностей драматургии одночастной сонаты, присущих романтической музыке в целом, на примере сонат Листа можно констатировать специфические черты одночастной драматургии, вытекающие из особенностей действия экспрессивно-драматургических функций. Прежде всего, это усиление внутренней и внешней конфликтности образов как специфического действия экспрессивно-драматургических функций и приводящего к многоэлементной драматургии. Подобного рода конфликтность реализуется также при помощи действия принципов монотематизма и лейттематизма, придающих музыке динамичность развития «сюжета» и демонстрирующих диалектичность музыкального мышления. С этими принципами связано и кардинальное преобразование тематизма, вытекающее из изменения характера самих образов. Кроме того, специфической особенностью драматургии

одночастной сонаты в творчестве Листа становится и планомерное использование приема вторжения. В отличие от Бетховена, в сонатах композитора-романтика он выполняет важную роль в развертывании музыкального «сюжета» и используется постоянно.

Особенностью одночастной сонаты становится и то, что специфика её формы вытекает из единства непрерывного развития содержания. В случае классической сонаты, стройность композиции определяет контрастность партий, а одночастной романтической – монотематическое единство, ярко представленное в сонате «По прочтении Данте».

В контексте анализа исполнительских интерпретаций одночастных сонат Листа можно говорить о приемлемости использования и классического, и романтического исполнительского стилей. В первом случае пианисты подходят к прочтению музыкального текста с позиций строго рационального распределения средств исполнительской выразительности и подчёркивания виртуозного характера музыки. При опоре на традиции романтического исполнительства, на первый план выступает эмоциональное начало, часто приводящее к использованию крупного штриха. К тому же, последователи романтического стиля позволяют себе несколько отклоняться от авторских указаний. В частности, так поступает М. Гринберг в трактовке «мефистофельской» темы си-минорной Сонаты. Однако, в любом случае, от исполнителя требуется тембровое мышление, при котором фортепиано следует трактовать как многотембровый инструмент.

От исполнителей сонат Листа требуется также и особое ощущение единства формы, которое достигается, среди прочих средств фортепианной выразительности, правильным подбором соразмерности темпов исполнения отдельных партий и разделов.

Проанализировав композиционно-драматургические особенности Фантазии-сонаты «По прочтении Данте» и Сонаты h-moll Листа, мы пришли к выводу не только об их сходстве, но и о том, что эти два произведения, основываясь на общих принципах, демонстрируют две принципиально различные возможности формирования одночастной фортепианной сонаты: 1) развёртывание и

укрупнение разделов сонатного *allegro*, как первой части, до уровня полного цикла (Фантазия-соната), и 2) свёртывание цикла до размеров развёрнутой, монументальной сонатной формы (Соната *h-moll*). В первом случае композитор монументализирует образы комедии Данте, придавая им философское звучание, во втором – отказывается от конкретной программности, однако использует такие музыкально-выразительные средства, которые позволяют толковать образы сонаты в ключе, присущему фаустианскому мировоззрению европейской романтической культуры.

Результат двух разных подходов Ф. Листа к строению одночастной фортепианной сонаты оказывается общим и заключается в создании первого типа одночастной фортепианной сонаты – героико-драматического, который оказывается созвучным образам многих симфонических поэм композитора.

## **Глава 2. Развитие одночастной фортепианной сонаты в русской и украинской музыке конца XIX – первой трети XX столетия**

### **2.1. Романтические тенденции и их роль в формировании одночастной фортепианной сонаты в русской и украинской музыке конца XIX – первой трети XX столетия**

Анализ новых разновидностей одночастной фортепианной сонаты целесообразно вести именно в тех национальных школах и музыкальных направлениях, где продолжают своё развитие традиции романтизма. Такой подход направляет исследователя в русло изучения русской и украинской музыки конца XIX – первой половины XX века, в которой романтические традиции продолжались в области композиторского и исполнительского творчества<sup>37</sup>. Т. Левая отмечает, что «шопено-листовские реминисценции Скрябина, брамсианство Метнера, общая волна увлечения Вагнером, захлестнувшая российскую культуру на рубеже веков, – всё это возместило неполноту и «несамостоятельность», по сравнению с Западом, романтического направления в русской музыке XIX века» [89, с. 6]. Справедливым это утверждение является и по отношению к украинской композиторской школе, которая находилась в этот период в стадии становления, опираясь на традиции западноевропейского и русского романтизма.

На рубеже XIX–XX веков, получивших в русской культуре название «серебряного века», романтическое направление музыки ярко представлено в творчестве представителей «московской триады» – А. Скрябина, С. Рахманинова и Н. Метнера. М. Лукачевская, исследуя жанр фортепианной сонаты и полифонического диптиха в творчестве А. Глазунова и С. Ляпунова, определяет стиль композиторов как индивидуальную ассимиляцию европейских традиций,

---

<sup>37</sup> Если в западноевропейской музыке указанного периода можно наблюдать своеобразный «антиромантический бунт», то в украинской и русской национальных композиторских школах романтизм на рубеже XIX–XX столетий переживал «вторую молодость, которая по силе и остроте мироощущения кое-где даже превышала первую» [89, с. 6].

приведшую к синтезу принципов романтического и доромантического искусства [101, с. 7]. Творчество этих композиторов также сформировано под влиянием романтизма. Именно романтические традиции рубежа веков лежат в основе художественных замыслов А. Глазунова и С. Ляпунова, которым в наибольшей степени соответствовала монументальная концертная форма. Как и в творчестве композиторов-романтиков, фортепиано становится многотембровым инструментом, аналогичным симфоническому оркестру и способным воплощать любые самые мощные творческие импульсы. Такое отношение к музыкальному содержанию и роли фортепиано приводит к появлению в творчестве С. Ляпунова монументальной одночастной сонаты *f-moll*, *op. 27* (1908). Ю. Москалец, анализируя указанную сонату, отмечает влияние Ф. Листа не только в композиционной схеме, но и «в отдельных эпизодах (например, в разделе *Andante sostenuto*), а также в манере фортепианного изложения» [122, с. 200]. Сюда же следует добавить и использование принципа монотематизма, окончательно сформировавшегося в творчестве Ф. Листа. Однако одночастная соната в творчестве С. Ляпунова стала лишь единичным эпизодом, в то время, когда другие русские композиторы последовательно утверждают этот вид сонаты в своей музыке.

Культура Серебряного века проявилась в «множественности и противоречивости существующих стилевых тенденций, а также в быстрой их смене» [там же, с. 10]. При доминировании романтических мировоззренческих принципов, на формирование русского варианта одночастной фортепианной сонаты повлияла философия символизма и стилистические признаки модерна<sup>38</sup>. Символизм и модерн по-новому интерпретируют идею синтеза, характерную для романтизма, в виде тесного взаимодействия поэзии и музыки, взаимопроникновения разных жанров, ассимиляции принципов музыкальных форм и т. д. В начале XX века в России идея синтеза проявилась в открытости другим культурам, слиянии отдельных видов художественного творчества,

---

<sup>38</sup> В толковании терминов «символизм» и «модерн» автор исследования разделяет мнение Т. Левой о том, что «символизм определил внутренний, смысловой слой художественных произведений, а модерн был способом их стиливой, „материальной реализации“» [89, с. 157].

совмещении выразительных средств различных видов искусства. «Плодотворным в условиях рубежа веков оказался и стилевой синтез внутри отдельных суверенных видов искусства, творчества художников, которые опираются на широкий круг стилевых идей, присущих той, вполне самостоятельной, сфере искусства, представителями которой они являются» [219, с. 7]. Сама же идея синтеза была одной из основополагающих и при становлении одночастной фортепианной сонаты и симфонической поэмы в романтической музыке. В творчестве русских и украинских композиторов конца XIX – первой половины XX века она получает своё дальнейшее развитие.

На рубеже XIX–XX веков, при определённом господстве романтических традиций в западноевропейской музыке, появляется необходимость в обновлении форм, соответствующих новым эстетическим принципам импрессионизма, экспрессионизма, неоклассицизма. Одночастная фортепианная соната в западноевропейской музыке данного периода представлена Сонатой op. 1 А. Берга (1907–1908), созданной им в студенческие годы под руководством А. Шенберга. Следует отметить, что Соната стала единственным произведением Берга для фортепиано соло. Несмотря на то, что анализ произведения уже осуществлён Дэвидом Гейблом и Робертом Морганом [224], а также Дэвидом Хендлемом [227], кратко рассмотрим её, сосредоточившись на специфических композиционно-драматургических особенностях. В их понимании следует учитывать тот факт, что Берг изначально имел замысел создать полную циклическую композицию. После окончания первой части и консультаций с Шенбергом, высказавшим мнение, что в этой части всё задуманное уже выражено, молодой композитор решил оставить Сонату в одночастном варианте. В данном произведении наблюдается стремление к традиционной сонатной форме. В то же время, именно в этой сонате Берга можно найти стилевые признаки музыкального романтизма, которые, в частности, проявляются в фактурной организации музыкальной ткани, сочности гармонии, изяществе и «капризности» мелодических линий. Гармоническое мышление Берга в этом произведении находится ещё в пределах тональной системы (в данном случае главной тональностью является h-moll), хотя и значительно усложнённой и

расширенной.

Тяготением к романтической традиции драматургии одночастной сонаты определяется оформление партий в самостоятельные обособленные и структурно организованные разделы. Так, зона главной партии (тт. 1–28) имеет яркие черты репризной трёхчастности с контрастно-развивающей серединой (тт. 11–16). Динамическая реприза (тт. 17–28) становится одновременно и связующим разделом. Это свидетельствует о наличии совмещения экспозиционных и развивающих функций в рамках экспонирования первой темы. Её характер тяготеет к сфере лирики. Развитие темы можно уподобить тематическому развитию в произведениях А. Скрябина, основанных на постепенном росте и «расцветании» образа.

В изложение побочной партии (тт. 29–48) включается разработочность, драматическая кульминация, в момент угасания которой начинается изложение заключительной партии (тт. 49–55). Тематизм побочной партии, также как и главной, относится к сфере созерцательной лирики. Лирика доминирует в разработке, утверждая принадлежность Сонаты к лирическому типу драматургии, где основной акцент сделан не на контраст и противоборство тем, а на их внутреннее взаимодействие и образно-смысловое сходство.

Темповые обозначения способствуют обособлению партий в самостоятельные эпизоды: главная – в умеренно подвижном темпе, побочная – в более медленном, а заключительная – в ещё более медленном темпе.

В разработке (тт. 56–109) преобладает тематизм побочной партии, однако в процессе развития композитор подчёркивает интонационное родство основных тем сонаты, создавая отражённую в разных аспектах единую образную сферу – лирическую. Отсутствие развития главной темы в разработке компенсируется её изменениями в репризе (тт. 110–136), где она приобретает новую выразительность. Можно констатировать совмещение функций развития и завершения в рамках проведения главной темы в репризе.

В общем, можно утверждать, что Берг находится в русле лирической драматургии, о чём свидетельствует образный план сонаты. Смысловые оттенки

этой лирики по-разному интерпретируют исполнители. Два принципиально разных подхода можно наблюдать в существующих записях Сонаты Берга, сделанных Г. Гульдом и М. Юдиной. Так, у Глена Гульда она звучит сдержанно, без какого-либо оттенка экзальтации. Пианист, выполняя все динамические и темповые нюансы, постоянно находится в рамках классической уравновешенности эмоционального и рационального начал с чертами умеренного драматизма. Канадский исполнитель подчёркивает принадлежность композитора к австро-немецкой композиторской школе с её тяготением к рациональной взвешенности. Мария Юдина напротив, как нам кажется, тяготеет к воплощению интонационных нюансов, что проявляется в подчёркивании темповых изменений, динамических контрастов, в ярком выделении кульминационных моментов. В её исполнении акцентированы романтические черты этого сочинения.

Можно ли считать Сонату Берга значимой вехой в становлении лирической разновидности одночастной сонаты в русской музыке? Однозначного ответа быть не может. Конечно, в ряду фортепианных сочинений начала XX века она занимает заметное место. Но, во-первых, следует учитывать, что это произведение является ученическим, хотя и достаточно интересным и уже представляющим черты будущего зрелого стиля композитора. Во-вторых, сама Соната в замысле композитора должна была быть представлена в виде полного цикла, и поэтому её одночастность в какой-то мере случайна. В-третьих, обращение не только к жанру одночастной сонаты, но и к фортепиано-соло в творчестве Берга является единичным. В-четвёртых, лирическая разновидность в нескольких вариантах формировалась в русской композиторской школе, а её первые образцы появились хронологически раньше в творчестве А. Скрябина. Именно на их основе выстраиваются композиционно-драматургические принципы русского и украинского вариантов одночастной сонаты. В этом контексте Соната А. Берга занимает промежуточное положение между листовским и скрябиновским типами драматургии.

Расцвет жанра сонаты в русской музыке рубежа XIX–XX веков во многом обусловлен социокультурной и художественной спецификой этого периода.

Ю. Москалец в своём исследовании, посвящённом русской фортепианной сонате данного периода, отмечает, что «романтизм XIX века не получил столь универсального значения, которое он имел в искусстве и духовной жизни Западной Европы. И только на рубеже XIX–XX веков сложились условия, способствовавшие установлению эстетико-мировоззренческой системы, которая обогащается идеями, рождёнными уже новой эпохой. (Отсюда совмещение романтического мировоззрения и символистских идей, а также форм мышления, присущих национальному менталитету). Вместе с тем, до сих пор российская композиторская школа вполне ассимилировала принципы музыкальной композиции, сформированные в западноевропейской музыкальной культуре» [122, с. 19]. Запоздалое, по сравнению с западноевропейской традицией, утверждение жанра сонаты в России компенсируется появлением сонат А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера, А. Глазунова, С. Ляпунова, Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича и др., которые выводят жанр «на один из первых планов в общей картине музыкальных жанров» [там же, с. 2]. С этого момента можно констатировать формирование русского национального типа фортепианной сонаты.

Серебряный век стал временем рождения одночастной сонаты в русской музыке. В творчестве композиторов, воспитанных на традициях романтизма (Скрябина, Метнера, Мясковского), появляются новые типы одночастной сонаты. Молодое же поколение, активно заявившее о себе в 10–20-х гг. XX века (С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Мосолов) также в пределах своих модернистских поисков обращается и к одночастному варианту фортепианной сонаты.

К началу XX столетия в русской музыке в области фортепианной сонаты, по мнению Е. Долинской, уже чётко обозначились две тенденции развития жанра: первая – сонаты концертного плана, использующие принципы монументального пианизма листовского плана, вторая – психологически углублённые, философские

сонаты [6]<sup>39</sup>, в которых утвердился новый вид лирической сонаты, где вместо подчеркнутой конфликтности образов появляется их сопоставление и взаимодополнение, а ведущее значение приобретает лирика побочных партий. Такой вид, по мнению исследовательницы, завершил определённый этап в развитии камерно-инструментальной музыки XIX века. Вторая группа сонат демонстрирует психологическую углублённость, стремление к раскрытию «важнейших вопросов внутренней жизни человека, часто в философском плане» [43, с. 85]. Довольно часто обобщённой программой таких сонат становится борьба героя с силами рока. В русской музыке эта тема была свойственна в основном симфоническим произведениям. Однако жанровый вид этих сонат всё-таки лирический в своей основе, но лирика часто дополняется образами психологической драмы и трагедии.

Принципы романтической программности и поэмности стали ведущими в развитии одночастных сонатных композиций А. Скрябина, Н. Мясковского, Л. Ревуцкого, В. Косенко, Б. Лятошинского и других композиторов. Существенной для развития одночастной фортепианной сонаты стала и разнообразная лирика романтизма, наиболее ярко проявившаяся в творчестве Скрябина и Мясковского. Однако нельзя обойти стороной и значительное влияние на творчество этих и других композиторов импрессионизма и экспрессионизма.

Особую роль мировоззренческие и стилевые принципы романтизма сыграли в украинской музыке в период становления и расцвета национальной композиторской школы в конце XIX – первой трети XX века. Романтическая эстетика определила специфику развития практически всех видов национального искусства, которые именно в это период обретают черты профессиональной сформированности. Эстетические принципы романтизма, соединившись с национальной ментальностью, создали своеобразный художественный феномен,

---

<sup>39</sup> К первой группе Е. Долинская относит сонаты Балакирева, Ляпунова, первую сонату Глазунова и отчасти сонаты Рахманинова, которым свойственны помпезность фортепианной фактуры и своеобразно-импровизационная манера изложения. Ко второй – сонаты Скрябина, Метнера и отчасти раннего Мясковского.

который заключается в особом сочетании лирики и авангардных тенденций в украинской музыке начала XX века.

В историко-стилевой динамике украинской фортепианной сонаты Л. Ланцута выделяет четыре периода её развития (до 1970-х гг.). Первый – «период включения в процесс формирования структурно-семантического инварианта» [87, с. 7]. Он соответствует первой стадии заимствования, некоторого «ученичества», первой попытки ассимиляции. К этому периоду относятся три клавирные сонаты Д. Бортнянского, созданные в 1783–1784 гг., и фортепианная соната а-молл Н. Лысенко 1875 года. По мнению Л. Ланцута, сонаты Бортнянского «демонстрируют две основные жанровые разновидности: циклическую (соната С-dur) и одночастную (сонаты F-dur и B-dur), и отражают противоречия становления сонатной формы» [там же]<sup>40</sup>. Первой настоящей попыткой национального усвоения жанра, по нашему мнению, стала фортепианная соната а-молл Лысенко, которую можно считать классической.

Второй период развития украинской фортепианной сонаты – 1890–1910 гг. – совпадает со временем активного освоения сонатного жанра российскими композиторами и является периодом «активного композиторского творчества в области сонатного жанра, трансформации структурно-семантического инварианта, формирования национального типа сонатной драматургии» [там же]. Именно в этот период были созданы сонаты Я. Степового и В. Барвинского, а в творчестве Л. Ревуцкого появляется и одночастная разновидность фортепианной сонаты.

1920-е годы названы третьим периодом развития украинской фортепианной сонаты, который характеризуется массовым интересом к жанру, заметным расширением диапазона стиливых поисков, окончательной кристаллизацией

---

<sup>40</sup> Включение Л. Ланцуткой сонат Бортнянского в периодизацию требует отдельных комментариев. Бортнянский, воспитанный Галуппи на итальянских традициях, стилистически больше тяготеет к итальянскому *bellcanto* раннего Моцарта и «миланского» Баха (Иоганна Кристиана), чем к украинской традиции, о чём пишет Ланцута. Сонаты Бортнянского (как и ранее сонаты Д. Скарлатти, о чем уже упоминалось в Первом разделе работы), ещё не имеют чётко определённых концептуальных черт сонатной драматургии в их классическом варианте. Так, при внешней трёхчастности цикла, первая и вторая части Сонаты С-dur написаны ещё в старосонатной форме, а третья – в форме рондо. Относительно развитую форму сонатного *allegro* наблюдаем лишь в Сонате F-dur. Именно по этой причине сонаты Д. Бортнянского не вошли в круг анализа драматургических принципов одночастной фортепианной сонаты в нашем исследовании.

национально-типологических признаков [там же]. В это время были созданы одночастные фортепианные сонаты Косенко и Лятошинского<sup>41</sup>. Написанные во второй и третий период, одночастные сонаты можно отнести к лирико-драматическому (Соната № 1 h-moll Ревуцкого, Соната № 1 b-moll Косенко) и эпико-драматическому (Соната № 1 и Соната-баллада № 2 Лятошинского) видам.

Четвёртый период (1930–1960) становится временем «существенного сужения панорамы поисков украинских композиторов в сонатном жанре, снижения художественного уровня произведений (фортепианные сонаты Р. Барабашова, М. Гозенпуда, А. Филипенко, А. Коломийца, В. Сечкина и др.)» [там же] и не входит во временные границы нашего исследования.

В творчестве Л. Ревуцкого и Б. Лятошинского были сформированы национально-стилевые признаки украинской фортепианной сонаты. Прежде всего, таким признаком стал сам жанр одночастной сонаты, для которой характерен «романтический пафос, повышенная экспрессивность высказывания»; «крещендирующий тип драматургического развёртывания, неуклонно направленный к генеральной кульминации, которая, будучи конечной целью развития, прерывается в своей вершине» и «тяготение к принципам поэмы формы» [87, с. 8]. Этим ещё раз утверждается не просто значительное, а определяющее влияние романтизма на формирование и развитие национальной музыки первой половины XX века.

---

<sup>41</sup> Второй и третий периоды, объединённые Л. Ланцуткой в единую стадию накопления с активацией ассимиляционных процессов и определёнными кульминационными фазами [87, с. 8].

## **2.2. Особенности драматургии одночастной фортепианной сонаты в творчестве А. Скрябина, Н. Метнера и Н. Мясковского**

### **2.2.1. Формирование лирико-психологической и лирико-пасторальной одночастной сонаты в творчестве А. Скрябина**

Общеизвестно, что в творчестве Скрябина и Метнера соната становится одним из ведущих жанров. Кроме того, они были концертирующими пианистами, что роднит их с зарубежными предшественниками, в частности Шопеном и Листом. Как и в творчестве композиторов-романтиков, их авторские композиции в значительной степени обусловлены не только творческой индивидуальностью, но и особенностями собственной исполнительской манеры.

В опоре на романтические традиции каждый из русских композиторов выбирает свои ориентиры. Так, согласно мнению Е. Долинской, «в произведениях Скрябина отчетливо выделяются черты, которые роднят его со стилем, прежде всего, Шопена, Листа, Вагнера. Творчество же Метнера быстрее обнаруживает близость к линии – поздний Бетховен, Шуман, Брамс» [43, с. 86]. Однако общим для обоих композиторов становится стремление к одночастности. В одночастных сонатах А. Скрябина (Сонаты №№ 5–10) утверждается романтический поэзный тип одночастной сонаты, продолжающий линию, идущую от сонат и симфонических поэм Ф. Листа.

В формировании образности одночастных сонат А. Скрябина большую роль сыграли философско-эстетические принципы символизма. Прежде всего, они проявляются в стремлении к синтезу искусств, что присуще романтикам и символистам, и по-новому интерпретированному в условиях современной им философии<sup>42</sup>. Не вдаваясь в подробный анализ философско-эстетических взглядов Скрябина, обращаем внимание только на то, что непосредственно повлияло на

---

<sup>42</sup> Мировоззренческую концепцию творчества Скрябина Э. Месхишвили определяет следующим образом: «определённое объективное духовное начало порождает свою материальную противоположность, после чего они стремятся к воссоединению, в этом стремлении проходят ряд перипетий и потом достигают слияния, воплощённого в состоянии экстаза, который знаменует мировой катаклизм» [112, с. 5–6].

драматургию его одночастных сонат. В частности, это тема творчества, по словам Э. Месхишвили «сущность которого – в стремительно растущем творческом самосознании духа, в победе духовного начала над отсталой материей» [112, с. 62]. Символистское ощущение бесконечности, таинственной непостижимости бытия характеризуется стремлением найти его скрытые смыслы. Это обусловлено драматургией одночастных сонат Скрябина<sup>43</sup>.

Скрябин первым из русских композиторов пришел к устойчивой тенденции создания одночастной фортепианной сонаты<sup>44</sup>. Очевидна связь одночастных сонат композитора с его же симфоническими поэмами, что роднит его с Листом. К Листу отсылает и тяготение к программности, имеющей ярко выраженный философский характер. По утверждению Э. Месхишвили, в творчестве Скрябина сформирован «новый, лирико-психологический тип сонаты, содержание которой определяется главным образом жизнью души, глубокими и многосторонними внутренними переживаниями» [111, с. 492]. Такой тип сонаты исследователь считает индивидуальной чертой творчества композитора и отмечает, что драматический элемент в сонатах Скрябина занимает незначительное место. В этой же работе проведена периодизация сонатного творчества Скрябина.

На стадии раннего творчества композитор обращался к циклическому строению сонат (Сонаты №№ 1–3), в средний период он овладевает одночастной фортепианной сонатой (переходная от цикличности к одночастности Четвёртая соната и уже полностью одночастная Соната № 5). Окончательное закрепление лирико-психологического типа одночастной сонаты (Сонаты №№ 6–10) осуществляется в поздний период [112].

---

<sup>43</sup> В основу его творчества положены три главные образно-эмоциональные линии, выделенные А. Николаевой – лирика, образы движения и воли [133, с. 10], что с разной мерой интенсивности проявляется в сонатах композитора. Э. Месхишвили непосредственно в сонатах выделяет образы «личностного» оттенка, которые группируются в две полярные сферы – томления и экстаз, связующим звеном между которыми становится третья сфера – «образ полёта к далёкой мечте» [111, с. 493].

<sup>44</sup> Из десяти фортепианных сонат Скрябина шесть являются одночастными (№№ 5–10), а ещё одна находится на грани цикличности и одночастности (№ 4), которую можно считать единой композицией с развернутым вступлением.

Учитывая разностороннее изучение музыки А. Скрябина в современном музыковедении<sup>45</sup>, сосредоточимся на поиске таких композиционно-драматургических принципов его одночастных сонат, в которых проявляются связи с романтической одночастной сонатой, и попытаемся определить их специфические особенности.

Отдельные черты драматургии одночастной сонаты можно наблюдать в Четвёртой сонате Скрябина *Fis-dur* op. 30. В. Рубцова формулирует содержание произведения следующим образом: «Путь к ней обходит глубинные сферы трагедийности. Сияние заветной мечты разрастается подобно блеску гигантского светила и сливается с экстатической радостью стремления к ней» [149, с. 204]. Общая концепция Четвёртой сонаты изложена в литературной программе, которая была создана уже после её написания. Программа не имеет последовательно развернутого сюжета, а лишь представляет образ *далёкой звезды*, теряющейся в бесконечных просторах. Стремление к этой звезде – цель движения. Концепция Четвёртой сонаты обнаруживает непосредственную связь музыки Скрябина с философскими концепциями русского символизма.

Такая обобщённая программность произведения не требовала развёрнутого сонатно-симфонического цикла, что и позволило композитору выстроить новый для его творчества тип композиции, максимально приближённый к одночастной фортепианной сонате. Форма Четвёртой сонаты – двухчастная, однако, первая часть (*Andante*) фактически является выделенным самим композитором в самостоятельный раздел вступлением, после которого *attacca* следует собственно сонатная форма. Л. Гаккель относительно Четвёртой сонаты использует определение «форма-спираль» или «композиция развёртывания», где первая и вторая части соотносятся как два круга, два витка спирали, в которых «музыка поднимается выше кругами эмоционального тонуса, неизменно сохраняя свой тематический материал» [30, с. 52]. Кроме того, что исследователь видит здесь

---

<sup>45</sup> Подробный анализ сонат А. Скрябина осуществлён в монографии Э. Месхишвили [112], специфика сонатной формы музыки композитора в целом – в работах С. Павчинского [139–140], отдельные сонаты исследовали Н. Котлер [77], В. Рубцова [149], Л. Гаккель [29] и др. Специфика образов сонат композитора частично рассмотрена в диссертации А. Бандуры [14].

два больших витка (*Andante* и *Prestissimo volando*), он отмечает и три малых витка внутри частей.

Само вступление написано в трёхчастной форме с развитой серединой и динамической репризой. Во вступлении экспонируется ведущий образ сонаты – образ далекой звезды, мерцающей в необъятном пространстве, поэтому в начале преобладает состояние неопределённости и зыбкости. Однако, уже во втором предложении этот образ (тт. 9–117) получает своё развитие, которое продолжается и в срединном разделе (тт. 18–34), и в репризе (тт. 35–50). Тема вступления сразу проходит два этапа развития. Третий наступает в заключительном разделе вступления (тт. 51–66), когда тема постепенно тает, но при этом получает новые черты, превращаясь, как утверждает Н. Котлер, в «определённый намёк, символ» [77, с. 251]. Таким образом, уже во вступлении есть совмещение общих композиционных функций экспонирования и развития. В то же время, это три малых витка спирали в «композиции развёртывания».

Взаимодействие первой и второй частей Четвёртой сонаты демонстрирует действие композиционно-драматургических принципов различных форм, в которых сочетаются черты цикличности и одночастности. Вступление экспонирует и развивает не просто самостоятельный образ, воплощающий общую идею произведения, но и становится эпиграфом ко второй части цикла. Вторая часть служит примером индивидуального отношения Скрябина к традиционной форме сонатного *allegro*: разработка оказывается максимально сжатой, а кода приобретает особое драматургическое значение. Основной образ *Prestissimo volando*, экспонируемый в главной теме – образ устремления, полёта связан с образом звезды. Секвенционность в экспонировании темы придаёт ей черты развития, а длительный тонический органнй пункт – черты заключительного изложения.

В сонатах Листа темы связующих партий не только приобретают самостоятельное значение, но и становятся семантически значимыми для музыкального развития. В Четвёртой сонате Скрябина связующая партия отсутствует, на её месте находятся только два такта гармонической связки (тт. 19–

20). Характер побочной партии не соответствует привычным для композитора хрупким и изящным образам. В экспозиции она становится действенно-конфликтной, продолжая и развивая образ движения, устремления. Главный образный контраст, который, как правило, содержится внутри сонатного *allegro*, вынесен за его пределы и представлен контрастом между вступлением (первая часть) и основной частью.

Признаки драматургии различных форм можно наблюдать и в общем строении экспозиции сонатного *allegro*: опора заключительной партии (тт. 40–47) на интонации главной, но в ином – умиротворённом, успокоенном виде, что придаёт экспозиции черты контрастной трёхчастной формы с репризой, строящейся на затухании и рассеивании звучности.

Общее строение цикла приобретает черты рондальности: тема вступления в Четвёртой сонате проводится трижды – в начале произведения, становится кульминацией в разработке (тт. 66–73) и кульминацией всего цикла в коде (тт. 144–169), – выполняя функцию рефрена в крупномасштабном рондо, в котором эпизодами выступают экспозиция и реприза сонатного *allegro*. Общий поток движения в таком рондо направлен от томления через полёт к далекой цели к экстазу (кода), что отмечал В. Бобровский. Темы вступления и главной партии можно воспринимать как тезис и антитезис (томление – движение), которые в коде сонаты приходят к синтезу.

В целом, в Четвёртой сонате Скрябина ярко проявляются такие черты драматургии одночастной сонаты, как действие принципов различных форм. Совмещение функций и действие принципов многоэлементной драматургии так же присутствуют, но не проявляют себя во всей полноте. Типичное для одночастной сонаты стремление к выделению разделов формы в самостоятельные эпизоды наглядно показано самим композитором на примере первой части, которая является большим вступлением к собственно сонатному *allegro*.

Исполнительские трактовки Четвёртой сонаты, которую можно интерпретировать как одночастную с развёрнутым вступлением, проанализируем на примере фортепианных интерпретаций С. Нейгауза, В. Софроницкого,

Э. Гилельса и М. Плетнёва. Среди них именно Нейгауз стремится к преодолению ощущения цезуры между первой (вступлением *Andante*) и второй (*Prestissimo volando*) частями Сонаты. Гилельс, наоборот, максимально подчёркивает границу между обеими частями. Для этого он придаёт звучанию темы вступления ярко романтическую окраску, в духе листовской героической патетики, доводя её до мощной кульминации. Софроницкий подчёркивает страстность вступления, придавая музыке лирико-психологические черты, Плетнёв, наоборот, тяготеет к воплощению хрупкости и прозрачности скрябиновской фактуры, благодаря чему звучание темы вступления приобретает лирико-пасторальные оттенки.

Первой одночастной сонатой Скрябина в полном смысле этого слова стала Соната № 5 ор. 53, после которой во всех фортепианных сонатах композитор окончательно закрепляет одночастный вариант этого жанра<sup>46</sup>. Л. Гаккель художественно-философскую идею Сонаты видит в воплощении движения «духа от несвободы к свободе, от материального к имматериальному – движение дематериализации» [28, с. 55].

Вступление сонаты представляет типичную для одночастной сонаты тенденцию к выделению композиционных разделов в самостоятельные эпизоды: оно само состоит из двух относительно обособленных разделов. Первый раздел (тт. 1–12) экспонирует тему, названную Э. Месхишвили *темой хаоса* [111, с. 84]. Образ хаотического начала воплощается с помощью элементов целотонной гаммы. Теме хаоса противостоит вторая тема вступления (тт. 13–22). Это тема романтического идеала. Она имеет трёхчастное строение с развивающей серединой (тт. 23–33) и динамической репризой (тт. 34–46). Наличие признаков многоэлементной драматургии, совмещение композиционных функций экспонирования, развития и завершения, тенденция к отделению в самостоятельные разделы ярко проявляется в развёртывании всех тем сонатного *allegro* Пятой сонаты. Действие признаков многоэлементной драматургии

---

<sup>46</sup> Связи Сонаты № 5 с жанром симфонической поэмы очевидны, ведь эпитафия к ней взят из созданной в этот же период «Поэмы экстаза». Поэтическая программа, взывающая к животворящему духу, стремление к неизведанному формулируют общую поэтическую идею произведения – воплощение чего-то таинственного, невыразимого словами.

проявляется в образном противопоставлении главной и побочной тем как движения и статики, что приводит к динамической модификации побочной темы. Главная тема (тт. 47–95) – типичный для творчества Скрябина образ движения, подчеркнутый совмещением функций экспонирования и развития с самого начала. В качестве самостоятельного эпизода выступает и связующая партия, построенная на двух контрастных элементах. Основной мотив побочной партии рождается из второй темы вступления (тт. 120–139) – так действует принцип монотематизма, интонационно преобразующий мотив в нежный и хрупкий, связанный с образом идеала.

В Пятой сонате Скрябин сжимает весь сонатно-симфонический цикл до размеров сонатного *allegro*. Это становится очевидным, к примеру, в разработке, где постоянное чередование разделов компенсирует отсутствие медленной части и скерцо. Как и в Четвёртой сонате, в этом произведении можно найти проявления рондальности: темы вступления появляются и перед разработкой, и в коде, где тема идеала обретает своё апофеозное звучание.

Таким образом, в Четвёртой и Пятой сонатах Скрябина можно отметить специфические признаки лирико-психологической драматургии одночастной фортепианной сонаты, а именно: наличие обобщённой программы, формулирующей художественно-философскую концепцию произведения; действие принципов других форм (поэмности и рондальности); использование принципов монотематизма. Следует также отметить особую важность именно вступительных разделов, образы которых подвергаются существенным изменениям, осуществляемым по единому принципу, отмеченному В. Бобровским – от томления через движение к экстатическому утверждению. В отличие от многочастных лирико-психологических сонат, проанализированные произведения отличаются большей интенсивностью и непрерывностью развития за счёт сжатия сонатно-симфонического цикла до размеров сонатного *allegro*.

Признаки лирико-психологической драматургии Пятой сонаты особенно ощутимы в интерпретациях В. Софроницкого и С. Нейгауза, которые стремятся к подчёркиванию фактурных и темповых контрастов тем и разделов, страстной

фортепианной декламации, что иногда (в исполнении Софроницкого) напоминает листовское толкование образов. В отличие от фортепианных интерпретаций Софроницкого и Нейгауза, Рихтер тяготеет к классической уравновешенности разделов, подчёркиванию их самостоятельности, умеренности контрастных сопоставлений тем.

Действие принципов монотематизма проявляется и в Шестой сонате op. 62, в которой всё произведение, как утверждает Л. Гаккель, вырастает из единого тематического первоисточника [29, с. 58]. Этим источником служит первый шестизвучный аккорд, звучащий как трагический звон. Вся разработка построена на модификациях исходного мотива, которые продолжаются и в репризе.

На примере развёртывания главной партии Шестой сонаты можно наблюдать совмещение специальных композиционных функций главной и связующей партий. Первое проведение главной темы демонстрирует два контрастных образа – мрачной колокольности первого мотива (тт. 1–10) и сдержанной страстности второго (тт. 11–15), которые воплощают внутренний контраст темы. Причём, первый элемент можно отнести к образности, связанной с трагическим кругом настроений, а второй – к личностной, эмоционально окрашенной.

Далее начинается раздел, который получает большое развитие и выполняет функцию связующей партии, заканчивающейся переходом в тональность побочной темы. Совмещение функций экспозиционности и развития достаточно ярко проявляется в побочной, а завершение и развития – в заключительной партии.

Новым в распределении функций стало противопоставление спокойных главной и побочной партий, с одной стороны, и заключительной темы, воплощающей образ движения, с другой. Однако этот образ движения имеет мрачный характер, а колокольность (тт. 112–123) роднит его с первой темой главной партии. Таким возвращением к трагедийным образам композитор отделяет экспозицию от разработки. Сама разработка характеризуется

постоянными сопоставлениями тематических элементов, в результате чего ощущается их родство.

В развёртывании репризы и коды Скрябин использует два новых приёма. Первый – неожиданно тихая кульминация побочной партии в репризе (тт. 262–268). Фактура побочной партии полифонически расслаивается на пять самостоятельных голосов. Тихое звучание побочной темы в репризе выполняет функцию медленной части сонатного цикла, указывая на действие принципов цикличности.

Второй новацией стало появление в конце развёртывания заключительной партии в репризе мотива «танца» (тт. 306–307), который своё развитие получает в коде. Возникновение и развитие «танца» С. Павчинский называет расширением одночастности. «Если побочная партия в репризе представляет медленную часть цикла, то „танец“ заключает в себе элемент финала мрачно-фантастического характера» [140, с. 436]. Таким образом, в Шестой сонате появляются драматургические принципы всех четырёх частей полного сонатно-симфонического цикла.

Следует также обратить внимание на специфику образного развития. Противоборство мрачных объективных и субъективных, иногда экзальтированных образов заканчивается победой первых. Так, в одночастную сонату проникают признаки трагического финала. В целом, в развёртывании Шестой сонаты ярко ощутимы черты поэмности и фантазийности, однако они проявляются не в программности и импровизационности отдельных эпизодов, а в отсутствии окончательной завершённости линии развития. По замечанию Э. Месхишвили, «во многом это зависит от рассредоточенности кульминаций, которые размещены в конце экспозиции (в начале разработки, на заключительной теме), в конце разработки <...>, и в коде» [112, с. 132]. Размещение яркой кульминации в центре придаёт композиции Сонаты черты симметричности.

Разделение на объективно-мрачные и личностные образы присутствует и в Седьмой сонате, которую сам композитор называл «Белой мессой»<sup>47</sup>. Как утверждает Л. Гаккель, «узел конфликта – главная партия. Порыв, волевое усилие, несколько традиционное для главной партии романтических сонат, воплощающей собой человека, борющегося встречается с незыблемым, оцепеневшим ... » [29, с. 63]. Главная партия принадлежит к сфере личностной. В её развёртывании активно проявляется совмещение экспозиционной и развивающей функций, а в строении всего раздела, к которому мы относим и связующую – тенденцию к отделению партий в самостоятельный раздел. Связующая партия (тт. 17–28) является непосредственным продолжением развития главной, а объединяющим фактором становятся типичные для Скрябина аккорды-колокола. Ощущение самостоятельности усиливается достижением в связующей партии первой кульминации.

Побочная партия (тт. 29–59) – зона лирики. С. Павчинский отмечает, что «сочетание нежной мелодии и фигураций с глубокими басами на медленно меняющихся гармониях, создает сложный образ размышлений о чём-то сокровенном на фоне космических пейзажей» [140, с. 440]. «Пейзажность» характеризует этот лирический образ. Побочная и заключительная (тт. 60–76) партии также отделяются в самостоятельный раздел. Заключительная строится на элементах побочной темы, характеризующих типичную скрябинскую *полётность*. Таким образом, в соответствии с двумя образными сферами (активно-волевое начало в главной партии и пассивное, успокаивающее – в побочной), экспозиция сонатного *allegro* разделена на два больших контрастных раздела.

Два раздела содержит и разработка. В связи с тем, что явно акцентирована тема побочной партии (хотя элементы главной постоянно вклиниваются в неё), разработка не является активной. Во втором разделе разработки побочная партия

---

<sup>47</sup> Благодаря сложившейся в творчестве Скрябина ярко индивидуальной системе средств выразительности, наглядными становятся непосредственные связи этого произведения с образностью «Поэмы экстаза», «Прометей» и Шестой сонаты.

становится господствующей, это лирическая часть цикла. Таким образом, в Седьмой сонате также проявляются признаки одночастной и циклической форм.

Как и в Шестой сонате, главная партия в репризе появляется не в основной тональности, но, будучи значительно динамизированной (благодаря мощной колокольности), в теме есть совмещение функций разработки и репризы. В коде (тт. 237–343) также имеются черты разработочности: тематический материал сонаты в ней значительно переосмыслен и трансформирован – все они приобретают черты образа полёта. Фактура становится более утончённой, а общий колорит позволяет слышать в коде черты симфонического скерцо. В частности, в коде возникает мотив «танца», как это было в предыдущей сонате. Таким образом, в Шестой сонате проявляются функциональные признаки полного сонатно-симфонического цикла.

Содержание Восьмой сонаты ор. 66 приводит Скрябина к поиску новых средств. Развёрнутое вступление несколько напоминает *Andante* из Четвёртой сонаты значимостью для образного содержания всего произведения – из него произрастает тема побочной партии. Господствующий образ вступления – мрачное бездействие – противопоставлен энергии главной темы. Такой образ наиболее удачно представлен в интерпретации В. Ашкенази, который тонко воплощает его внешнюю статичность. Трактовка В. Софроницкого придаёт вступлению черты патетики и романтического пафоса. Интерпретации различаются в темповом отношении: Вступление в исполнении Ашкенази во временном измерении оказывается длиннее на 12 секунд, более длительной и весомой в интерпретации последнего предстаёт и фермата в конце раздела, которая становится ярко выраженной границей между Вступлением и началом сонатного *Allegro*.

Уже во Вступлении формируются элементы главной темы. Сама главная партия (тт. 22–51) в своём втором элементе имеет ощутимые черты жанровости, напоминающие вальсовое движение. Если Софроницкий в своей интерпретации стремится его нивелировать, делая акцент на романтической приподнятости образа главной партии, то в исполнении Ашкенази вальсовость воспринимается

как парение в пространстве, стремление вверх и преодоление сковывающей тяжести.

В строении главной партии преобладают черты разработочности, что свидетельствует о совмещении функций экспозиционности и разработочности. Кроме того, совмещение этих функций приводит к двойному толкованию формы главной партии. Сфера главной партии образует обособленный эпизод в трёхчастной форме, в среднем разделе которого возникает новый тематический материал (тт. 52–57). За коротким средним разделом следует динамическая реприза (тт. 58–87). В то же время этот средний раздел можно оценить и как начало связующей партии, в которой далее будет развиваться материал главной. Таким образом, совмещение функций изложения и развития материала приводит к действию принципов сонатности и трёхчастности.

Разработка имеет два больших раздела, каждый из которых, в свою очередь, также состоит из двух подразделов. Все разделы разработки представляют четыре этапа развёртывания музыкального «сюжета». В первом разделе (тт. 118–173) господствуют образы главной партии, во втором (тт. 174–185) – светлого покоя, связанные с переосмыслением главной и побочной тем. Третий раздел (тт. 186–213) строится на сопоставлении активной середины главной партии (которую можно считать и началом связующей темы) и побочной партии, а четвёртый (тт. 214–225) – на развитии всех тем Сонаты.

Специфика второго большого раздела разработки заключается в том, что в нём в той же последовательности повторяются разделы, видоизменяясь тонально и масштабно. Так, почти вдвое разрастается второй лирический эпизод (тт. 242–263), который выполняет функцию медленной части цикла.

На фоне масштабной разработки реприза выглядит несколько статично, образы в ней не подвергаются существенной трансформации. В этом можно видеть действие функций репризы трёхчастной формы, которая сочетается с сонатными принципами.

Кода Восьмой сонаты (тт. 429–499) выполняет функцию второй разработки и также состоит из двух развёрнутых разделов. В ней осуществляется поиск

общности между тремя образно-драматургическими сферами Сонаты: мрачностью вступления, энергией главной и статикой побочной партий.

Зловещие образы, которые были представлены в Шестой сонате, свое дальнейшее развитие нашли в Девятой сонате ор. 68, в которой сам композитор видел сатанинское начало, а в исполнительской практике за ней закрепляется определение «Чёрная месса» (в противовес «Белой мессе» Седьмой сонаты)<sup>48</sup>. Обращение к инфернальной образности роднит это произведение с сонатами Листа.

Скрябин сам определяет образы главной и побочной тем как «заклинательную» и тему «святыни, которая дремлет» соответственно [см. 29, с. 69]. В процессе развития именно побочная тема превратится в свою противоположность, демонстрируя мощь злых сил. Такое образное противопоставление тем типично для драматической сферы, а кардинальное преобразование побочной темы в её противоположность – для сонат и симфонических поэм Листа.

В развёртывании главной и побочной партий в экспозиции возникает совмещение общих композиционных функций и действие принципов других форм. Так, второе предложение главной партии становится развитием обеих её тематических образований, которое приводит к появлению связующей партии (тт. 24–34). Побочная партия (тт. 35–58) имеет яркие черты простой трёхчастной формы с развивающей серединой (тт. 43–50) и динамической репризой (тт. 51–58). Строение же заключительной темы (тт. 59–68) на материале связующей добавляет сонатной экспозиции черты концентричности. Из Таблицы 5 в Приложении видно, что в центре концентрической формы оказывается средний раздел побочной партии.

Неторопливое изложение, мало присущее развёртыванию сонатного *allegro*, придаёт экспозиции черты балладности. Действие композиционно-

<sup>48</sup> Согласно С. Павчинскому, содержание Девятой сонаты «можно уподобить хмурой легенде, в которой злые силы показаны сначала таинственно, в их возникновении, потом они наступают и, наконец, получают полную победу, превратив образ хрупкой промелькнувшей надежды, в картину агрессивного восхождения, будто очаровывая и предавая поруганию нечто идеальное, что неясно рисовалось раньше в ночной тьме» [140, с. 456].

драматургических принципов баллады особенно ощутимо в сопоставлении относительно статической экспозиции и динамической разработки. Её смысл – экспансия негативных сил. Развёрнутый показ двух основных образов главной и побочной партий (связующая и заключительная становятся их модификациями) сопоставляется со стремительным драматичным развитием двух разделов разработки, что приводит к динамичной репризе. На использование принципов балладности в Девятой сонате Скрябина указывает также и С. Павчинский [140, с. 463]. Исследователь отмечает логику мотивного развития, которая проистекает от Бетховена, в частности, от его сонат, принципы которых были положены в основу одночастной фортепианной сонаты.

В репризе возникает совмещение функций: с её началом главная партия продолжает развиваться и сжимается в размерах, а побочная тема проходит в трансформированном виде: вместо тихой созерцательной лирики она превращается в зловещее шествие с мрачными колоколами. Именно побочная тема в репризе выступает кульминацией всего произведения.

Кода выполняет функцию заключительной кульминации, которая постепенно затихает и приходит к первоначальной теме, что придаёт всей музыкальной конструкции черты завершенности. Сама же кульминация достаточно масштабна по сравнению со всем предыдущим развитием. Специфика формы проявляется в том, что цельным и законченным является только раздел экспозиции (в изложении образов которого мы отмечали черты балладности), все же последующие разделы – максимально сконцентрированы и сжаты в своём стремлении к генеральной кульминации.

Общий смысл Десятой сонаты ор. 70 Скрябин определяет как воспроизведение звуков и настроений леса, в котором царит пантеистический радостно-светлое настроение. Такие образы побуждают к уходу от ярко контрастной драматургии предыдущих сонат, усилению черт созерцательности и более уравновешенной, чем в Девятой сонате, форме.

Образ природы предстаёт в трёхчастном вступлении. В нём дана имитация пения кукушки и свирельного наигрыша. Первый раздел вступления (тт. 1–8) и

его контрастная середина (тт. 9–28) представлены в виде соотношения движения и покоя. Построенные на разных мотивах, они напоминают пасторальные образы Н. Римского-Корсакова. Реприза (тт. 29–38) возвращает в первоначальное состояние. Необычайная уравновешенность и стройность вступления воспринимается как самостоятельный эпизод, после которого начинается взволнованная главная партия. С сонатным *allegro* вступление объединяет интонационная общность, его мотивами пронизаны главная и побочная партии.

В строении главной партии композитор использует принцип совмещения функций (изложение темы и её развитие) и отделения зоны главной партии в самостоятельный эпизод: второе проведение темы (тт. 51–72) перерастает в связующий раздел, который завершает первый этап развития.

Тяготением к отделению партии в самостоятельный эпизод и действием принципов простой формы характеризуется побочная партия (тт. 73–112), которая своим строением приближается к двойной двухчастной формы типа: А (тт. 73–83) – В (тт. 84–99) – А1 (тт. 100–102) – В1 (тт. 103–112).

Два раздела разработки, в котором всё развитие направлено на усиление значимости светлых образов произведения (вступления и побочной партии), приводит к их кульминационному проведению в конце разработки в виде контрапункта (тт. 211–223). Однако, несмотря на динамичное развитие, тональный план разработки содержит и черты экспозиционности, тональные изменения в ней происходят достаточно редко, а в кульминационный момент появляется и удерживается *As-dur* как тональность, присущая экспозиции. С. Павчинский в развёртывании тонального плана всей сонаты видит наличие формы второго плана [140, с. 465–466]. Это проявляется в том, что, кроме главной тональности *F-dur*, важную роль играет тональность *As-dur*, в которой и начинается соната.

Совмещение функций, в частности специальных композиционных, можно наблюдать не только в экспозиции и разработке Десятой сонаты, но и в её коде (тт. 307–378), где даётся новый результат развития тем вступления и побочной

партии. Однако общее строение сонаты тяготеет к уравновешенности на всех уровнях и симметричности, включая уровень всей композиции.

Отсутствие образного конфликта, господство созерцательных и умиротворённых образов, общая уравновешенность всей формы, неспешное чередование эпизодов, уравновешенный план тонального движения, появление двух основных тональностей во всех разделах формы, проникновение черт экспозиционности в разработку – свидетельствуют о том, что в этом произведении Скрябин создал лирико-пасторальный тип одночастной сонаты. К этому он в определённой степени приближался в сонатах №№ 4 и 5. Однако в полном виде это проявилось лишь в последней сонате композитора.

Пасторальность проявляется уже во вступлении, что ярко воплощается в фортепианной интерпретации В. Горовица. В отличие от других известных исполнителей этой сонаты, в частности В. Софроницкого и М. Плетнёва, он выбирает более умеренный темп вступления и сосредотачивается на игре темброво-фактурных красок, подчёркивая прозрачность скрябиновской фактуры. Серединный раздел вступления в таком толковании не вносит существенного контраста. Не стремится Горовиц и к воплощению контраста между образами вступления и главной партии, что вносит в его интерпретацию уравновешенность, присущую именно лирико-пасторальной одночастной сонате.

Софроницкий, наоборот, придаёт образам вступления некоторые черты экспрессии, что проявляется и в темпе, и в попытке более плотно передать фортепианную фактуру. Главная партия в исполнении Софроницкого также в определённой степени драматизирована.

В интерпретации Плетнёва образы вступления и тем экспозиции звучат особо нежно и прозрачно, что созвучно уравновешенности лирико-пасторальным образам.

На наш взгляд, именно интерпретации Плетнёва и Горовица подчёркивают особенности пасторального вида лирической драматургии Десятой сонаты Скрябина, в то время как Софроницкий тяготеет к романтизированному звучанию пасторальных образов.

В результате анализа сонат Скрябина можно сделать вывод о том, что их драматургии присущи *универсальные свойства одночастной сонаты*, проявляющиеся в многоэлементной драматургии, расчленённости разделов, совмещении функций и принципов разных форм.

Вместе с тем, композитор разрабатывает и *новые принципы одночастной драматургии*:

- движение к новой теме, появляющейся в коде (Сонаты №№ 6, 7);
- проявление в коде функции развития (Сонаты №№ 6, 7);
- появление главной партии в репризе в подчинённой тональности, придающее динамику и стремительность развёртывания музыкального «сюжета» (Сонаты №№ 6,7);
- действие принципов балладности, проявляющихся в неторопливом изложении, сопоставлении относительно статической экспозиции и динамической разработки (Соната № 9).

В рамках лирической сонаты в творчестве Скрябина утверждаются её *лирико-психологический и лирико-пасторальный типы*. Им присущи следующие черты:

- отсутствие или существенное смягчение конфликтности (Сонаты №№ 4, 5, 10);
- статичность репризы, приводящая к действию принципов трёхчастной формы (Соната № 8);
- использование приёма «рассредоточенных» кульминаций, состоящих из локальных вершин в разных разделах формы (в конце экспозиции, в конце разработки и в коде Сонаты № 6). Благодаря размещению сильнейшей кульминации в центре Сонаты № 6, её композиция приобретает черты симметричности.

Лирико-психологической одночастной фортепианной сонате в творчестве Скрябина присущи обобщенная философская программность, а лирико-пасторальной – программность звукоизобразительного плана, стремление к

воспроизведению звуков природы и пантеистического радостно-светлого настроения.

### **2.2.2. Специфика лирико-драматической одночастной фортепианной сонаты в творчестве Н. Метнера**

Творчество Метнера разворачивалось на пересечении романтических и классических традиций, дополненных приёмами современного композиторского письма.<sup>49</sup> В кандидатской диссертации Н. Швец формулирует тезисы, которые помогают лучше понять природу творческого дарования Метнера и являются основополагающими в осознании его отношения к музыкальной драматургии. Так, классицистские особенности творчества композитора исследовательница видит в «понимании им искусства как глубокого философского явления, несущего высокие нравственные идеи, пафос стремления к гармонии ума и чувства; в постоянном постулировании объективно рациональных творческих принципов, идеи «порядка», поиска устойчивой опоры в конструктивной завершенности, упорядоченности всех деталей музыкальной архитектоники, организации множественности в четко оформленную целостность» [213, с. 14]. Указанные черты ярко проявляются и в музыкальном построении одночастных фортепианных сонат, которые тяготеют к тональной определённости и функциональной ясности гармонического мышления, тематической и структурной чёткости.

Однако и романтические тенденции творчества Метнера проявляются на многих уровнях. Во-первых, это мировоззренческие положения, заключающиеся в музыкальном воплощении идей романтизма и стремлении к многоуровневому

---

<sup>49</sup> Такая сознательная ретроспекция, что в значительной степени перекликается с эстетикой Брамса, не позволила многим его современникам достойно оценить роль Метнера в развитии русской музыки, в частности, в становлении одночастной фортепианной сонаты. «Романтик по характеру творческого мышления, что откликается на традицию Шумана, Шопена, Листа, Бородина, Чайковского, Метнер одновременно много чем обязан венской классической школе. Претворение черт искусства классицистской эпохи сочетается у него с живым дыханием современности» [213, с. 14].

синтезу. Во-вторых, это устойчивая ориентация именно на фортепиано, «универсальность которого позволяла композитору-пианисту не только владеть всем звуковым пространством, но и использовать всё богатство возможностей звукоизвлечения для воплощения сложного субъективного мира художника» [215, с. 15]. В-третьих, романтический пафос проявляется в психологизации музыкальных образов, идущей от наследования творческих приемов Шуберта, Шопена, Шумана, Вагнера<sup>50</sup>. В-четвёртых, в родстве сонат композитора с романтической эстетикой, о чём свидетельствует и опора на программность, проявляющаяся не только в его фортепианных циклах миниатюр, но и в названии многих его сонат (Соната-воспоминание, Соната-баллада, Грозовая соната, Соната-идиллия, Романтическая соната), а также в отсылке слушателя к определённому поэтическому источнику без программного подзаголовка (Триада маленьких одночастных сонат).

Композиторское наследие Метнера содержит четырнадцать сонат, из которых одночастными композициями являются: Триада маленьких сонат op. 11 №№ 1–3, Соната g-moll op. 22 № 3, Соната a-moll op. 30, Соната-воспоминание a-moll op. 38 № 1, Трагическая соната c-moll op. 39 № 5, Грозовая соната op. 53 № 2. Таким образом, Метнер и Скрябин более других русских композиторов первой половины XX века в своем фортепианном творчестве демонстрируют устойчивую тенденцию к одночастной сонатной композиции.

В отличие от Скрябина, Метнер в своих одночастных сонатах больше тяготеет к сохранению признаков классической сонатной структуры. Данная работа не ставит целью дать подробный музыковедческий анализ всех одночастных сонатных композиций (в значительной мере уже осуществлённом, в частности, в монографическом очерке Е. Долинской [43], кандидатских диссертациях К. Подпориновой [143] и Н. Швеца [213]), а ограничивается поисками композиционно-драматургических принципов одночастной фортепианной сонаты и определением её нового типа, осуществлённым на основе

<sup>50</sup> Именно этих композиторов в своей теоретической работе «Муза и мода» Метнер признаёт основными в формировании его мировоззрения и стиля.

целостного анализа музыки.

Первым обращением композитора к одночастной фортепианной сонате стал цикл ор. 11, работа над которым была начата в 1901 году. Три небольшие сонаты объединяет общий образный строй и лирическая окраска. Внешние тематические и тональные связи между ними найти довольно трудно, хотя на уровне интонационного построения тематизма они существуют.

Очевидна программность композиторского замысла: ко всему циклу композитор выбирает поэтический эпиграф Гёте из «Трилогии страсти»<sup>51</sup>. Как справедливо утверждает Е. Долинская, «в цикле создаётся определённое движение от изысканной лирики первой сонаты – до мечтательно-светлой печали «Сонаты-Элегии». Своеобразным завершением служит последняя соната цикла, вся пронизанная солнечным светом. Общую динамику развития всех трёх сонат Метнер подчиняет единой линии: тонкая, задумчивая лирика главных партий (а они все по-своему лирические) и мягкое обаяние и изящество побочных приводит в результате развития к бурным кодам, где жизнь ощущается как реальность, а не только как хрупкая иллюзорная мечта» [43, с. 25]. Подтверждает мнение исследовательницы развёртывание главной партии в *Sonate As-dur № 1* из Триады. Уже само её построение, с одной стороны, демонстрирует стремление к самостоятельности и обособленности в самостоятельный подраздел, а с другой – к совмещению функций. Общий лирический характер задаёт первое проведение темы, которое предстаёт в виде модулирующего (в доминантовую тональность) периода из двух предложений (тт. 1–9). Совмещение функций изложения темы и её развития можно наблюдать при появлении второго проведения главной темы (с т. 10), которое перерастает в связующую партию и доходит до первой кульминации (тт. 23–24). Главная и связующая партии, построенные на общем материале (связующая партия фактически становится развитием материала главной темы), выделяются в самостоятельный раздел, который от побочной партии отделяет предикт (тт. 35–36), также построенный на первом мотиве

---

<sup>51</sup> В трилогии немецкого поэта содержатся три стихотворения – «К Вертеру», «Элегия» и «Примирение». Каждая из сонат Метнера в обобщенном виде воссоздает образный строй поэзии, однако программный подзаголовок «Элегия» есть лишь во втором произведении опуса.

главной темы.

Ещё большее стремление к выделению в самостоятельный раздел заметно на примере развёртывания побочной партии (т. 37), которая имеет чёткое трёхчастное строение с контрастной серединой (тт. 56–64), где можно найти совмещение функций *i* и *m*, типичное для одночастной сонаты. В конце изложения побочной партии композитором использован приём вторжения (идуший от Бетховена), появляющийся в начале заключительной партии (с т. 75), построенной на модифицированном мотиве главной темы.

Следует отметить, что тема побочной партии содержит интонационные связи с главной (особенно с её выразительными альтовыми и басовыми подголосками, продолжающими начальный мотив). Это позволяет говорить о наличии принципов монотематизма, типичных для тематического развёртывания симфонических поэм и одночастных сонат Ф. Листа.

Классическое тональное соотношение партий (As-dur – Es-dur), наличие всех функциональных разделов сонатной экспозиции, общая уравновешенность построения, широкое использование полифонических приёмов свидетельствуют о классицистском толковании Метнером драматургии сонатного *allegro*. Однако уже в экспозиции можно наблюдать черты трёхчастности, проявляющиеся именно в тематической ориентации заключительной партии, которая воспринимается динамичной репризой формы, а развёрнутая побочная партия – масштабной серединой формы.

Тема побочной партии преобладает и в разработке, однако здесь это более похоже не на типичное для сонатной формы мотивное развитие, а на вариативное проведение побочной темы, в полифоническую фактуру которой время от времени проникают элементы главной. В развёртывании темы ощутимы элементы импровизационности, что придаёт ей романтические черты. Общее настроение разработки роднит её с лирическими частями цикла, где присутствует тенденция к психологизации, воплощению тонких душевных движений.

Реприза сонаты (с т. 139 Tempo I), выдержанная в классических традициях, начинается кульминационным проведением главной темы. Однако, ведущим образом в репризе становится тема побочной партии, которая снова оказывается

наиболее масштабной. Возвращение же элементов главной темы в заключительной партии можно воспринимать как черты рондальности в композиции сонатного *allegro*.

В целом, признаками композиционных принципов одночастной сонаты в этом произведении стали отделения партий в самостоятельные разделы, совмещение функций, наличие признаков монотематизма, что указывает на черты поэчности, и действие принципов других форм (рондальности и трёхчастности). Метнер пошел путём не свёртывания цикла в одночастность, а развёртывания разделов сонатного *allegro* до уровня цикла.

Ещё более сжатой предстает *вторая соната Триады*, которая носит жанровый подзаголовок «*Элегия*». Наличие импровизационного вступления (тт. 1–10) свидетельствует о действии принципов, типичных для романтической одночастной фортепианной сонаты. В отличие от предыдущей, в этой сонате главную роль играет не побочная, а главная тема, которая сразу определяет характер музыки – то порывистый, то меланхолично-задумчивый.

Если в первой сонате Триады мы наблюдали тенденцию к отделению партий в самостоятельные разделы, то в Сонате-элегии, наоборот, трудно найти границу между основными разделами сонатного *allegro*. Краткая разработка (тт. 39–50) базируется на сохранении меланхолично-задумчивого характера главной темы и преобразовании побочной партии в сторону радостно-возвышенного настроения. Однако репризное проведение главной темы (с т. 51) совмещает в себе функцию развития и завершения: первое проведение главной темы в репризе осуществляется на фоне доминантового органного пункта, что больше присуще предиктовым разделам, однако сама тема имеет яркую окраску и звучит в тональности *d-moll*. Таким образом, её можно определить и как предикт к репризе, и как собственно репризу, что свидетельствует о совмещении разнонаправленных функций. Сама же реприза является сокращённой, ведь в ней присутствует только главная партия, что напоминает динамические репризы сложной трёхчастной формы в фортепианных композициях Ф. Шопена, где простая форма сжимается до размеров одного периода.

Отсутствие побочной партии в репризе компенсирует кода, обозначенная самим композитором (*Allegro molto*, тт. 79–114). Она полностью строится на материале побочной партии, однако её характер меняется на радостно-приподнятый, почти танцевальный.

Несмотря на тяготение к минимализации формы, её максимальной лаконичности (что нетипично для драматургии романтической одночастной сонаты), и в этом произведении можно наблюдать типичные композиционно-драматургические черты одночастной сонаты, проявляющиеся: в совмещении функций, наличии черт поэчности и повествовательности, действия композиционных принципов других форм.

Наиболее масштабной из маленьких сонат Триады предстаёт последняя *соната C-dur*. Две предыдущие тяготели к уравновешенно-спокойному лирическому высказыванию, последняя же – к лирико-драматическому. Именно поэтому общее строение произведения представляется более сложным и многомерным. Многомерность возникает уже и в авторском определении темпа и характера произведения – *Moderato, con Passion innocente* (Умеренно, с невинной страстью). Возможно, композитор хотел этим определением указать на необходимость эмоциональной взвешенности в интерпретации лирических образов сонаты.

Главная партия в начале своего проведения имеет черты хорального изложения, что придаёт ей определённую эмоциональную уравновешенность. Если в первой сонате Триады ведущую смысловую роль играла побочная партия, во второй – главная, то в сонате *C-dur* роль обеих тем уравновешена, что приводит к их автономизации в самостоятельные разделы. Тональное соотношение тем является классическим – основная и доминантовая тональности. Общее строение экспозиции отличается оригинальностью, так как содержит в себе явные признаки концентрической формы. Она образуется при помощи определённого упорядочения интонационно-мотивного материала и представлена в Приложении (Таблица 6). Из таблицы становится понятным, что центром концентрической формы является побочная партия, от которой концентрическими

кругами исходят: 1) связующая и первая заключительная партии, базирующиеся на общем тематическом материале (первый круг), 2) главная и вторая заключительная партии, которые также построены на едином тематизме (второй круг). Общая схема приобретает вид: А – В – С – А1 – В1.

Таким образом, в действие принципов сонатной формы вмешиваются общие принципы концентрической формы, вносящие в развёртывание музыкальной мысли черты классической стройности. Общей уравновешенности экспозиции способствует также и её полное повторение.

Существенные образные изменения, происходящие с материалом главной партии в разработке, репризе и коде, придают развёртыванию музыки драматические черты. Её хоральное изложение достигает иногда патетического звучания (в частности в начале репризы в тт. 136–143).

Анализ композиционно-драматургических принципов произведений сонатной триады констатирует совмещение композиционно-драматургических функций, действие композиционных принципов других форм, встречающихся также и в романтической одночастной сонате. Однако общее строение всех трёх сонат свидетельствует об ориентации самой формы на классические образцы, в то время как романтические тенденции проявляются на уровне лирико-психологической образности. Интонационный анализ партий в каждой сонате свидетельствует об однородности тематических элементов и наличии принципов монотематизма.

Всё вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что в сонатной триаде (в частности в Третьей сонате) Метнер создаёт новый тип одночастной лирической сонаты – *лирико-драматический*, основанный на достижениях Листа, но модифицируемый в соответствии с типом образности русского композитора. Специфическими признаками лирической одночастной сонаты, в которой сохраняются основные композиционно-драматургические принципы листовской героико-драматической сонаты (тяготение к совмещению функций, выделение партий в самостоятельные разделы, действие принципов других форм, наличие монотематизма), становятся их лаконичность, камерность, тенденция к стройности классической сонатной формы, психологизация образов. Композиция

характеризуется расширением сонатного *allegro* до уровня законченного цикла. В то же время, как отмечает Е. Подпорошина, три сонаты Триады «соединённые композитором в музыкальное целое, реализуют основной закон „единства в разнообразии“ в пределах не одного, а нескольких произведений. На макроуровне сонатная триада представляет собой сонатный цикл с традиционным чередованием частей „быстро – медленно – быстро“» [143, с. 10]. Однако, такое утверждение достаточно условно, ведь для сонатного цикла важно тональное соотношение частей в цикле, которому тональности каждой из сонат не отвечают.

*Соната g-moll op. 22* демонстрирует близость к листовскому типу одночастной сонаты – в ней представлен мир патетических образов. Драматизм тем сонаты, имеющих философскую направленность, раскрыт с психологической глубиной. В то же время в ней можно найти тенденции продолжения классико-романтической традиции, идущей от Бетховена, Шумана, Чайковского. Форма сонаты также оказывается развернутой. За основу взято строение симфонической поэмы со вступлением и многотемным сонатным *allegro* с эпизодом в разработке. Начинается соната таинственно-мрачным вступлением, которое является исходным тезисом произведения. Е. Долинская, характеризует его «как первое рождение мысли – тревожной, назойливой, вопросительной», и видит в нём связь с мотивами-заклинаниями из сонат Скрябина [43, с. 92–93]. Однако, чёткая структурная оформленность (тт. 1–8, окончание на доминантовой гармонии), концентрированность высказывания роднит вступление и с Сонатой *h-moll* Листа. Как и в сонате венгерского композитора, из интонационного материала вступления вырастают различные темы сонатного *allegro*. Функциональное значение вступления, используя классификацию В. Бобровского [22], распространяется на всё произведение – его материал появляется в сонате не только на границах её разделов, но и пронизывает собой все её темы, влияя на развитие музыкальных образов. Взволнованно-патетическая экспрессивно-драматургическая функция темы вступления также важна, она задаёт тон звучанию всего произведения.

В декламационной главной партии, которая разворачивается единой линией непрерывного динамического нарастания, присутствуют три мотивных

образования: пунктирный оборот из темы вступления и его развитие (тт. 9–12), напевный, волнообразный мелодический ход (тт. 13–16) и хоральное движение с пунктиром из вступления (тт. 17–27).

В пространной связующей партии (тт. 37–94) проявляется не только тяготение Метнера к многотемности, но и совмещение функций изложения и развития тематического материала. Связующая партия содержит две новые темы – подвижную этюдного характера (тт. 37–59) и кантиленную, напевную в духе русской песенности (тт. 60–75). Экспозиционный тип изложения второй темы в тональности В-dur как раз и создаёт эффект совмещения композиционных функций развития и экспонирования. В экспрессивно-драматургическом плане кантиленная тема выполняет функцию подготовки лирико-элегической побочной партии. Этюдное движение первой связующей партии сочетается с элементами темы вступления и главной партии (в частности в тт. 44–47), что придаёт композиции черты сквозного развития. В конце развёртывания связующей партии следует патетическое проведение главной темы, что значительно драматизирует образ связующей партии. Контрастом к ней выступает тихое звучание побочной темы.

Если главная партия вырастает из пунктирного мотива вступления, то побочная – из начального квартового мотива, однако её характер – задумчиво-элегический, повествовательный (тт. 95–120). Общее строение побочной партии – трёхчастное репризное. В первом разделе тема излагается (тт. 95–104), в среднем – появляется новое тематическое образование, интонационно родственное как с побочной темой, так и с третьим мотивом главной партии (тт. 105–120), реприза – динамическая, придающая теме новый характер звучания – волевой и решительный.

Интересным в драматургическом плане является заключительный раздел экспозиции сонатного *allegro* (тт. 131–156). Он начинается с контрапунктического проведения связующей и побочной партий в басовом голосе. Сам же раздел логически должен выполнять заключительную функцию, однако функция развития в нём ощутима достаточно сильно. Заключительная партия также

выполняет и важную разделительную функцию между самой экспозицией и разработкой, в которой образные характеристики всех тем значительно трансформируются. Уже использованный принцип контрапунктического сочетания тем в разработке найдёт своё разнообразное воплощение в проведении всех тем.

Строение разработки осуществляется по листовскому принципу, в ней появляется самостоятельный эпизод, который Метнер называет интерлюдией. Сама разработка состоит из двух разделов: собственно разработки и интерлюдии, выполняющей функцию лирического центра цикла, что компенсирует отсутствие в нём медленной части.

В динамичном первом разделе разработки развиваются все темы экспозиции. Она начинается первым мотивом главной партии, который быстро переходит в значительно трансформированное движение первой связующей (этудной) темы (тт. 157–164); затем появляется срединный эпизод побочной партии (тт. 165–173), вновь модификация связующей темы. В кульминационный момент появляется тема вступления (тт. 189–196), которую в данном контексте можно уподобить теме рока, неотвратимой судьбы. Следует сказать, что тема вступления проводится почти в полном виде. Таких проведений в течение развёртывания композиции всего три – в начале, перед интерлюдией и в конце коды. Это придаёт общей композиционной структуре черты симметрии.

Полный контраст основным образам сонаты создаёт интерлюдия – вставной эпизод, который играет роль медленной части цикла. По своему характеру тема интерлюдии в определённой степени родственна образам побочной партии, а интонационно – мотивам вступления, главной и побочной партий экспозиции. Это подтверждает наш начальный тезис о наличии в сонате элементов монотематического мышления, присущего романтической драматургии, включая жанр поэмы.

Действие принципов совмещения композиционных функций, типичных для одночастной сонаты, наблюдается не только в экспозиции, где главная и побочная партии насыщены разработочностью, а в связующую проникает экспозиционность,

но и в разработке. В интерлюдии появляется приём «сонаты в сонате», использованный Листом в Сонате *h-moll*. Строение «малой» сонатной формы, в котором написана интерлюдия, представлено в Приложении (Таблица 7). Следует также отметить, что обе композиции принадлежат именно к драматическому типу одночастной сонаты, однако у Листа преобладает героическое начало, а у Метнера значительную роль играет именно лирика. Интонационное родство тем «малой» сонатной формы с большой сонатной экспозицией придаёт сонате черты интонационного единства и сквозного развития.

Особой изобретательностью в области общего строения отличается реприза сонатного *allegro*, которая нарушает тональные и композиционные устои классического строения. Так, вместо ожидаемой тональности *g-moll* появляется *a-moll*; реприза начинается проведением в *a-moll* первой (этудной) и второй (песенной) связующей партий, в которую, как и в экспозиции, только включается первый мотив главной партии (тт. 264–327). Проведение связующей партии значительно динамизировано.

Реприза является «зеркальной». Побочная партия (тт. 328–373) тоже динамизируется, что утверждает патетический характер всей сонаты. Она появляется в тональности *c-moll*. Только с появлением в репризе главной партии (тт. 354–396) утверждается основная тональность всего произведения *g-moll*, а само проведение темы главной партии становится кульминацией всей сонаты. Форма с крещендированием в конце является признаком поэмности в сонате.

Кода сонаты имеет синтетический характер – в ней появляются интонации всех тем сонаты (*Languldo. Poco a poco appassionato*, тт. 397–423). Патетическое повествование завершает тема вступления, придающая всей композиции черты законченности.

В целом, в строении сонаты композитор опирается на признаки жанра симфонической поэмы, в основе которой – модифицированная сонатная форма с функциональными признаками полного симфонического цикла, со вступлением и кодой. Как и в симфонической поэме, черты сквозного развития возникают при

использовании принципов монотематизма. Однако и в этой сонате можно наблюдать признаки формы второго плана – концентрической (также со вступлением и кодой). Соотношение черт сонатной и концентрической форм представлено в Приложении (Таблица 8).

Центром концентрической формы становится интерлюдия. Её центральное положение подчёркнуто и изменением темпа, и новой тональностью, и новым типом фактуры. Интерлюдия, имея определённые черты интонационной общности с тематизмом экспозиции, контрастирует основным образам сонаты и является самым драматическим её разделом. Благодаря своей структурной самостоятельности она не только играет роль средней части цикла, но и становится средоточием главной идеи произведения.

Анализ Сонаты *g-moll* op. 22 Метнера позволяет прийти к выводу о том, что, обратившись к содержанию, близкому к героико-драматическому типу одночастной фортепианной сонаты, композитор использовал и присущие этому типу драматургические принципы. Они заключаются в появлении элементов различных форм, совмещении логических, общих и специальных композиционных функций, стремлении к поэчности и монотематизму. Композитор следует путём сворачивания частей полного цикла в одночастность, что привело и к появлению малой сонатной формы во вставном эпизоде разработки, и к монументализации музыкальных образов. В то же время, в этой сонате настолько ощутимо стремление композитора к лиризации и психологизации музыкальных образов, что мы относим её к лирико-драматическому типу одночастной сонаты.

Путь развёртывания разделов сонатного *allegro* до уровня цикла выбрал Метнер в построении композиции одночастной Сонаты *a-moll* op. 30. Это произведение относится к лирико-драматическому типу, поэтому в её развёртывании композитор обращается к принципам, которые используются в героико-драматических сонатах Листа, и которые уже освоены им в предыдущих сонатах (в частности одночастной Сонате *g-moll* op. 22 и частично в Сонате *C-dur* op. 11 № 3).

Связь с драматургией одночастной Сонаты g-moll op. 22 проявляется, прежде всего, в использовании принципа монотематизма: афористичное вступление к сонате (тт. 1–8) является темой-эпиграфом, из которого вырастают главная партия, построенная на мотиве вступительной темы (тт. 9–29), начало связующей партии (тт. 30–40) и заключительная партия (тт. 107–114). Как и в предыдущей сонате, само вступление отделяется от начала главной партии фермой, что говорит о её значимости для всего произведения. Так же, как и в предыдущем случае, вступление сохраняет свою значимость на протяжении всей формы (именно интонации вступления становятся завершающими в сонате). Все темы, произрастая из вступления, относятся к драматической образности сонаты.

Тяготение к многотемности в Сонате g-moll op. 22 сохраняется и в данном произведении: связующая партия классически состоит из трёх функциональных разделов, каждому из которых соответствует определённый тематизм. Так, вступительный раздел в связующей партии (тт. 30–40) построен на теме вступления и является продолжением развития главной темы. Собственно связующий раздел (тт. 41–53) имеет новую тему, которая по характеру напоминает этюдную связующую партию Сонаты g-moll op. 22. Заключительный раздел связующей партии (тт. 54–61), который выполняет функцию подготовки побочной темы, не только тонально, но и образно становится предиктом к ней, демонстрируя новую лирическую тему, в которой ощутимо ладовое мерцание e-moll – G-dur, что будет присуще и побочной партии. Именно эта тема связующей партии получит настолько большое значение в разработке, что на ней будет построен отдельный эпизод.

Структурная чёткость связующей партии, её обособленность от окружающих партий ферматами, развитие от драматического к лирическому, и утверждение этого лирического в самостоятельной теме – все эти признаки демонстрируют тенденцию отделения связующей партии в самостоятельный раздел. Кроме развивающей функции, традиционно присущей связующим разделам, в данном примере ощутимы и функции экспонирования (лирическая тема в третьем разделе партии), что демонстрирует действие принципов совмещения функций.

Тенденцию к отделению в самостоятельный раздел продолжает и побочная партия, которая имеет трёхчастное строение. В первой части экспонируется новая лирическая тема, объединяющая черты напевности и декламационности (тт. 63–68), середина представляет собой миниатюрную разработку темы, третья часть (тт. 91–106) – динамическую репризу, движение которой постепенно рассеивается и затихает, чётко определяя границы раздела побочной партии.

Заключительная партия (тт. 107–114), построена на мотиве вступления и включает в себя элементы полифонического развития.

Таким образом, в строении экспозиции проявляют себя принципы монотематизма, совмещения функций и отделения партий в самостоятельные эпизоды, которые являются характерными для драматургии одночастной фортепианной сонаты.

Развёрнутая разработка (тт. 115–362) демонстрирует все потенциальные возможности каждой из тем экспозиции и состоит из ряда эпизодов. Первый построен на развитии заключительной темы (тт. 115–133), второй – на элементах главной (тт. 136–163). Они приводят к широкому развёртыванию двух лирических тем: темы из третьего раздела связующей партии (тт. 164–197) и побочной партии (тт. 198–205). Чередование этих тем создаёт самостоятельный развернутый эпизод (тт. 164–262), который становится не только центральным эпизодом разработки, но и выполняет функцию лирического центра цикла (подобно новому эпизоду в Сонате *g-moll* op. 22). Однако он ярче оттеняется последним разделом разработки (тт. 263–362), который начинается развитием элементов главной темы и перерастает в мощный предикт, подчеркнутый колокольностью, типичной для русской фортепианной музыки (тт. 338–354).

Границу между разработкой и репризой подчеркивает максимально динамичное проведение темы вступления (тт. 355–361). В общем, в разработке действуют принципы цикличности; кроме своих непосредственных функций, связанных с динамизацией материала, один из её эпизодов выполняет роль лирического центра полного сонатного цикла.

Реприза (тт. 362–404) привносит в композицию сонатного *allegro* черты классической уравновешенности, что в определённой степени снижает драматизм. Следует также отметить просветление колорита звучания главной темы в репризе, звучащей в мажоре. Однако это становится объяснимым с началом коды (тт. 405–508), которая оказывается второй разработкой сонаты. В конце репризы появляется подготовительный эпизод, в котором сначала контрапунктически соединяются темы главной и третьего раздела связующей партий (тт. 384–395) и *sforzando* проходит двухголосный канон (тт. 396–402). Характер коды имеет черты синтетичности, в ней одновременно продолжается и завершается развитие всех тем экспозиции.

Таким образом, анализ драматургии Сонаты *a-moll* *op.* 30 показывает, что её развёртывание базируется на тех принципах, которые сформировались в Сонате *g-moll* *op.* 22. В значительной степени это можно объяснить их принадлежностью к одному типу одночастной фортепианной сонаты – лирико-драматическому.

Тяготением к многотемности и воплощению контрастности всего сонатного цикла характеризуется и «Соната-воспоминание» *op.* 38, входящая в первый цикл пьес «Забывшие мотивы»<sup>52</sup>. Общий тон высказывания в Сонате – лирико-повествовательный, что проявляется в отсутствии образных контрастов. Тем самым композитор продолжает линию лирических сонат, идущую от сонатной триады.

Наличие темы вступления, оформленной в отдельный раздел сонатного *allegro*, демонстрирует устойчивую тенденцию композиций Метнера к созданию ведущего образа, который формирует общее настроение всей сонаты<sup>53</sup>. В данной Сонате тема вступления становится лейтмотивом всего цикла, формируя главный его образ – несколько грустный, нежно-поэтический. В Сонате-воспоминании лейттема проходит трижды: во вступлении, на грани экспозиции и разработки и в конце произведения.

<sup>52</sup> Особенность строения первого цикла заключается в том, что композитор в самом его начале использует тему-лейтмотив из «Сонаты-воспоминания», которая начинает цикл и появляется в других пьесах (в частности, обрамляет «Канцону-серенаду»). Темой-лейтмотивом цикл также и заканчивается.

<sup>53</sup> Такие вступления наблюдаются в Сонате-элегии № 2 из Триады *op.* 11, Сонате *g-moll* *op.* 22 и Сонате *a-moll* *op.* 30.

Строение экспозиции демонстрирует проявление принципов иной формы: дважды повторенная экспозиция напоминает не сонату, а классический инструментальный концерт. В данном случае, в повторении экспозиции изменена побочная партия, однако характер образов первой и второй побочных партий (элегический и взволнованный) совпадает. Схематическое строение сонатного *allegro* приведено в Таблице 9 (в Приложении).

Драматизация главной и побочной тем становится подготовкой к насыщенной и несколько мрачной разработке (хотя её драматизм не доходит до уровня патетичности разработок сонат *g-moll* op. 22 и *a-moll* op. 30). Однако, скорее всего, не следует относить «Сонату-воспоминание» к типу лирико-драматических сонат: драматическое начало в ней проявляется не активно, и преобладает поэтическая лирика самых разнообразных оттенков.

Драматическая взволнованность разработки (тт. 168–277), в сравнении с эмоциональной уравновешенностью экспозиции, позволяет воспринимать её эпизодом из поэтической романтической баллады, когда в воспоминаниях рассказчика оживают давно минувшие события. Развитию и драматизации подлежат первая побочная и главная партии, элементы которых в определённый момент появляются в контрапунктическом звучании (тт. 198–213). Движение динамично направлено к последнему кульминационному проведению перед репризой главной партии (тт. 267–276), звучащей возвышенно и торжественно.

В репризе изменяется последовательность тем: после изложения главной и связующей партий, вместо первой побочной в тональности *G-dur*, появляется песенная тема – новый образ просветленного характера (тт. 301–322). Её включение свидетельствует о совмещении функций, когда в заключительный раздел формы проникают черты экспозиционности. В то же время, такое «нанизывание» тем друг на друга (далее снова появится главная, первая и вторая побочная темы) присуще балладным жанрам. В конце репризы снова звучат темы главной партии и вступления, окончательно утверждающие лирико-поэтический характер музыки. Таким образом, тема вступления выполняет функцию интродукции и послесловия, что также присуще романтической балладе.

В «Сонате-воспоминании» композитор идёт по пути развёртывания разделов сонатного *allegro* до уровня цикла. Его многотемность, в которой главная партия имеет черты рондального проведения, а лейттема придаёт черты балладности, свидетельствует о наличии принципов других форм как одного из признаков одночастной фортепианной сонаты.

Если «Соната-воспоминание» открывает первый цикл «Забывших мотивов», то «Трагическая соната» *c-moll* во втором его цикле («Лирических мотивов») ор. 39 становится завершающей. Она относится к лирико-драматическому типу одночастных сонат, круг настроений которой определяет программный подзаголовок и характер главной партии. В «Трагической сонате» сочетаются черты традиционного сонатного мышления, идущие от стройной архитектоники сонат Бетховена, с типично романтическими образами смятения, душевного волнения, поиска и трагического несоответствия идеала суровой реальности.

Как и в большинстве лирико-драматических сонат Метнера, в этом произведении также есть вступление, очень лаконичное, но образно насыщенное (тт.1–3). По средствам выразительности оно чётко соответствует обобщённо-программному подзаголовку. Трагизм звучанию придаёт гармонический план темы вступления, типичный для траурной музыки (t–VI–S–D D–D–t). Этот образ всегда будет вторгаться в развитие сонатного *allegro*, придавая музыке подлинные черты трагизма.

Главная партия (тт. 4–20) представляет образ эмоциональной, взволнованной реакции на вызов неотвратимой судьбы и содержит два элемента (тт. 4–7 и тт. 8–12). Их особенность состоит в том, что на них будут построены два тематических образования побочной партии, которые получают новую образную окраску. Причём, большее развитие получает второй элемент, из которого вырастает целый раздел в побочной партии. В строении главной партии ощутимо действие принципов совмещения общих композиционных функций: появление главной партии после трагических аккордов вступления перерастает в её развитие. Таким образом, совмещаются функции экспонирования и разработочности.

Кульминацией развития главной темы становится начало связующей партии, которое начинается с трагических аккордов вступления, проведённых четыре раза (тт. 21–22; 25–26; 27–28; 30–31). Необычным является гармонический план связующей партии, который также становится признаком совмещения функций развития, типичных для развёртывания связующих разделов, и экспонирования материала. После развития темы вступления она дважды появляется в своём первоначальном виде в основной тональности *c-moll* (тт. 40–43), и только после этого осуществляется переход в тональность побочной партии. Благодаря такому гармоническому плану и соотнесению тематических элементов, строение главной и связующей партий можно истолковать двояко: с одной стороны, это две самостоятельные партии, с другой стороны, этот раздел можно представить как трёхчастное репризное строение только главной партии, завершение которой выполняет функции связующего раздела. Следует также обратить особое внимание на смысловую роль темы вступления, которая привносит в музыку трагическую конфликтность на уровне сопоставления внешнего (объективность средств выразительности во вступлении) и внутреннего миров. Однако главная борьба разворачивается в области внутренних переживаний лирического героя сонаты.

Ведущим и наиболее широко раскрытым образом в «Трагической сонате» становится побочная партия, которая предстает огромным эпизодом (тт. 54–132), по своим масштабам значительно превышающим разработку. Побочная партия является средоточием лирико-драматических образов сонаты. Она содержит два раздела (тт. 54–57 и тт. 58–66), которые целиком базируются на первом и втором элементах главной темы, но приобретают пространное изложение и самостоятельное значение. Таким образом, композитор воплощает диалектическое единство двух ведущих образов «Трагической сонаты», утверждая, что её главный конфликт находится в плоскости внутренних переживаний романтического героя. Кроме того, можно говорить о действии принципов монотематизма, соответствующих жанру романтической поэмы. Именно монотематизм и позволяет толковать образы «Трагической сонаты» в духе романтической диалектики.

Оба элемента получают своё развитие уже в экспозиции, в которой развёртывание побочной партии также отмечено чертами разработочности. В частности, мотивным развитием первого элемента начинается её второе проведение (в т. 67). Однако наибольшее развитие получает второй раздел побочной темы, построенный на теме из второго раздела главной партии. В целом, изложение побочной партии в экспозиции перерастает в её развитие, что приводит к новой кульминации, на волне которой вступает стремительная заключительная тема (тт. 132–140). Её сжатые, по сравнению с побочной партией, размеры позволяют скорее говорить о ней как о заключительном разделе побочной партии, чем как о самостоятельной заключительной партии. Таким образом, можно отметить ещё одну тенденцию, присущую драматургии одночастной сонаты – стремление к отделению партий в самостоятельные разделы. В данном случае следует говорить о разделе главной партии, в которой ведущим становится образ фатума и непосредственной эмоциональной реакции на него, и разделе побочной партии, олицетворяющей обобщённый в лирико-драматическом духе произведения, образ переживаний и размышлений.

Разработка очень сжата (тт. 141–192), что оправдано пространным предыдущим развитием в экспозиции и разработочным изложением тем в репризе. Однако она предельно динамична. Настроение разработки, как и экспозиции, создаёт тема вступления, которая приобретает здесь таинственное звучание. Она сочетается с элементами главной и побочной тем.

Реприза (тт. 193–256) отвечает всем признакам динамической репризы, в ней отсутствует раздел побочной партии, а главная – получает новое развитие. Однако отсутствие самостоятельного раздела побочной партии в репризе вполне компенсируется его масштабным развитием в экспозиции и общим интонационным родством с главной партией. Сама же главная тема получает в репризе новое развитие, и также демонстрирует совмещение функций репризы и разработки. Бурное развитие главной партии в репризе приводит и к синтетической коде (*Allegro assai* тт. 257–295), суммирующий всё развитие образов «Трагической сонаты».

Последней из одночастных сонат Метнера стала «Грозовая соната» ор. 53 № 2, которая продолжает круг образов «Трагической» и воплощает, по мнению Е. Долинской, ощущение напряжённой духовной атмосферы накануне Второй мировой войны [43, с. 58]. В отличие от «Трагической сонаты», в ней царят лишь патетические и трагические образы, лирические же проявляются только в зарождающемся виде. Её трудно отнести к определённому типу – героико-драматическому или лирическому. Для первого ей не хватает яркого контрастного сопоставления различных образных сфер, а для второго – собственно лирической направленности. В строении Сонаты композитор идёт по пути развёртывания и укрупнения разделов сонатного *allegro* до значения полного цикла.

Принципы одночастной сонаты в ней проявляются достаточно чётко. Во-первых, это совмещение общих логических, общих композиционных и специальных композиционных функций, проявляющееся в проникновении черт разработанности во все разделы сонатного *allegro*. Во-вторых, в разработку вводится большой раздел фугато, а вся реприза «Грозовой сонаты» построена в свободной импровизационной манере, что свидетельствует о действии принципов расподичности и фантазийности. В-третьих, весь тематический материал произведения построен на начальной теме, что становится признаком наличия монотематического мышления.

Подводя итоги анализа драматургии одночастных фортепианных сонат в творчестве Метнера, можно отметить, что их драматургии присущи *универсальные свойства одночастной сонаты*, которые уже неоднократно отмечались. В частности, продолжением традиций Листа стало тяготение к совмещению функций, выделение партий в самостоятельные разделы, действие принципов других форм, наличие черт поэмности и монотематизма. Русский композитор разрабатывает и *новые принципы одночастной драматургии*, которые характеризуются:

– гибким сочетанием классических традиций (чёткий тональный план, структурная стройность разделов, эмоциональная уравновешенность образов и т. п.) и романтической образности;

– сочетанием принципов героико-драматической одночастной сонаты листовского типа с глубокой психологизацией образов, присущей русскому искусству первых десятилетий XX века.

Метнер закрепляет *лирико-драматический тип* сонаты, специфическими признаками которого становятся лаконичность, камерность, тенденция к стройности классической сонатной формы, психологизация образов.

### **2.2.3. Особенности драматургии лирико-трагических одночастных фортепианных сонат Н. Мясковского**

В наследии Н. Мясковского, который не был концертирующим исполнителем, фортепианные произведения занимают значительное место. Свой творческий путь композитор начал в традициях западноевропейского и русского романтизма, модифицированных в духе современной ему эпохи. С мировоззренческих позиций своего времени трактует Мясковский и сонатную одночастность, представленную Второй и Третьей фортепианными сонатами<sup>54</sup>.

Фортепианное творчество Мясковского стало объектом исследований Е. Долинской [44] и Е. Алексева [6]. В контексте изучения особенностей драматургии одночастной фортепианной сонаты можно наблюдать драматургические принципы, в которых композитор, с одной стороны, продолжает традиции западноевропейской и русской одночастной сонаты, а с другой – находит новые возможности для её развития.

Концепция *Второй сонаты fis-moll op. 13* – глубоко трагическая, на что указывает использование средневековой секвенции *Dies irae* в качестве тематического материала. В сонате мотив *Dies irae*, как символ смерти, впервые

<sup>54</sup> Об их значимости для самого композитора говорит тот факт, что спустя некоторое время он вернулся к их переработке и созданию второй редакции. Так, в 1912 году была написана Соната № 2, а в 1948 г. была сделана её новая редакция. Соната № 3 была создана в 1920 году, а в 1939 г. была кардинально переработана. Следует также отметить, что хронологически к одночастному варианту сонаты Мясковский обратился тогда, когда были созданы почти все сонаты Скрябина, а Метнер уже более десяти лет работал в этом жанре.

появляется в заключительной партии и определяет развитие её «сюжета», выполняя функцию лейтмотива.

Декламационное вступление (тт.1–20) в форме развёрнутого разомкнутого периода создаёт патетическое настроение, ассоциируясь с образами многих сонат Бетховена и симфонических поэм Листа. Этот раздел выполняет функцию вступления ко всему сонатному *allegro*, в то время как главная партия имеет собственное двухтактовое вступление (тт. 21–22), которое создаёт атмосферу напряжённых личностных переживаний.

Совмещение драматургических функций становится признаком развития всех (главной, связующей и побочной) партий экспозиции. Драматическая главная партия (тт. 23–46) уже во втором предложении приобретает черты разработанности и приводит к новому мелодическому образованию (тт. 29–340). Тенденция к выделению партии в самостоятельный раздел проявляется в трёхчастном строении партии. Середина (тт. 27–40) трёхчастной формы и её динамическая реприза (тт. 41–46) имеют черты синтетичности, что проявляется в сочетании начального и нового мелодических образований. Главная партия служит экспонированием внутреннего конфликтного образа, воплощающего душевную драму героя.

Единство главной и связующей партий создаётся триольным движением в басу, которое служит вступлением и к главной, и к связующей партии (т. 46). В теме связующей партии (тт. 48–64) ощутимы черты экспозиционности, проявляющиеся в длительном нахождении в зоне главной тональности *fis-moll* и в появлении в конце связующей партии новой темы (тт. 59–64). Она становится подготовкой нового образа болезненной лирики, который появляется в теме побочной партии. Темы главной и связующей партий создают атмосферу напряжённых и болезненных переживаний, обретающих особую силу в теме связующей партии.

Лирическая тема побочной партии (тт. 65–88) представляет контрастную образную сферу. Если предыдущие образы относились к субъективной сфере, то тема побочной партии представляет образ объективной лирики, на что указывает её колористическое варьирование, большое количество приемов орнаментации,

типичных для лирико-пейзажных образов. Побочная партия отделяется в самостоятельный раздел двухчастной формы, в которой первый раздел – период (тт. 65–73), а второй – красочное, колористическое развитие одного из его мотивных образований. Образ побочной партии создаёт сильный драматургический контраст с темой заключительной партии.

Заключительная партия (тт. 89–99) построена на мотиве *Dies irae*. Грозный хорал, появляющийся на фоне остинатного басового движения, звучит как символ неотвратимой смерти<sup>55</sup>.

Заключительная партия становится темой вариационного цикла, который создаёт форму второго плана. Первый раздел разработки совпадает с первой вариацией, в которой тема *Dies irae* контрапунктически сочетается с главной темой, резко изменяя её характер в сторону мрачного гротеска (тт. 100–141). Второй раздел разработки становится второй вариацией (тт. 142–166). В ней тема хорала образно сближается с побочной темой, которая обретает черты лирики, стилистически напоминая лирические образы сонат и симфонических поэм Листа. В третьем разделе разработки (тт. 167–184) лирический образ побочной партии кардинально переосмысливается, она теряет свою поэтичность и приобретает черты мрачности.

На рубеже разработки и репризы в кульминационный момент проходит тема вступления, благодаря которой возникают черты ещё одной формы второго плана – рондальной, в которой вступление выполняет функцию рефрена. Характер тем в репризе (тт. 211–278) кардинально не меняется. Образное сходство экспозиции и репризы также становится признаком формы второго плана – двойной двухчастной.

Кода во Второй сонате (тт. 279–370) становится второй разработкой, которая делится на три раздела. В каждом из них проявляются новые качества главной темы. Так, в первом разделе (тт. 279–319) главная тема становится основой фугато и, в сочетании с побочной, снова приобретает черты зловещего

---

<sup>55</sup> Е. Долинская в трактовке темы видит определённое стилистическое родство с Вариациями (на тему *Dies irae*) для фортепиано с оркестром «Танцы смерти» Ф. Листа [44, с. 43].

сарказма (как и в первом разделе разработки); во втором разделе коды она сочетается с темой хорала, подчиняясь его характеру. В то же время, этот раздел коды становится третьей вариацией на тему *Dies irae*. В конце второго раздела коды проводится модифицированная тема побочной партии, которая своим просветлённым колоритом оттеняет генеральную кульминацию всей сонаты.

В третьем разделе коды (тт. 357–370) тема главной партии возвращается к своему экспрессивно-выразительному звучанию, а тема хорала в глубоком басу становится последней, четвёртой вариацией. Заключительные такты коды, строящиеся на материале темы вступления, Е. Долинская называет «громкими ударами похоронных колоколов» [44, с. 49]. Такое звучание темы вступления окончательно утверждает трагедийную концепцию Второй сонаты.

Во Второй сонате Мясковский создаёт новый тип лирической одночастной сонаты – *лирико-трагический*, основанный на сопоставлении конфликтных образов и их последовательном многоэтапном развитии. В результате такого развития взволнованный образ главной партии, пройдя через ряд модификаций, приобретает черты повышенной экспрессивности; лирика побочной темы отступает на второй план; а зловещий хорал *Dies irae* все больше и больше утверждается в качестве образа непреодолимого рока.

Сложная драматургия, психологическая углублённость образов привели и к сложной композиции: в сонатное *allegro* поэмого типа со вступлением и кодой внедряются формы второго порядка, а вся композиция обладает чертами цикличности. Е. Долинская отмечает в строении сонаты черты двух форм второго плана – двойной двухчастной и вариационной [44]. Мы же находим и действие принципов рондальности. Наглядно такое соотношение показано в Приложении (Таблица 10).

Кроме действия принципов других форм, которые приводят к появлению форм второго плана, в развёртывании сонатной формы проявляются черты цикличности, идущие от сонат и симфонических поэм Листа. Так, отсутствие скерцо и медленной части компенсируют саркастически гротескное развитие главной темы в первом разделе разработки и нежное, чарующее звучание (как

метаморфоза темы хорала) во втором разделе. Развёрнутая кода, начинающаяся с фугато и достигающая наиболее экспрессивного звучания главной темы, выполняет функцию финала всего цикла.

Образы лирико-трагедийного плана нашли своё продолжение в *Третьей сонате c-moll op. 19* Мясковского. Однако трагедия представлена здесь в другом ракурсе. Если во Второй сонате сопоставлены образы личностных сил (главная тема) и неотвратимого зла (тема хорала), то в Третьей сонате с глубокой психологической достоверностью представлена напряжённая внутренняя борьба. Сходство замыслов обеих сонат в значительной мере порождает и сходство драматургических принципов, которые находят своё дальнейшее развитие. Для воплощения музыкальных образов композитор использует принцип контраста, связанный с действием признаков многоэлементной драматургии.

Образ внутренней конфликтности представлен уже в теме вступления (тт. 1–6), два интонационных образования которой отражают идеи движения (тт. 1, 4) и торможения (тт. 2–3, 5–6). Тема вступления становится в Третьей сонате рефреном благодаря её проведению в середине главной и перед началом заключительной партий. В развитии сонаты значение образа вступления усиливается, ведь его тема появляется в третьем, кульминационном разделе разработки, на месте заключительной партии в репризе и в коде. Этим подчёркнута особая роль вступления в разворачивании образов сонатного *allegro*<sup>56</sup>. Значимость темы вступления и её роль в процессе развития всех музыкальных образов роднит произведение с сонатами и поэмами Листа и позволяет утверждать, что и в этой, и в предыдущей сонатах Мясковского присутствуют черты романтической поэчности. Однако во Второй сонате тема вступления, служащая рефреном, только намечала рондальность, осознать которую можно после анализа всей формы в целом.

Тревожная тема главной партии Третьей сонаты (тт. 7–39) формируется из сжатых мотивных образований. В строении главной партии присутствуют черты

---

<sup>56</sup> По мнению Е. Долинской, вступление воплощает образ навязчивой идеи, к которой постоянно возвращается мысль героя [44, с. 57]. Внутренняя конфликтность самой темы свидетельствует о противоречивости этой мысли и её сложное переживание героем Сонаты.

совмещения драматургических функций. Ощутимо стремление к максимальной динамичности и органичному сцеплению с другими разделами формы. Общее строение главной партии – трёхчастная форма с контрастной серединой (тт. 21–24), построенной на теме вступления. Сочетание образов «навязчивой идеи» (тема вступления) и внутреннего душевного движения (главная тема) играет важную роль в осознании замысла произведения, ведь таким образом акцент делается именно на внутреннем конфликте. Реприза главной партии (тт. 25–39) выполняет функцию связующей партии и придаёт относительно самостоятельному построению черты динамичности. В конце связующей партии вновь проводятся элементы темы вступления, но теперь их функция – оттенить контраст между главной и побочной партиями, представляющими субъективный и объективный образы.

Тема побочная партии – сфера объективной лирики (тт. 40–65). Уже во втором предложении она приобретает черты разработочности (тт. 46–59), которые проявляются не только в фактурных изменениях, но и в использовании мотивного развития, причем мотив выделяется из средних голосов.

Отделяет побочную партию от заключительной проведение темы вступления (тт. 63–65). Сама же заключительная партия (тт. 67–82) строится на материале главной темы. Благодаря такому интонационному родству экспозиция приобретает черты симметрии, а в её развёртывании ощутимы черты трёхчастности с контрастной серединой и динамичной репризой. В центре такого строения оказывается лирический образ побочной партии, который, как и во Второй сонате, оттеняет конфликт тем вступления и главной партии.

Первые два раздела разработки (тт. 82–95 и тт. 96–117) базируются на развитии главной темы в сторону углубления трагедийного настроения. В начале третьего раздела разработки появляется новая грань образа побочной темы, в которой на первый план, вместо лирического, выдвигается зловеще-тревожное начало (тт. 117–127). Отмечаем сходство драматургических приёмов в обеих сонатах Мясковского, использованных в разработке и подходе к кульминации: третий раздел разработки базируется на модификации лирического образа

побочной партии, а на границе разработки и репризы в кульминационный момент проводится тема вступления. Так композитор выделяет тему вступления в качестве главного образа произведений, а образы просветленной лирики призваны оттенить и тем самым углубить трагическое начало<sup>57</sup>.

Неразрешимая конфликтность в развитии образов в разработке приводит к динамизации репризы, форма которой оказывается максимально сжатой. Так, главная партия (тт. 132–148) превращается в одночастное построение, в проведении которого исчезает тема вступления (одновременно её отсутствие усиливает кульминационный эффект конца разработки). Побочная партия тоже оказывается более короткой (тт. 149–165) при сохранении своего основного характера, а место заключительной партии занимает тема вступления (тт. 166–171).

Сжатая кода становится второй разработкой Сонаты, в которой, подобно строению разработки, выделяются три раздела. Распределение тематического материала в коде также подобно разработке: первые два раздела (тт. 173–183 и тт. 184–195) базируются на развитии образа главной темы (только во втором разделе она предстаёт в виде заключительной партии, проходящей большую волну динамического нарастания). Третий раздел коды (тт. 196–205) становится последним проведением темы вступления, что утверждает её главенствующее значение и придаёт черты завершённости всей композиции сонаты. С одной стороны, форма завершается темой вступления, что создаёт своеобразную интонационную арку между началом и завершением, с другой – последним проведением рефрена развернутой рондальной формы второго порядка. Соотношение формы сонатного *allegro* и рондальной формы второго плана в Сонате *c-moll* op. 19 Н. Мясковского представлено в Приложении (Таблица 11).

В общем строении сонаты наглядно не проявляются черты цикличности, однако значимость развития всех её тем вполне компенсируют отсутствие скерцо и лирической частей цикла в динамическом развёртывании сонатного *Allegro*.

---

<sup>57</sup> Конечно, такое преобразование лирических образов тесно связано с мировоззрением Мясковского и его настроениями в 10–30-е годы XX века, в которых преобладают пессимистические тенденции.

*Лирико-трагический тип* лирической сонаты в творчестве Мясковского углубляет и развивает драматургические принципы, которые сформировались в процессе развития одночастной сонаты. Совмещение различных функций, действие принципов других форм и усиление принципов многоэлементной драматургии как воплощение *универсальных свойств одночастной сонаты* проявляются в сонатах Мясковского глубоко и разносторонне в соответствии с концептуальными ориентирами его творчества.

Конфликтность содержания, его психологическая углублённость приводят к повышению контрастности образов и их кардинальному переосмыслению, что демонстрирует *новые принципы одночастной драматургии*. Психологическая напряжённость действия приводит к волнообразным разработкам и концептуально важным кодам, которые становятся вторыми разработками. В распределении кульминационных зон композитор выделяет окончание разработки и завершение коды. Эти разделы становятся двумя результативными зонами драматургического развития образов.

*Специфическим признаком лирико-трагического типа* одночастной сонаты в творчестве Мясковского стало трагедийное содержание Второй и Третьей сонат, в которых на первое место выдвигаются мрачные образы, часто принимающие зловещий оттенок в процессе развития. Особенностью лирико-трагических сонат стало и то, что лирические образы, оттеснённые трагическими, отходят на второй план, подчёркивая трагическое содержание музыки.

### **2.3. Композиционно-драматургические аспекты одночастной сонаты в творчестве С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Мосолова**

С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Мосолов своим ориентиром в творчестве избрали авангардные поиски, которые проявлялись в новом толковании привычных жанров, появлении новой образной сферы и новейшего ладо-гармонического мышления. Уже в первых своих опытах в жанре фортепианной

сонаты они выбрали одночастную разновидность, насытив её рядом драматургических находок. Учитывая тот факт, что фортепианное творчество композиторов разносторонне изучено во многих научных исследованиях, выделим ключевые принципы и определим типы одночастных фортепианных сонат №№ 1 и 3 Прокофьева, № 1 Шостаковича и №№ 1 и 4 Мосолова.

Драматургические особенности одночастных фортепианных сонат Прокофьева отражают не только специфику его композиторского стиля, но и его собственного исполнительского опыта<sup>58</sup>. Анализу гармоничного языка и стилевых композиционных признаков сонат Прокофьева посвящены работы В. и Ю. Холоповых [198], Г. Орджоникидзе [136]. Ранние фортепианные сонаты композитора в контексте их интерпретации стали объектом исследования в диссертации Л. Григорян, которая осуществляет разносторонний исполнительский анализ Второй-Четвёртой сонат в аспекте «выявления особенностей их стиля, драматургии, системы выразительных средств и пианистических решений, национальных особенностей, жанра и других содержательных структур» [36, с. 5]. Отдельные замечания об особенностях одночастных сонат композитора находим в трудах Л. Гаккеля [28;29] и Г. Дельсона [38].

Обе одночастные фортепианные сонаты Прокофьева созданы в ранний период творчества<sup>59</sup>. В *Первой сонате* типичные черты оригинального прокофьевского стиля ещё не осязаемы в полной мере, но достаточно ясно чувствуется направленность выразительных средств к массовой аудитории. Это проявляется в ритмической упругости, образной конкретности и звучности фортепианной фактуры. Образное содержание и драматургия произведения в целом продолжают традиции романтической одночастной сонаты. Признаком прокофьевского стиля служит стремление к объективности высказывания и классической стройности формы при нарушении её классического тонального плана.

<sup>58</sup> Фортепианный исполнительский стиль композитора базируется на традициях пианистической школы А. Есиповой и собственных находках, которые заключаются в частой опоре на акцентность, упругую ритмичность, стремлении к постоянной подвижности и, одновременно, некоторой «неуклюжести». В значительной мере указанные черты проявились и в одночастных сонатах композитора.

<sup>59</sup> Первая соната f-moll op. 1 и Третья соната a-moll op. 28 были созданы в 1909 и 1907–1917 годах соответственно.

Черты поэжности, которые наблюдаются в большинстве одночастных фортепианных сонат, в этом произведении отсутствуют. Темы возникают уже в завершённом виде, имеют яркий объективный характер. Трактовка тем как театрализованных образов привела к тому, что главной чертой одночастной драматургии Первой сонаты становится стремление к отделению партий в самостоятельные разделы. Каждая тема произведения имеет черты драматургической самостоятельности, а объединение партий в два раздела экспозиции – главный (главная и связующая партия) и побочный (побочная и заключительная) с чертами структурной завершённости – создаёт стройность и уравновешенность. Выделение партий в относительно самостоятельные разделы достигается в Первой сонате общими средствами<sup>60</sup>. Сама же главная и побочная партии также построены по схожему принципу – каждая в виде двух развернутых строф, где вторая строфа доводит тему до её кульминационного проведения. В таком построении главной и побочной партий наблюдается волнообразность драматургического развертывания, в котором вторая волна оказывается кульминационной.

Анализ образного содержания Первой сонаты Прокофьева приводит к выводу о том, что она относится к *лирико-драматическому типу* одночастной фортепианной сонаты, который наблюдался в творчестве Метнера. Содержание сонаты связано с философско-обобщённым видением действительности, осознанием диалектического единства полярных сфер. Краткий четырёхтакт предельно концентрирует в себе «объективные» образы: нисходящее хроматическое басовое движение и жесткие аккордовые звучности в правой руке, которые в третьем такте также рассредоточиваются в триольном движении басов.

Разделы главной и побочной партий определяют драматическую (главная и связующая) и лирическую (побочная и заключительная) образные сферы. Роднит их объективное раскрытие граней внутреннего мира личности, а тема вступления

<sup>60</sup> Так, главная партия завершается полным совершенным кадансом при замедлении общего движения и темпа, и подчеркнута штрихом *marcato* (тт. 24–25); общим замедлением и тоникой заканчивается и связующая партия (тт. 41–42); подобные способы встречаем и в конце заключительной партии (тт. 91–93) в экспозиции. Следует также отметить подобную чёткую аккордовую звучность в конце заключительной партии, которая становится дополнительным средством отделения структурно завершённого раздела побочной партии.

раскрывает образ внешних сил. Между образами главной и побочной партии нет конфликта. Конфликтность возникает в развёртывании заключительной партии, в которую вторгаются угрожающе объективные образы (тт. 82–93). Для драматургического развития образов Сонаты большое значение имеет заключительная партия, на материале которой построены вступительный раздел разработки, весь первый раздел собственно разработки, а в репризе размеры заключительной партии увеличиваются вдвое (см. Приложение, Таблица 12).

Совмещение композиционных функций наблюдается в конце разработки: предикт к репризе, вместо выполнения функции завершения большого раздела формы, становится кульминацией всей сонаты. В этом момент на *fff* проводится тема главной партии, приобретающая черты возвышенно-взволнованной патетики (тт. 134–145). После такого проведения оправданной становится модификация главной темы в репризе, которая сокращается до шести тактов и осуществляет модуляцию в тональность *c-moll* (тт. 146–151). Такая краткость главной темы в определённой степени компенсируется появлением её элементов в несколько расширенной связующей партии, осуществляющей нетипичную для репризы модуляцию в тональность побочной партии *Des-dur*.

В репризе изменяется характер тем главной и побочной партий: сохраняя свой образ, они не получают такого мощного динамического развития от *p* до *ff*, как это было в экспозиции, а остаются в пределах тихой звучности (*pp* и *p*). Это делает образы хрупкими, прозрачными и готовит последнее яркое проведения заключительной партии в репризе. В тональном развитии тематического материала Первой сонаты наблюдается изменение классического тонального соотношения тем в репризе: побочная партия, вместо основной тональности, проходит в тональности VI ступени. Структурные модификации главной и побочной партий, нарушение классического тонального плана свидетельствуют о совмещении функций разработки и репризы в последнем разделе сонатной формы.

Тональное соотношение разделов Первой сонаты уподобляется тональной драматургии больших рондальных форм: функцию условного рефрена выполняет

тональность f-moll, а трёх больших эпизодов – As-dur (побочная и заключительная партии в экспозиции), b-moll – F-dur – h-moll – E-dur (развитие заключительной, главной и побочной тем в собственно разработке) и Des-dur (побочная партия в репризе).

Таким образом, в Первой сонате Прокофьева, несмотря на отсутствие черт поэжности, присущих одночастной фортепианной сонате, достаточно ярко проявляются другие универсальные свойства одночастной драматургии: совмещение различных драматургических функций на уровне партий и разделов формы; отделение партий в самостоятельные разделы, подчёркнутое предиктами, замедлениями, чёткими кадансами. Прокофьев создаёт собственную художественную интерпретацию одночастной сонатной композиции, в которой преобладает объективность образных характеристик. В распределении содержательных функций тем наблюдаются черты новаторства: впервые в одночастной сонате заключительная партия приобретает основное значение какместилище главного конфликта произведения, что привело к её разрастанию и интенсивному развитию во всех разделах сонатного allegro.

*Третья соната a-moll op. 28* раскрывает всю глубину философского видения мира композитором, работавшего над произведением более 10 лет. С Первой сонатой её роднит яркая театральность образов, присущая прокофьевскому мышлению, а также проявление универсальных свойств одночастной фортепианной сонаты. Учитывая название произведения «Из старых тетрадей», содержание Третьей сонаты в самом общем виде определяется как обобщение долгих раздумий личности над проблемами современности, осознание необходимости определения жизненной позиции, формирующейся в сопоставлении активного действия и философской рефлексии.

В Третьей сонате гораздо ярче, нежели в Первой, проявляются универсальные свойства одночастной сонаты. Первым признаком одночастной драматургии стало наличие двух больших относительно самостоятельных зон главной (главная и связующая) и побочной (побочная и заключительная) партий. Их обособленность достигается с помощью темповых контрастов, предиктовой

гармонии и форм движения.

Новаторски использует Прокофьев приём совмещения специальных композиционных функций. Так, первый раздел разработки, благодаря проведению всех тем экспозиции, становится своеобразной антиэкспозицией с кардинальным преобразованием образов, а в репризе вместо возвращения всех тем проводятся только связующая и побочная темы. Таким образом, по тематическому наполнению первый раздел разработки имеет строение репризы (ощущение репризы достигается и благодаря началу разработки в основной тональности *a-moll*), а собственно реприза имеет яркие черты разработочности. Однако новое эмоционально-смысловое наполнение образов в разработке, их преобразование соответствует логике специальных драматургических функций разработки.

Характер звучания связующей и побочной тем в репризе сближается: образ побочной партии окончательно теряет свою песенную основу и полностью подчиняется драматическому движению связующей партии.

В Третьей сонате ярко проявились черты листовской поэмности. Драматургический тип в этом произведении классифицируется как *героико-драматический*, образы которого отражают не романтическую содержательную сферу (как в героико-драматических сонатах Листа), а проблематику современного молодому Прокофьеву мира.

Признаки поэмого драматургического мышления в Третьей сонате проявляются на нескольких уровнях. Во-первых, на уровне соотношения тем главной и побочной партий, которые формируют вокруг себя две контрастные образные сферы: активно-действенного, взволнованного и лирически-песенного начал. Их «узнавание» достигается благодаря типичной для композитора опоре на жанровость: токатность и маршевость – в зоне главной, напевность и колыбельность – в зоне побочной партий.

Во-вторых, контрастность образов укрупняется пространственным экспонированием и детальным развитием каждого образа. Здесь вступает в действие универсальное свойство одночастной сонаты – совмещение разнонаправленных

функций. Так, уже в первых проведениях главной и побочной партий, кроме функций экспонирования, ощутимы черты логической функции развития.

В-третьих, поэдность проявляется на уровне отделения образных сфер в самостоятельные разделы, придающие развёртыванию музыкальной драматургии черты расчленённости. Она достигается и благодаря темповым контрастам между образными сферами, типичными для поэмы. Образцом чёткой обособленности может служить строение побочной партии в экспозиции в виде простой трёхчастной формы с разработочной серединой и динамичной (сокращённой до одного предложения) репризой. В то же время, такая замкнутость и обособленность эпизодов придаёт драматургии Третьей сонаты черты картинной повествовательности, также присущие поэмному мышлению.

В-четвёртых, признаком поэмы является высокий уровень преобразования тематизма, которое приводит к существенному переосмыслению образов. Такие трансформации наблюдаются во всех разделах разработки, а песенный образ побочной партии в репризе окончательно «растворяется» в активном движении связующей партии. Учитывая театральность как принцип мышления Прокофьева, можно говорить и о наличии условной сюжетности, которую создаёт трансформация тематизма в поэмном мышлении.

В-пятых, для поэмной драматургии характерны модификации классической сонатной формы, которые становятся следствием преобразования её образов. В отличие от Листа, Прокофьев не включает в разработку новые темы, эпизоды которых компенсируют отсутствие медленной лирической части или скерцо в фортепианной сонате. Его модификации связаны с новым видением репризы, которое заключается в отсутствии ярко индивидуализированного тематизма (благодаря опоре на общие формы движения связующей партии); отсутствию главной и заключительной партий; растворении побочной темы в связующей, что приводит к потере лирическим образом своих типичных признаков. В отличие от сонат Листа, драматургия которых определяется как цикл, свёрнутый в одночастность или одночастность, вырастающая до уровня цикличности, относительно Третьей сонаты Прокофьева целесообразным будет использование

термина «ложной цикличности», введенного Нью Нин [135] относительно одночастности Первого фортепианного концерта композитора. Одним из признаков «ложной цикличности», кроме кардинального преобразования образов, является отделение образных сфер в самостоятельные разделы, чётко отмежёвывающиеся друг от друга длительными паузами, изменениями темпа, тональности и фактуры. В «ложной цикличности» Третьей сонаты функцию первой части выполняет зона главной партии, лирического центра – зона побочной партии, скерцо – разработка, а функцию финала – реприза и кода. В Третьей сонате можно констатировать не все признаки, а только очертания формы второго плана – циклической.

В-шестых, признаки поэмы драматургии в Третьей сонате Прокофьева проявляются и на уровне несогласования драматургического и композиционного планов. Развёртывание музыкального сюжета (драматургический план) фактически завершается уже в разработке, когда темы получают свои новые качества, а музыкальная форма (композиционный план) продолжает разворачиваться. Реприза в драматургическом плане фактически становится большим эпилогом, а функцию пролога выполняет достаточно развёрнутое вступление ко всей сонатной форме.

Учитывая всё вышеизложенное, подтверждается начальный тезис о том, что в Третьей фортепианной сонате Прокофьев представляет собственный вариант героико-драматического типа одночастной поэмы драматургии.

Одночастные фортепианные сонаты Александра Мосолова появились после сочинений Прокофьева<sup>61</sup>. По утверждению Ю. Холопова, «стиль фортепианных сочинений А. Мосолова причастен к идеям „урбанизма“, „конструктивизма“, «экспрессионизма», находясь в едином русле развития нового искусства своего времени» [194]. Обе одночастные фортепианные сонаты были созданы между

---

<sup>61</sup> Ученик Н. Мясковского (по классу композиции) и К. Игумнова (фортепиано) в Московской консерватории, в своих авангардных поисках в значительной мере разделял творческие позиции Прокофьева – стремление к воплощению темы современности, определённой мужественности и жёсткости музыкального языка и т. д. Одновременно, в отличие от своего старшего современника, музыке Мосолова присуща большая антипсихологичность, большая поэтизации урбанизма. Поэтому и в одночастных фортепианных сонатах композитора присутствуют яркие признаки конструктивистского мышления.

1923 и 1937 годами во время так званого «авангардистского» периода творчества композитора. Исследователь указывает на особенности стиля композитора, которые проявляются в строении одночастных сонат: ощущение раскованности, «ничем не ограниченной творческой свободы», «резкие, блестящие жгучие звучности, неожиданные освежающие повороты мелодической мысли, свобода структуры – стремление то постоянно струиться, то вдруг остановиться на упрямых повторах, свобода придерживаться или не придерживаться отождествленных с самим искусством композиции звуковых форм» [194]. Кроме того, учёный отмечает новый тип экспрессии в музыке Мосолова, который происходит от моторики Прокофьева.

Анализ драматургии одночастных сонат Мосолова осложняется тем, что в своём развитии музыка опирается на атональность, а собственно тональная логика является одной из важнейших в музыкальной композиции. Поэтому, используя терминологию Холопова, при определении тонального плана произведений композитора можно говорить лишь о центральном элементе (ЦЭ) системы. Также следует учесть, что «выражением музыкального образа Мосолов представляет себе яркую, впечатляющую тему в рамках индивидуального модуса (ИМ) на основе выбранного (созданного) звукового комплекса ЦЭ» [190]. В целом же, структурные принципы одночастной сонаты в творчестве композитора в значительной степени базируются на достижениях романтической музыки. Композиционные идеи одночастных сонат Листа и Скрябина композитор-авангардист развивает в русле собственной стилевой системы.

*Первая соната, ор. 3*, написанная в 1924 году, имеет авторское обозначение тональности c-moll. Однако такое определение является лишь данью традиции: в изложении главной партии тональная окраска отсутствует. Обозначение тональности автором воспринимается намеком на экспрессивно-трагические образы. В связи с атональным мышлением, границы разделов композиции подчёркиваются темповыми изменениями (Приложение, Таблица 14).

Экспозиция сонаты имеет достаточно чёткую структуру. Восьмитактовое вступление-монолог выполняет функцию эпиграфа. В мрачных басах проходит

трагической мотив, на интонациях которого вырастает экспрессивно-драматический образ главной темы. Следует отметить, что в мелодическом построении тем Мосолов использует своеобразный приём «интонационного прорастания», когда из мотивов одной темы вырастает следующая. Такой приём наблюдается не только в строении главной темы на материале вступления, но и в построении связующей партии, интонационный материал которой формируется в процессе развития главной темы. Сама же главная тема содержит и черты экспозиционности, и черты разработочности, особенно, начиная с отметки *irato, con entusiasmo*.

Связующая партия в условиях атонального мышления выполняет не столько функцию перехода в подчинённую тональность, а скорее – разделительной границы между образами главной и побочной партий: она приостанавливает экспрессивную действенность главного образа не менее экспрессивным призывом. Поэтому вместо традиционных для этого раздела разработочных функций она выполняет функцию экспонирования новой грани главного образа.

Побочная партия – зона выразительной лирики – начинается прозрачным звучанием. Важность этого образа подчёркнута его относительно чётким, в отличие от главной партии, строением. Побочная партия построена в своеобразной трёхчастной форме с модифицированной динамической репризой и четырёхтактовым заключением, расположенным на месте заключительной партии.

Уже в строении экспозиции отмечается целенаправленное стремление к отделению главной и побочной партий в самостоятельные эпизоды, что указывает на действие универсальных принципов одночастной сонаты.

Разработка также достаточно чётко делится на два раздела. В первом основное развитие получает образ главной партии, а во втором – побочной. Образы претерпевают кардинальные преобразования: действенность главной партии приобретает лирические черты, а побочная партия проходит в мощном апофеозном звучании. Такое переосмысление образов придаёт музыкальному развёртыванию черты сюжетности, что является одним из признаков поэмной

драматургии. Другим её признаком становится трансформация репризы. В связи с тем, что в конце репризы побочная партия достигает своего апофеозного звучания, к своему первоначальному состоянию она не возвращается и реприза оказывается сокращённой: в ней продолжается развитие главного образа, который также достигает экстатичности. Благодаря этому реприза выполняет не только общие логические функции завершения, но и функции развития. Таким образом, совмещение функций, присущее одночастным фортепианным сонатам, наблюдается и на уровне отдельных партий, и на уровне всей сонатной формы.

В чрезвычайно сжатой коде лирический образ побочной партии трансформируется в образ экспрессивно-трагического размышления, которым начиналась вся соната. Несмотря на иной интонационный материал, создаётся ощущение возврата к образу эпитафии. Такая композиционная завершённость, обрамленная трагическими монологами, помогает осознать глубокую философскую концепцию Первой сонаты Мосолова, связанную с трагическими размышлениями о сущности и диалектике бытия.

Драматургический тип Первой сонаты Мосолова определяется как *экспрессивно-драматический*, в котором присущие одночастной сонате лирические образы представлены в экспрессивно-трагической окраске.

Экспрессивно-драматическая образность находит своё дальнейшее развитие в *Четвёртой сонате c-fis op. 11* Мосолова, созданной в 1925 году<sup>62</sup>. Холопов отмечает, что в Четвёртой сонате Мосолов подражает листовской поэмой традиции оригинальным образом: соната написана в форме оstinatных вариаций, а сонатное *allegro* становится в нём формой второго плана [194]. Ощущение сонатности достигается благодаря тому, что в шестой вариации на основе вариационного развития возникает производная тема, представляющая новую образную сферу и выполняющая функцию побочной партии (Приложение, Таблица 15). Тема и её развитие в первой-пятой вариациях представляют трагические образы, а побочная партия в шестой вариации экспонирует

<sup>62</sup> Холопов указывает на то, что «основной тип экспрессии сонаты – мрачно-взволнованный, с частыми быстрыми переходами от бурной стихийной стремительности (когда звуковой поток, как кажется, может выплеснуться за границы клавиатуры) к величавой подавленности и назад, к предельной силе выражения» [194].

сосредоточенно лирический образ. Производная тема возникает и в седьмой вариации, которая выполняет функцию заключительной партии.

Функцию разработки выполняют восьмая-двенадцатая вариации. В них развиваются образы побочной и заключительной партий, претерпевающие ряд метаморфоз.

Черты поэмности, присущие драматургии одночастной фортепианной сонаты, придают не только модификации контрастных образов, но и отделение эпизодов формы в самостоятельные разделы, что достигается с помощью темповых контрастов, замедлений перед началом нового раздела, изменениями в фактуре, регистре, ритмической организации.

В Четвёртой сонате Мосолов использует «зеркальную» репризу. Побочная тема, которой она начинается, после преобразований в разработке возвращается к своему исходному состоянию. Не претерпевает кардинальных изменений в репризе и главная тема. Образное содержание основных тем создаёт ощущение ещё одной формы второго плана – трёхчастной с элементами концентричности. Модификации в репризе присутствуют лишь в начальной теме вступления (изложение темы вариаций): из образа экспрессивного отчаяния она превращается в своеобразный образ-призрак, звучит отстраненно, постепенно растворяясь в затухающей звучности *ppp*. Последнее проведение темы резко контрастирует с предыдущей вариацией (проведение главной партии в репризе), что усиливает экспрессию музыкальной драмы.

В целом, в Четвёртой сонате Мосолов развивает принципы одночастной драматургии, примененные им в Первой сонате, в частности, кардинальное преобразование тематизма в разработке. Действие принципов других форм в этой сонате ощутимо гораздо сильнее. Новацией становится использование в качестве основы композиции вариационного цикла, а сонатная форма с «зеркальной» репризой становится формой второго плана. Определение экспрессивно-драматургических функций обеих сонат позволяет говорить о создании Мосоловым *экспрессивно-драматического типа* одночастной сонаты, в котором

композитор опирается на листовский тип поэмности в условиях собственного атонального мышления.

Д. Шостакович после окончания консерватории также обратился к жанру одночастной фортепианной сонаты<sup>63</sup>. Одним из новаторских произведений стала *Первая соната для фортепиано, op. 12* (1926). Как и в сонатах Мосолова, определяется не лад произведения, а его основной тон, которым в данном случае выступает звук С. Первая соната, возможно, была задумана не только как творческий эксперимент, но и как произведение для демонстрации виртуозных пианистических возможностей самого композитора. Об этом свидетельствует её частое исполнение автором в своих концертах.

Музыкальное действие Первой сонаты разворачивается стремительно и динамично. Подобно Мосолову, Шостакович также тяготеет к повышенной экспрессии, здесь нет привычной лирики, типичной для романтической одночастной сонаты. Экспрессия, напор, капризная маршевость создают музыкальный сюжет, в котором действенно-героический характер определяет тип сонаты как *героико-драматический*. Шостакович следует листовскому принципу строения одночастной сонаты путём расширения отдельных разделов сонатного *allegro* до значения самостоятельных частей полного сонатно-симфонического цикла. Для этого он использует принцип обособления партий в самостоятельные эпизоды. Уже в экспозиции каждая партия получает черты чёткого разграничения. Так, главная партия (тт. 1–37), представляющая образ активной юношеской действенности, энергии, в своём втором проведении (тт. 9–37) начинает развиваться, доходит до местной кульминации и останавливается на звучных аккордах. Таким образом, она не только выступает в роли самостоятельного эпизода, но и демонстрирует сочетание действия общих логических функций экспонирования и развития материала.

Связующая партия (тт. 38–82) отделяется от главной новым типом движения и новой фактурой, однако строится на мотивах главной темы и имеет

---

<sup>63</sup> С произведениями Мосолова музыку Шостаковича 1920-х годов роднит приверженность идеям авангардизма, попытка по-своему овладеть атональным мышлением.

традиционное для связующих разделов построение, завершаясь доминантовым предиктом (в границах гармонического мышления Шостаковича) к побочной теме.

Центральным элементом системы в побочной партии (тт. 83–112) становится тон G. Сама же побочная тема содержит два, постоянно чередующихся сегмента: стремительное нисходящее движение и капризная маршевая тема в духе ранних произведений Шостаковича (по своему характеру она подобна главной теме Первой симфонии композитора). Побочная партия, объединяясь в самостоятельный эпизод вместе с заключительной партией, успокаивается перед разработкой (тт. 112–131), что демонстрирует новую грань её маршевого образа.

Интонационное строение тем Первой сонаты Шостаковича демонстрирует возможность новой трактовки принципа монотематизма: все четыре партии экспозиции имеют сходное интонационное наполнение и тип движения, что позволяет воспринимать тему главной партии если не монотемой, то интонационным источником для создания тем связующей, побочной и заключительной партий. Также, все темы экспозиции объединяет разнообразное использование полифонических приёмов, что придаёт общему развёртыванию дополнительную подвижность и действенность.

Разработка, кроме выполнения своих непосредственных функций в сонатном *allegro*, выполняет роль скерцо сонатно-симфонического цикла. Отделению ее в самостоятельный эпизод способствует наличие раздела, который можно назвать вступлением к разработке (вступлением к скерцо), где происходит фантастически загадочное преобразование образов главной и побочной партий (тт. 132–148). Разработка состоит из двух волн динамического развития (тт. 149–189 и тт. 190–208), построенных на активном полифоническом преобразовании действенного образа главной партии.

В начале репризы (тт. 209–245), где должна быть логическая кульминация, появляется эпизод *Lento*, который становится центром всей сонатной композиции. В эпизоде звучит модифицированное проведение побочной партии в динамике *pp*

(в отличие от её активного маршевого звучания на *ff* в экспозиции). Появление побочной темы тщательно подготавливается затухающим органным пунктом, который отделяет его от предыдущих. Благодаря появлению тихого эпизода в кульминационной зоне, её отделению от разработки, изменению фактуры (в изложении побочной партии композитор использует приём двух клавиатур), раздел *Lento* выполняет функции медленной лирической части цикла. В Первой сонате Шостакович использует приём, который станет типичным для его дальнейшего творчества в области сонатной формы – кардинальное переосмысление и перевоплощение материала побочной партии. В репризе прихотливо-маршевый образ превращается в образ хрупкой сокровенной лирики. Кардинальное преобразование побочной партии в репризе повлияло и на характер образа главной партии (тт. 229–245), которая смягчается и звучит в сжатом виде.

Кода Первой сонаты (тт. 246–289) становится последней волной её развития и выполняет функцию финала цикла как формы второго плана. Кода возвращает движение от лирического к героическому, и разворачивается единственной динамичной линией, приходящей к мощной кульминации (тт. 282–289). Завершается произведение активным утверждением действенного начала. Лирические образы репризы оттеняют образы активной действенности и напора. Такое распределение образного содержания разделов позволяет сделать вывод, что в Первой сонате Шостаковича представлен *героико-драматический тип* драматургии одночастной фортепианной сонаты. Её универсальные признаки (совмещение драматургических функций, действие принципов сонатной и циклической форм, обособленность разделов в самостоятельные эпизоды, модификация репризы, активное преобразование тематизма, создающее сюжетность композиции) свидетельствуют о следовании традициям одночастной драматургии. Эти и другие *универсальные свойства* одночастной драматургии наблюдаются и в сонатах Прокофьева, Мосолова.

В проанализированных выше сонатах появляются *новые принципы* одночастной драматургии. В Первой сонате Прокофьева заключительная партия интенсивно развивается во всех разделах сонатного *allegro* и становится ведущим

образом в музыкальном действии. В Третьей сонате Прокофьева появляется антиэкспозиция, в которой образы всех партий претерпевают значительные изменения. Новаторство Мосолова наиболее ярко проявилось в Четвёртой сонате, в которой главной становится вариационная форма, а сонатная – формой второго плана. Атональное мышление в сонатах Шостаковича и Мосолова потребовало усиления действия универсальных свойств одночастной сонаты.

В творчестве Мосолова формируется *экспрессивно-драматический тип* одночастной сонаты, *специфическим признаком* которого стала экспрессивно-трагическая окраска лирических образов.

#### **2.4. Одночастная фортепианная соната в украинской музыке (Л. Ревуцкий, Б. Лятошинский, В. Косенко)**

В украинской музыке одночастная разновидность фортепианной сонаты появляется во втором десятилетии XX столетия в *Первой сонате h-moll, соч. 1* Ревуцкого<sup>64</sup>. Определяющее влияние романтизма на формирование украинской профессиональной музыки стимулировало обращение композиторов к одночастной сонате в традициях листовской поэмности, что представляется вполне оправданным<sup>65</sup>.

Влияние романтической образности и поэмности ощущается с первых тактов Сонаты № 1 h-moll, соч. 1. Она принадлежит к *героико-драматическому типу* жанра. Новаторской особенностью сонаты становится то, что в ней присутствуют яркие признаки эпического развертывания. Благодаря этим признакам сонатное *allegro* воспринимается как цикл, свёрнутый в одночастность.

<sup>64</sup> В 1948–1949 гг. композитор создаёт вторую редакцию Сонаты, написанной ещё в 1912 году, что свидетельствует о его заинтересованности драматургией одночастной сонаты.

<sup>65</sup> В своей кандидатской диссертации, посвящённой исследованию специфических особенностей украинской фортепианной музыки первой половины XX ст., Н. Пастеляк отмечает большой интерес к поэмности «как к типично романтической идиоме, хотя в это время в европейских школах утверждаются антиромантические тенденции, рациональные приоритеты композиторской техники и интеллектуализация содержания» [141, с. 4]. В период своего интенсивного развития украинская композиторская школа не только овладевает современными ей достижениями западноевропейского музыкального искусства (импрессионистической техникой письма, символистской образностью, модерновыми экспериментами и урбанистическими темами и т. д.), но и воплощает, по мнению Пастеляк, «ментальные признаки художественного мышления и трансформирует их согласно с новыми эстетическими принципами» [там же].

Универсальными свойствами одночастной драматургии в данном произведении выступают совмещение функций и обособление разделов в самостоятельные эпизоды. Экспозиция сонатного *allegro* совмещает функции действенной первой и лирической второй части сонатно-симфонического цикла. Краткое двухтактовое вступление служит вступлением исключительно к главной партии, создавая основу для дальнейшего движения.

Изложение главной партии (тт. 3–52) представлено в виде четко законченного в тональном плане законченного эпизода. Сама главная тема содержит два разнородных элемента – нисходящее фанфарное движение по звукам трезвучия *h-moll* (тт. 3–6) и постепенно восходящее гаммообразное движение (тт. 7–8). Их противоборство создает внутреннюю конфликтность героико-патетического образа, который сразу начинает развиваться и приходит к местной кульминации. Главная партия оформляется в самостоятельный эпизод со вступлением, основным разделом и заключением (Приложение, Таблица 16). В заключении общее движение успокаивается, но, благодаря движению первого элемента главной темы по звукам уменьшённого септаккорда, получает трагическую окраску. Чувство успокоения усиливается длительным тоническим органным пунктом (тт. 52–69). Действие трёх логических функций – экспонирования внутренне противоречивого образа, его развития и последующего завершения – создаёт ощущение замкнутости не только раздела экспозиции, но и части полного сонатного цикла. Медленное завершение партии относительно самостоятельным эпизодом становится признаком эпической драматургии с её неторопливостью развертывания и тяготением к картинности и повествовательности.

Черты эпичности в развёртывании героико-драматической образности усиливаются и последующим эпизодом побочной партии, которая экспонирует просветлённый лирический образ. При отсутствии связующей партии её гармонические функции выполняет вступление к побочной партии (тт. 70–77), которое осуществляет переход от *h-moll* в тональность *D-dur*. Однако это раздел

не определяется как связующая партия по причине яркого проявления в нём черт экспозиционного изложения музыкальной мысли.

Побочная партия по своему строению подобна главной и состоит из медленного вступления, изложения и развития темы, медленного заключения на материале вступления. Все составляющие партии интонационно родственны, что придаёт всему эпизоду черты единства и целостности. Стройность общего строения, завершённость образа, наличие обрамления медленными разделами приносят в развёртывание и этого образа черты эпической драматургии. Выступая относительно самостоятельным эпизодом, побочная партия в пределах экспозиции сонатного *allegro* не только экспонирует новый лирический образ, но и выполняет функцию медленной части цикла. Таким образом, на уровне экспозиции наблюдается совмещение функций экспонирования и развития тем и одновременное действие принципов разделов экспозиции и частей цикла.

В пределах всего произведения разработка выполняет функции скерцо. Признаками скерцо служат типичная для жанра фактурная организация и логика развития образов. Три раздела разработки образуют условную трёхчастную форму, в которой крайние части представляют различные модификации героико-взволнованных образов, а середина – преобразование лирического образа побочной партии.

Реприза выполняет функции финала условного цикла. Её начало совпадает с кульминационным проведением главной темы, в котором подчёркнут представленный по-новому в пунктирном ритме её первый элемент. Патетическое проведение главной партии становится подготовкой к новому звучанию образа побочной партии, где лирика приобретает апофеозно-героическую окраску, свойственную темам любви в сонатах и симфонических поэмах Листа.

В Первой сонате Ревуцкий, продолжая традиции листовской поэмности, остаётся приверженцем *героико-драматического типа* одночастной фортепианной сонаты. Несмотря на отсутствие программности, выпуклость героического и лирического образов, логичность и ясность их преобразования позволяют говорить об условной программе произведения. Эту программу

составляет рассказ о внутреннем становлении личности, её героической борьбе и любовных переживаниях. Новаторством является то, что украинский композитор привносит в поэмную драматургию черты уравновешенности и стройности, количественно ограничивая тематизм, придавая ему форму законченных эпизодов. Структурная завершённость главной и побочной партий в экспозиции позволяет восполнять функции отдельных частей полного цикла, а наличие в каждой из них чётко выраженного вступления и заключения вносит в героико-драматическую одночастную сонату черты эпической драматургии.

В *Сонатном allegro № 2 c-moll* (1913–1915), опираясь на принципы листовской поэмности и ладово-гармонические находки Скрябина, Ревуцкий продолжает развитие героико-драматической линии одночастной фортепианной сонаты. Если Первая соната тяготеет к предельной обособленности разделов в самостоятельные эпизоды, которые выполняют функции отдельных частей цикла, то во Второй сонате (которой фактически и является это произведение) украинский композитор опирается на принцип листовского монотематизма. В *Сонатном allegro № 2* три её темы – главной, связующей и побочной партий – вырастают из единого интонационного комплекса, который экспонируется в первом двухтакте в басах. Из него вырастает и активная тема связующей, и лирическая тема заключительной партий.

Образное содержание главной и побочной партий также следует листовской традиции – главная партия звучит в активно-действенном героико-драматическом плане, а побочная представляет зону взволнованно-вдохновенной лирики, которая получает свое апофеозное звучание в репризе. Принцип контраста, лежащий в основе строения тем, способ их преобразования в разработке создают условный сюжет, воплощающий идею утверждения героического начала.

Листовские признаки одночастной сонаты наблюдаются и в дальнейшем развитии. Здесь ими становится постоянное совмещение логических, общих и специальных композиционных функций. Так, главная партия получает своё разработочное развитие уже в экспозиции, а её последнее проведение в

разработке в тональности Ges-dur фактически становится началом репризы, ведь она постепенно переходит к основной тональности.

Действие принципов многоэлементной драматургии в Сонатном allegro № 2 имеет разную направленность в зависимости от раздела формы. В экспозиции в главную и побочную партии проникает разработочность; в связующей партии, наоборот, вместо разработочности, достаточно сильны функции экспонирования; разработочность как принцип мышления ощутима и в коде, которая выполняет функцию торможения, завершения развития. Сама же разработка, как самостоятельный раздел формы, является достаточно сжатой, однако в ней проходит варьирование и преобразование всех тем экспозиции, которые при этом не теряют своё интонационное единство. Экспрессивность и романтический пафос, динамизация формы, действие принципов поэмности в Сонатном allegro № 2 находятся в русле национально-стилевых признаков одночастной фортепианной сонаты.

Анализ двух сонат Ревуцкого позволяет сделать вывод о том, что украинские композиторы в период формирования национального варианта фортепианной сонаты избрали не только её одночастный вариант, но и поэмность, как принцип построения сонатной драматургии. Этот тезис подтверждается и результатами анализа двух фортепианных сонат Лятошинского, который, с одной стороны, в 1910–1920 годы выступил последовательным представителем авангардистских поисков, а с другой – наследником романтических традиций, воплощённых в условиях современного ладо-гармонического мышления.

По уровню эмоционального подъёма и накала страстей *Первая соната для фортепиано op. 13 Лятошинского* (1924) сопоставима поэмами Листа и Скрябина, бесспорное влияние которых на творчество молодого украинского композитора неоднократно отмечалось музыкальной критикой. Однако уже в первом обращении Лятошинского к жанру одночастной сонаты ощутима самобытность творческой манеры композитора. Как утверждает Н. Пастеляк, «несмотря на склонность к творческому эксперименту, адаптации разнообразных стилистических направлений того времени, начиная от экспрессионистической

эмансипации тональности, урбанистического обогащения тембровой палитры, рационалистических структур неоклассицизма, Борис Лятошинский в душе остался художником романтической традиции, который сумел понять и передать природу чувств современной личности, раскрыть её в противоположном, и даже враждебном к откровенному проявлению эмоциональности, контексте» [139, с. 13]. Именно этим исследователь объясняет тяготение композитора к переосмыслению основ поэмы драматургии в его фортепианных сонатах, которые представлены «квазисюжетным переплетением контрастных эпизодов и смелым переосмыслением принципов сонатной формы» [там же]<sup>66</sup>.

В диссертационных работах Л. Ланцута [87], Е. Марценковская [107], Н. Пастеляк [141], наряду с другими произведениями, обращаются к анализу свойств романтической поэмы в сонатах Лятошинского. Другие особенности одночастной драматургии оказались вне поля их музыковедческих исследований. Одним из универсальных свойств одночастности выступает действие принципов других форм. В сонатном *allegro* Лятошинского – это действие принципов рондальности (Приложение, Таблица 17). Реприза в сонате является сокращённой, с кульминационным проведением только главной партии, которая одновременно выступает и рефреном большой рондальной формы. Таким образом универсальными свойствами одночастной фортепианной сонаты в произведении Лятошинского являются действие драматургических принципов других музыкальных форм и модификация структуры сонатной формы.

Одним из признаков поэмы листовского плана стало использование Лятошинским принципа монотематизма, который последовательно проводится в его Первой сонате. Интонационным источником всего тематизма стала нисходящая большая септима, появляющаяся в начале главной партии. Сама главная партия имеет два сегмента (тт. 1–4 и 5–6), причём второй из них становится первым преобразованием мотива начальной септимы, формируя

---

<sup>66</sup> Переосмысление романтических традиций в фортепианных сонатах Лятошинского с их тяготением к поэмы акцентирует также и Е. Марценковская, видя их «в скрещивании признаков сонатности вариационности, рондальности и цикличности, в проведении трансформированного образного начала с разными темповыми обозначениями, в сопровождении поэмы-динамических и думно-балладных признаков музыкального изложения» [107, с. 12].

трагически-действенный образ главной партии. Использование нисходящей септимы в этом произведении вызывает непосредственные ассоциации с трагическими образами Третьей симфонии (тема вступления и её модификации в каждой из частей цикла), написанной почти через двадцать лет после создания Первой сонаты.

Развитием начального мотива септимы становится не только второй сегмент главной темы, но и вся побочная партия, построенная на материале второго сегмента главной темы. Однако она представляет совершенно иную образную сферу – экспрессивной лирики. Использование принципа монотематизма в построении тем сонаты (всего их две – главная и побочная) свидетельствует о диалектичности мышления Лятошинского, философской направленности его творчества. Построением двух контрастных образов, которые имеют внутреннее интонационное единство, композитор «материализует» действие диалектического закона борьбы и единства противоположностей. Этим он создаёт и «сюжет» сонатной композиции, который можно толковать как рассказ о становлении личности, проходящей важные этапы жизненной борьбы.

Универсальным свойством драматургии одночастной фортепианной сонаты выступает совмещение функций. Так, в развёртывании главной и побочной партий большое значение приобретают общие логические функции развития. Совмещение функций наблюдается и в проведении главной партии в репризе, где кроме функций заключения и торможения действия, также присутствует ещё и функция развития. Само же второе проведение главной темы в репризе можно воспринимать квазикодой сонаты.

Тяготение к отделению разделов в самостоятельные эпизоды, как универсальное свойство одночастности, проявляется не только в темповом контрасте партий (*Concentrato e sostenuto* в главной и *Poco più tranquillo* в побочной), но и в их внутренней замкнутости. Главная партия в своём развитии проходит три динамические волны, где третья становится кульминационным проведением темы. Внезапное затихание её звучности также становится средством отделения от эпизода побочной партии. Две волны развития в

побочной партий заканчиваются вторжением первого элемента главной, что является ярким признаком разграничения экспозиции и разработки.

Вступление к разработке (т. 61) также выполняет двойную функцию – завершение экспозиции и перехода к разработке. Сама же разработка, в которой последовательно развиваются действенный образ главной и лирический образ побочной партий, отделяется от репризы большим предиктом на остигатном басу, на фоне которого в мрачно-фантастической окраске звучит побочная партия, переплетаясь с первым элементом главной темы. Её новая эмоциональная окраска влияет и на характер звучания главной партии в репризе, которая также начинается в мрачно-таинственных тонах, но постепенно приходит к своему кульминационному развитию в последнем проведении (квазикода).

Неторопливость развёртывания образов, их выделение в самостоятельные эпизоды, наличие черт повествовательности позволяет нам убедиться в том, что Лятошинский создаёт в одночастной украинской сонате её *эпико-драматический жанровый тип*.

Эпико-драматические черты драматургии подчёркнуты в жанровом определении второго сонатного опуса Лятошинского – *Соната-баллада оп. 18 (1925)*<sup>67</sup>. Ориентация на признаки новой драматургии одночастной сонаты подчёркнута уже во вступлении к сонате, которое выполняет функцию пролога к драме. Достаточно развёрнутое вступление, что является типичным для жанра баллады, звучит самостоятельным замкнутым эпизодом, построенным в трёхчастной репризной форме с контрастной серединой. Однако контрастная середина (тт. 4–9) является преобразованием начальной интонации. Стремительный нисходящий мотив в объёме ноты с начальным тритоном (т. 1) выполняет функцию своеобразной монотемы, его интонации проникают не только в собственно срединный раздел, но и в мелодическое наполнение всех тем сонаты. В развитии наблюдаются и принципы лейтмотивной техники, ведь начальная тема вступления появляется в начале и в конце связующей партии, а также звучит

---

<sup>67</sup> В ней уже можно найти черты симфонического мышления композитора, которое со временем проявится в его творчестве, в частности – в Третьей симфонии и симфонической поэме «Гражина».

басовым контрапунктом к побочной партии, не меняя своего зловеще-стремительного характера. Контрастность трёхчастного построения вступления подчеркнута фактурой и динамикой (ff – p – ff). Яркая эмоциональная окраска образов уже во вступлении создаёт его «сюжет», который можно истолковать как сопоставление действия и размышления, объективной наступательной угрозы и мучительной субъективной реакции на неё, реальности и призрачности (чему способствует высокий регистр и остигатное фактурное мерцание с интонацией начального тритона).

Развёрнутость и замкнутость вступления изначально придают Второй сонате черты эпической балладной повествовательности. В то же время, конфликтность тематизма и его построение на основе диалектического принципа единства и борьбы противоположностей свидетельствует о наличии элементов драмы<sup>68</sup>.

Тенденция к отделению разделов в самостоятельные эпизоды, присущая одночастной фортепианной сонате, сохраняется в данном произведении, причём в подчеркнутом виде: и главная (тт. 16–36), и побочная (тт. 51–66) партии выдержаны в трёхчастной форме с серединой разработочного плана. В главной партии присутствует динамическая реприза, где тема достигает своей первой кульминации. Таким образом, уже в разворачивании партий Второй сонаты можно констатировать совмещение функций экспонирования и развития.

Интонационное строение главной партии базируется на преобразовании интонаций вступления в действенно-героический образ, что демонстрирует действие принципа монотематизма<sup>69</sup>. Героическая действенность образа подчёркивается активными ритмами, движением по звукам трезвучия, а ладовое мерцание трезвучия с его мажоро-минорной «игрой» тонической терции (dis-d) и

<sup>68</sup> Следует также добавить, что наличие пространных вступлений станет типичной для симфонических произведений композитора. В частности, медленное вступление ко Второй, Четвёртой, Пятой симфониям, симфонической поэме «Гражина», трёхчастным построением вступления с контрастной серединой характеризует Третья симфония, в которой также воплощаются принципы моно- и лейттематизма.

<sup>69</sup> Интересным является тот факт, что через тридцать лет после создания Сонаты-баллады Лятошинский использовал эту тему, изменив лишь один начальный звук, для характеристики воинственного образа князя Литавора в главной партии симфонической поэмы «Гражина» (1955). Аналогии с симфонической поэмой «Гражина» возникают даже в жанровом определении обоих произведений, ведь эту поэму также называют балладой, подчёркивая, тем самым, её эпико-драматические черты.

вариативностью доминанты (fis-f) придаёт образу черты внутреннего противоречия.

В формировании образа связующей партии (тт. 37–50) ключевую роль играет тема вступления, ведь именно она появляется в начале и в конце всего строения в своём первоначальном грозном звучании. Начиная со связующей партии, утверждается значение темы вступления как лейтмотива.

Свой мрачный характер лейттема сохраняет и в побочной партии (тт. 51–66). Она звучит басовым контрапунктом к лирической теме-монологу, которая воспринимается искренней исповедью героя баллады. Мелодическое строение побочной темы также базируется на преобразовании интонаций вступления, но в лирическом ключе. В условной трёхчастности побочной партии её репризное проведение (тт. 61–66) становится не кульминацией, а постепенным затуханием, рассеянием звучности.

Вся разработка (тт. 67–112) построена на главной теме, которая приходит к своему кульминационному звучанию в «точке золотого сечения» – в начале репризы. Здесь трижды проведённая главная партия воспринимается апофеозом звучания героического образа.

Реприза Сонаты-баллады является сокращённой: побочная партия в ней, как и в разработке, отсутствует. Благодаря такому строению сонатное allegro приобретает черты трёхчастности, в которой главная партия в экспозиции, её развитие в разработке и кульминационное проведение в репризе становятся крайними частями, а побочная партия – контрастной лирической серединой. Таким образом, в развёртывании сонатного allegro можно наблюдать действие принципов других форм. Вся одночастная композиция имеет черты скрытой цикличности, в которой побочная партия выполняет функцию медленной части. Последнее проведение главной партии в репризе, постепенно затухая (тт. 124–128), выполняет функции краткой коды.

Анализ композиции Сонаты-баллады Лятошинского выявил все универсальные свойства драматургии одночастной фортепианной сонаты (совмещение функций, действие принципов других форм, отделение разделов

формы в самостоятельные эпизоды, толкование одночастности как скрытой цикличности, модификация сонатного *allegro*, наличие моно- и лейттематизма как признаков поэмности), а её образность и тяготение к неторопливой повествовательности свидетельствует о тяготении композитора к *эпико-драматическому типу* одночастной сонаты.

Черты эпико-драматического типа одночастной фортепианной сонаты развивает В. Косенко в двух своих Сонатах № 1 *b-moll*, *op.* 13 и № 3 *h-moll*, *op.* 15.

Драматургия масштабной и объёмной как по размеру, так и по содержанию *Первой сонаты b-moll, op. 13* демонстрирует действие принципов различных форм – непосредственно сонатного *allegro* и полного сонатно-симфонического цикла. Н. Пастеляк замечает, что «по логике цикла уже экспозиция может трактоваться как относительно законченная первая часть (благодаря приёмам, которые будут подробнее рассматриваться ниже). Эпизод *Lento* естественно укладывается как вторая, медленная часть (которая сама в себе содержит дальнейшее развитие и может трактоваться как форма крещендирующего типа). Начальный раздел динамической репризы может в данном случае рассматриваться двояко: как третья часть, драматического скерцо „шопеновского“ типа или как реминисценция первой части, которая приводит к виртуозному финалу (эпизод *Presto*), который в сонатной форме выполняет роль коды (второй разработки)» [141, с. 12]. Каждая партия в экспозиции тяготеет к отделению в самостоятельный эпизод со своей собственной структурой, тональным, фактурным и динамическим развитием. Ещё одной из черт драматургии одночастной сонаты становится совмещение различных функций, которое проявляется в том, что и в главной, и в побочной партии, кроме экспонирования, имеются признаки разработанности и развития. Тема вступления настраивает драматургическое развитие сонаты на эпико-драматический характер.

*Третья соната Косенко h-moll, op. 15* является дальнейшим развитием одночастной драматургии в русле эпико-драматической одночастности. В отличие от Лятошинского, который демонстрирует принципы поэмы драматургии в условиях ладово-гармонического мышления, приближённого к атональности,

Косенко сохраняет классическую ясность тональностей и функциональной гармонии. Все строение Сонаты № 3 полностью соответствует нормам классического сонатного *allegro*, в котором в репризе темы кардинально не меняют свой характер. Признаки, присущие драматургии одночастной фортепианной сонаты проявляются в ней, в основном, на уровне воплощения принципов поэмности.

Во-первых, это наличие двухтактового вступления<sup>70</sup>, которое выполняет функции лейттемы и воплощает зловещий роковой образ. Таким образом, лейттематизм становится одним из признаков поэмого мышления композитора. Лейттема проявляет себя в связующей партии, зловеще звучит в начале разработки, победно выступает в начале репризы, почти без изменений проводится в начале коды и, рассеиваясь, завершает всю сонатную композицию. Во-вторых, из темы вступления интонационно вырастают главная и побочная партии, связующий раздел, что позволяет интерпретировать тему вступления одновременно и монотемой. В-третьих, в русле листовской поэмности выстраивается и образное соотношение тем главной и побочной партий: как образов действия, порыва и чувствительной возвышенной лирики.

Схожие признаки одночастной драматургии были отмечены и в сонатах Лятошинского, что подтверждает преемственность традиций Листа в творчестве украинских композиторов. Однако Косенко и Лятошинский разворачивают их не в героико-драматическом, а в эпико-драматическом плане.

Кроме того, универсальные признаки одночастной драматургии в Третьей сонате Косенко наблюдаются: 1) в совмещении общих логических функций экспонирования и развития в изложении тем в экспозиции; 2) в тяготении к отделению партий в самостоятельные разделы, что ярко проявляется в трехчастности построения побочной партии; 3) в действии принципов других форм (незначительные изменения тем в репризе придают форме сонатного *allegro* черты большого трехчастного построения с симметричной репризой). По-особому

---

<sup>70</sup> В своей диссертации «Поэмность в украинской фортепианной музыке первой половины XX в. как принцип художественного мышления» Н. Пастеляк воспринимает этот двухтакт как первый элемент главной партии [142]

композитор выстраивает коду, которая придаёт музыкальной драматургии черты балладной эпичности: на тихой звучности последовательно проводятся темы вступления, главной и побочной партий. Завершается соната темой вступления, которая служит лейттемой Третьей сонаты.

Как отмечает Н. Пастеляк, эпико-драматические одночастные сонаты Косенко «каждая в своём аспекте, представляют своеобразное толкование поэмности, достигающей романтической эстетики, – отсюда возможность яркой фабульной трактовки этих произведений, доминирование субъективно-экспрессивного начала в образно-семантической системе, типично романтических коллизий в резком конфликтном столкновении противоположных полюсов» [142]. Исследовательница акцентирует внимание на присутствии в них сжатого развития и влияния контрастно-составной формы, относительной обособленности разделов, которые являются одними из универсальных свойств драматургии одночастной фортепианной сонаты.

Анализ одночастных фортепианных сонат в творчестве русских и украинских композиторов свидетельствует о дальнейшем развитии её традиций в условиях двух национальных школ. Именно в процессе становления и развития украинского и российского профессионального композиторского творчества в первой трети XX века жанр фортепианной сонаты достигает своего расцвета, формируя новые разновидности одночастной сонатности. В творчестве русских и украинских композиторов наблюдается устойчивый интерес к одночастной фортепианной сонате, который обосновывается значительным влиянием традиций романтизма на развитие именно этих национальных композиторских школ.

Анализ сонат Скрябина, Метнера, Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Мосолова позволил сделать вывод о том, что каждый из этих композиторов, опираясь на *универсальные свойства одночастной драматургии*, оригинальным способом развивает её принципы. Так, в одночастных сонатах Скрябина появляется существенное смягчение конфликтности (Сонаты №№ 4, 5, 10), выполнение кодой функций скерцо (Сонаты №№ 6, 7), статичность репризы (Соната № 8), которые становятся *новыми принципами драматургии одночастной*

*сонаты*. Кроме того, композитор утверждает *лирико-психологический* и *лирико-пасторальный* типы одночастной фортепианной сонаты.

В творчестве Метнера закрепляется *лирико-драматический тип* сонаты. Его характеризует гибкое сочетание классических традиций с романтической образностью, а также сочетание признаков героико-драматической одночастной сонаты листовского типа с глубокой психологизацией образов.

Творчество Мясковского представляет *лирико-трагический тип* сонаты, что проявляется в повышенной контрастности образов, с их кардинальным переосмыслением в процессе драматургического развития, усилении действия принципов множественной драматургии. Главенствующими в сонатах композитора становятся мрачные образы, в то время как лирические отходят на второй план, иногда перевоплощаясь в образы мрачные и психологически напряжённые.

Традиции Метнера и Мясковского в области *лирико-драматического типа* развивает Прокофьев в Первой сонате, а в Третьей обращается к переосмыслению *героико-драматического* типа одночастной поэмой драматургии в условиях собственной образно-стилевой системы.

В своих авангардистских экспериментах Мосолов создает *экспрессивно-драматический тип* одночастной сонаты, также основываясь на листовском типе поэмы, но в условиях атонального мышления. Эти же традиции в рамках героико-драматического типа развивает и Шостакович в своей Первой сонате.

Традиции листовской поэмы и драматургических принципов Скрябина и Мясковского стали ориентиром в поисках украинскими композиторами национального варианта одночастной фортепианной сонаты. В их сонатах наблюдаются *все универсальные свойства* одночастной драматургии, в частности, совмещение функций, действие принципов других форм, отделение разделов формы в самостоятельные эпизоды, толкование одночастности как скрытой цикличности, модификация сонатного *allegro*, наличие моно- и лейттематизма как признаков поэмы и т. п.

В соответствии с особенностями национальной ментальности, в Первой и Второй сонатах Ревуцкого ярко ощутимы признаки уравновешенности, стройности и завершённости формы. Классическая уравновешенность эмоций, неспешная повествовательность придают его героико-драматическим одночастным сонатам черты эпической драматургии. *Новыми принципами одночастной драматургии* стали не только яркие признаки эпического развертывания в поэмной драматургии, но и количественное ограничение тематизма.

Анализ одночастных сонат в украинской музыке первой трети XX века позволяет сделать вывод о том, что ранее существовавшие жанровые типы одночастной фортепианной сонаты дополняются в национальной композиторской школе её *эпико-драматическом типом*, утвердившимся в творчестве Лятошинского и Косенко, с неторопливостью развёртывания образов, наличием черт повествовательности и картинности.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Классификация жанровых типов одночастной фортепианной сонаты базировалась на основе выявления разноуровневых компонентов её музыкальной структуры, в частности, интонационно-фабульного, тематического, функционально-композиционного и художественно-смыслового.

Целостный анализ драматургических особенностей сонатных *allegro* Бетховена фортепианных сонат №№ 5, 8, 17, 23 приводит к выводу о том, что в его творчестве зарождаются базовые принципы, присущие драматургии будущей одночастной фортепианной сонаты:

– стремление к обособленности отдельных функциональных разделов, которое в романтической сонате превратится в их отделение в самостоятельные эпизоды;

– важная роль элементов триадной или многоэлементной драматургии, в действии которой проявляется особый контраст типов выразительности и психологических состояний;

– совмещение драматургических функций на основе их противоположного действия, что проявляется, в частности, в проникновении черт разработочности во все разделы формы;

– действие принципов других форм, что приводит к появлению форм второго плана.

Изучение культурного контекста формирования жанра позволяет сделать вывод о значительной роли романтического мировоззрения и романтического исполнительства в становлении драматургических принципов одночастной фортепианной сонаты. Тенденция к углублению психологизации образов, их разностороннего раскрытия привели к углублению контрастности музыкальных образов, следствием чего становится усиление действия принципов многоэлементной драматургии и использование драматургии антитез.

Проведённый анализ драматургических особенностей произведений Шуберта и Шопена свидетельствует о том, что в них углубляется действие принципов,

найденных в сонатах Бетховена. В частности, в фортепианных сонатах Шуберта усиливается стремление к внутренней замкнутости и обособленности отдельных разделов формы в самостоятельные эпизоды. Тенденция к замкнутости отдельных разделов способствует усилению образной завершённости тематизма и его варьирования (с переосмыслением образного содержания) как основного метода развития материала. Ярко проявляется в сонатах Шуберта и тяготение к совмещению в отдельных разделах формы нескольких функций.

Сквозное развитие тематизма и приём *attacca* между частями цикла (создающие ощущение сворачивания цикличности в развёрнутую одночастность), тенденция к обособленности разделов в самостоятельные эпизоды наблюдается в сонатах Шопена. В балладах композитора проявляются: одночастность и сонатность; совмещение композиционных функций; стремление к обособлению отдельных разделов в самостоятельные построения.

Результатом обобщения наблюдений над драматургическими особенностями произведений Шуберта и Шопена стал вывод о том, что в них проявляются два пути формирования одночастной сонатной формы:

- возникновение условной цикличности благодаря внутреннему развитию и укрупнению сонатного *allegro* (Четвёртая баллада Шопена, Соната *A-dur* Шуберта);
- свёртывание цикла до размеров одночастности, то есть объединение отдельных частей цикла в одночастную форму на основе сонатных соотношений (Фантазия «Скиталец» Шуберта).

Культурологический анализ и выявление особенностей становления нового типа фортепианного исполнительства в первой половине XIX века привели к выводам о влиянии романтических исполнительских традиций на формирование основ одночастной сонаты. Ключевой, в данном контексте, выступает личность Листа, в творчестве которого объединились исполнительская и композиторская линии. Сложность и программность образного мира его произведений становится одной из причин внутреннего усложнения сонатного *allegro* и появления нового жанра – программной симфонической поэмы. Возникновение одночастной

фортепианной сонаты становится следствием стремления к поэмности в области фортепианной музыки. Программность музыкальной образности и поэмность, как принцип мышления привели к использованию новых драматургических приёмов в одночастной фортепианной сонате.

В творчестве Листа сформировался первый жанровый тип одночастной фортепианной сонаты – *героико-драматический*, который определён вследствие анализа экспрессивно-драматургических функций его сонат. *Универсальными свойствами драматургии одночастной фортепианной сонаты* в произведениях Листа стали:

- действие композиционных принципов других форм;
- наличие принципов поэмной драматургии;
- тенденция к отделению партий и разделов сонаты в самостоятельные эпизоды;
- совмещение на разных уровнях музыкальной формы логических, общих и специальных композиционных функций;
- действие принципов многоэлементной драматургии на разных уровнях;
- появление самостоятельной формы внутри определённого раздела.

Две одночастные сонаты Листа воплощают две противоположные тенденции в формировании одночастной фортепианной сонаты. Первая из них представлена в Фантазии-сонате «По прочтении Данте» и заключается в тенденции к развёртыванию и укрупнению разделов сонатного *allegro* (как первой части) до уровня полного цикла. Вторая тенденция, которая действует в Сонате *h-moll*, представляет собой свёртывание полного цикла до размеров развернутой, монументальной сонатной формы.

Развитие драматургии одночастной фортепианной сонаты достигает своей вершины в первой трети XX века в творчестве представителей русской и украинской композиторских школ, в которых влияние мировоззренческих и стилевых традиций романтизма привело не только к общему расцвету фортепианных жанров, но и к созданию ряда одночастных сонат.

*Новыми принципами одночастной драматургии* в творчестве русских и украинских композиторов стали:

- движение к новой теме в коде (Сонаты №№ 6, 7 Скрябина);
- проявление в коде функции развития (Сонаты №№ 6, 7 Скрябина);
- появление главной партии в репризе в подчинённой тональности (Сонаты №№ 6, 7 Скрябина);
- действие принципов балладности (Соната № 9 Скрябина, Соната-Баллада Лятошинского);
- гибкое сочетание классических традиций и романтической образности (сонаты Метнера, Ревуцкого, Косенко);
- углублённая конфликтность содержания, кардинальное переосмысление противоречивых образов (сонаты Мясковского);
- первостепенное значение образа заключительной партии (Первая соната Прокофьева);
- появление антиэкспозиции с функциями развития (Третья соната Прокофьева);
- выдвигание в сонате на первый план вариационной формы (Четвёртая соната Мосолова);
- стремление к эпическому разворачиванию в поэмной драматургии (сонаты Ревуцкого и Лятошинского).

Анализ драматургических особенностей и проявлений экспрессивно-драматургических функций в одночастных сонатах первой трети XX века, позволил осуществить дальнейшую классификацию одночастных сонат по их жанровым типам. Кроме отмеченного ранее *героико-драматического* типа, принципы которого развиваются и обновляются в сонатах Прокофьева, Шостаковича, Ревуцкого, формируются лирико-психологический, лирико-пасторальный, лирико-драматический, лирико-трагический, экспрессивно-драматический, эпико-драматический типы одночастной фортепианной сонаты.

*Лирико-психологический* тип (Скрябин) характеризуется наличием обобщённой программы, формулирующей художественно-философскую

концепцию произведения; обращением к элементам драматургии симфонической поэмы, в частности к принципу монотематизма; особой ролью вступительных разделов.

*Лирико-пасторальный* тип (Скрябин) характеризуется совмещением специальных композиционных функций, при котором разработка приобретает черты экспозиционности (а не наоборот, как это обычно бывает в одночастных сонатах). Лирико-пасторальному типу драматургии одночастной сонаты также присущи: отсутствие конфликтности, господство созерцательности и умиротворённости, наличие элементов пейзажности, общая уравновешенность формы, неспешное чередование эпизодов, взвешенное тональное движение.

*Лирико-драматический* тип одночастной фортепианной сонаты (Метнер, Прокофьев), вместе с классическим тональным соотношением партий, характеризуется наличием всех функциональных разделов сонатной экспозиции, общей уравновешенностью построений, широким использованием полифонических приёмов. Специфическими признаками лирико-драматического типа одночастной сонаты (при сохранении основных драматургических принципов листовских сонат) становятся: лаконичность, камерность, тенденция к стройности сонатной формы, психологизация образов.

*Лирико-трагический* тип (Мясковский) своими признаками имеет повышенную контрастность образов, их кардинальное переосмысление в процессе драматургического развития, усиление действия принципов многоэлементной драматургии. Лирическая сфера в сонатах находится на втором плане. Специфика этого типа заключается также в том, что лирические образы в процессе драматургического развития приобретают черты мрачности и психологической напряжённости.

*Экспрессивно-драматический* тип одночастной сонаты (Мосолов) имеет яркую авангардистскую направленность. Насыщенная образность тематизма, его жанровая конкретность (несмотря на сложность музыкального языка), сложность интонационных преобразований, создающих определённый музыкальный сюжет разворачиваются в экспрессивно-драматическом ключе. Новаторством стало

особое использование приёма действия функций других музыкальных форм: в основу Четвёртой сонаты положены принципы вариационности, а собственно сонатная форма с «зеркальной» репризой предстаёт формой второго плана.

*Этико-драматический* тип появляется в одночастных сонатах украинских композиторов (Лятошинский, Косенко), в которых как продолжают традиции листовской героико-драматической драматургии, так и создаётся украинский вариант одночастной сонаты, воплощающий типичные признаки национального типа мышления.

Все выделенные типы драматургии одночастной фортепианной сонаты различаются по действию экспрессивно-драматургических функций, связанных с воплощением художественной образности.

Представленные главные драматургические признаки одночастной сонаты и ее классификация могут стать базовыми для изучения драматургии одночастных фортепианных сонат в творчестве русских и зарубежных композиторов второй половины XX – начала XXI века.

## Список литературы

1. Аверинцев, С. С. Софія-Логос. Словник / С. С. Аверинцев. – Київ: Дух і літера, 2006. – 902 с.
2. Акопян, Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 1995. – 256 с.
3. Акопян, Л. О. Теория музыки в поисках научности: методология и философия структурного слышания в музыковедении последних десятилетий / Л. О. Акопян // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. – С. 188–189.
4. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства: [в 3 ч.] / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1988. – Ч. 1,2. – 415 с.
5. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства: [в 3 ч.] / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1982. – Ч. 3. – 286 с.
6. Алексеев, А. Д. Советская фортепианная музыка. 1917–1945 / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1974. – 152 с.
7. Антоненць, О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Антоненць Олена Анатоліївна; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2006. – 21 с.
8. Аппалонова, И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Аппалонова Ирина Викторовна; Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова. – Уфа, 2009. – 19 с.
9. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 342 с.

10. Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления: сб.ст. / ред.-сост. М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1974. – С. 90–125.
11. Арановский, М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов / М. Г. Арановский. – Л. : Советский композитор, 1979. – 287 с.
12. Арановский, М. Г. Симфония и Время / М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век / ГИИ МК РФ; ред.-сост. М. Г. Арановский. – М., 1997. – С. 303–370.
13. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
14. Бандура, А. И. Творческая вселенная А. Н. Скрябина: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бандура Андрей Иванович; Российская академия музыки. – М., 1992. – 21 с.
15. Барсова, И. А. Симфонии Густава Малера / И. А. Барсова. – М. : Советский композитор, 1975. – 495 с.
16. Благой, Д. Д., Гольденвейзер, Е. И. В классе Гольденвейзера / Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер. – М. : Музыка, 1986. – 210 с.
17. Блауберг, И. В., Садовский, В. Н., Юдин, Э. Г. Системный подход: предпосылки, проблемы, трудности / И. В. Блауберг, В. Н. Садовский, Э. Г. Юдин. – М. : Знание, 1969. – 481 с.
18. Блауберг, И. В., Юдин, Э. Г. Понятие целостности и его роль в научном познании / И. В. Блауберг, Э. Г. Юдин. – М. : Знание, 1972. – 48 с.
19. Бобровский, В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы / В. П. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. – М. : Музыка, 1971. – С. 26–64.
20. Бобровский, В. П. О переменности функций музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1970. – 227 с.
21. Бобровский, В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1989. – Вып. 1. – 268 с.

22. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
23. Борев, Ю. Б. Методология анализа художественного произведения / Ю. Б. Борев // Методология анализа литературного произведения; отв. ред. Ю. Б. Борев; рец.: А. В. Михайлов, М. Я. Поляков, А. П. Чудаков. – М. : Наука, 1988. – С. 3–32.
24. Брокхауз, Х. А. Размышления о теории истории музыки // Методологические проблемы музыкознания: сб.ст. / редкол.: Д. В. Житомирский, И. В. Нестьев, Ю. И. Паисов, Н. Г. Шахназарова; ред.: Г. Шестаков, В. Медьюгина. – М. : Музыка, 1987. – С. 87–95.
25. Васильев, П. И. Фортепианные сонаты Метнера / П. И. Васильев. – М. : Музгиз, 1962. – 43 с.
26. Васильченко, Е. В. История и теория музыки: звук/музыка в системе культуры: конспект лекций / Е. В. Васильченко. – М. : Изд-во РУДН, 2006. – 126 с.
27. Воробьев И. С. Творчество А. В. Мосолова 1920-х – начала 1930-х годов в контексте русского художественного авангарда: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Воробьев Игорь Станиславович; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А.Римского-Корсакова. – С.-П., 1998. – 20 с.
28. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки / Л. Е. Гаккель. – Л. : Советский композитор, 1990. – 288 с.
29. Гаккель, Л. Е. Фортепианное творчество Прокофьева / Л. Е. Гаккель. – М. : Гос. муз. издат., 1960. – 172 с.
30. Гарипова, Н. М. Музыкальный смысл и механизмы его постижения / Н. М. Гарипова // Известия Уральского государственного университета. – 2010. – № 3(79). – С. 222–235.
31. Гецелев, Б. С. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века / Б. С. Гецелев // Проблемы музыкальной

драматургии XX века / отв. ред. В. М. Цендровский. – М. : Музыка, 1983. – С. 5–48.

32. Гецелев, Б. С. Факторы формообразования в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века / Б. С. Гецелев // Проблемы музыки XX века: сб. ст. – Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. – С. 59–94.

33. Горюхина, Н. А. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – Київ : Музична Україна, 1973. – 310 с.

34. Григорьева, Г. В. Музыкальные формы XX века / Г. В. Григорьева. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 175 с.

35. Григорьева, Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50–80-е годы / Г. В. Григорьева. – М. : Советский композитор, 1989. – 206 с.

36. Григорян, Л. Е. Ранние фортепианные сонаты С. С. Прокофьева: автореф. дисс. .... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Григорян Лилит Ервандовна; Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1992. – 24 с.

37. Данте Алигьери // Кто есть кто в мире / [гл. ред. Г. П. Шалаева]. – М. : Филологическое общество «СЛОВО»: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004. – С. 418–420.

38. Дельсон, В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Ю. Дельсон. – М. : Советский композитор, 1973. – 287 с.

39. Демешко, Г. А. К проблеме обновления сонатных принципов в советской инструментальной музыке 60-70-х годов / Г. А. Демешко // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. / отв. ред. А. Климовицкий. – Л. : Музыка, 1977. – Вып. 15. – С. 170–190.

40. Демешко, Г. А. Проблема сонатности в инструментальном творчестве советских композиторов 60–70-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Демешко Галина Андреевна; Ленинградский институт театра, музыки и кино. – Л., 1980. – 23 с.

41. Демченко, А. И. Ференц Лист: вехи эволюции / А. И Демченко // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: сборник научных трудов / [сост. Г. И. Ганзбург]. – Харьков : Издательская группа «РА – Каравелла», 2002. – С. 25–42.
42. Денисов, Э. В. Сонатная форма в творчестве Прокофьева / Э. В. Денисов // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. / сост. В. М Блок; ред. В.М. Блок и Ю. Н. Рагс. – М. : Музыка, 1972. – С. 165–184.
43. Долинская, Е. Б. Николай Метнер: монографический очерк / Е. Б. Долинская. – М. : Музыка, 1966. – 193 с.
44. Долинская, Е. Б. Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского / Е. Б. Долинская. – М. : Советский композитор, 1980. – 208 с.
45. Друскин, М. С. История зарубежной музыки / М. С. Друскин. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 4. Вторая половина XIX века / [изд. 3]. – С. 180–242.
46. Друскин, М. С. История зарубежной музыки / М. С. Друскин. – С.-П. : Композитор, 2004. – Вып. 4. Вторая половина XIX века / [изд. 7, перер.]. – 528 с.
47. Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. В. Дуков. – М. : Классика-XXI, 2003. – 255 с.
48. Ершова, Е. Д. Черты формообразования в современной музыке / Е. Д. Ершова. – М. : Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – 71 с.
49. Живов, Л. М. Н. Я. Мясковский и его четыре фортепианные сонаты / Л. М. Живов // Николай Мясковский. Сонаты для фортепиано. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 148–152.
50. Житомирский, Д. В., Леонтьева, О. Т., Мяло, К. Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. – М. : Музыка, 1989. – 301 с.
51. Закс, Л. А. Музыка в контекстах духовной культуры / Л. А. Закс // Критика и музыкознание: сб. ст. / рец. В. Ю. Григорьев. – Л. : Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 46–68.

52. Земцовский, И. И. О методологической сущности интонационного анализа / И. И. Земцовский // Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 24–29.
53. Зенкин, К. В. Романатизм как историко-культурный переворот / К. А. Жабинский, К. В. Зенкин // Музыка в пространстве культуры: избр. статьи. – Ростов-на-Дону : МП «Книга», 2001. – Вып. 1. – С. 8–28.
54. Зимин, П. Н. История фортепиано и его предшественников / П. Н. Зимин. – М. : Музыка, 1968. – 215 с.
55. Зинькевич, Е. С. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки / Е. С. Зинькевич // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. – Київ : Музична Україна, 1988. – С. 96–101.
56. Зись, А. Я. К вопросу о характере методологической проблематики в искусствознании / А. Я. Зись // Методологические проблемы музыкознания: сб. ст. / редкол.: Д. В. Житомирский, И. В. Нестьев, Ю. И. Паисов, Н. Г. Шахназарова; ред.: Г. Шестаков, В. Медьюгина. – М. : Музыка, 1987. – С. 8–30.
57. Зись, А. Я. О комплексном изучении искусства / А. Я. Зись // Методологические проблемы современного искусствознания / рец. Ю. Б. Борев, А. С. Вартанов; отв. ред. А. Я. Зись. – М. : Наука, 1986. – С. 3–20.
58. Івко, А. В. Подієві аспекти музичної форми ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Івко Анна Валеріївна; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2007. – 21 с.
59. Каган, М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
60. Каган, М. С. Система и структура / М. С. Каган // Системные исследования: Методол. пробл. ежегодник / ВНИИ систем. исслед. – М. : Наука, 1983. – С. 87–107.

61. Каган, М. С. Системный подход и гуманитарное знание: избр. ст. / М. С. Каган. – Л. : ЛГУ, 1991. – 384 с.
62. Каган М. С. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. – С.-П. : Изд-во "Ut", 1996. – 232 с.
63. Кадцын, Л. М. Процесс слушательского восприятия и усвоения содержания музыкальных произведений / Л. М. Кадцын // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. – Київ : Музична Україна, 1988. – С. 102–111.
64. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания / Л. П. Казанцева. – Астрахань : Факел, 2001. – 368 с.
65. Казанцева, Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры / Л. П. Казанцева. – Астрахань : Волга, 2005. – 112 с.
66. Канчели, М. А. Крупная одночастная форма в музыке XIX века и на рубеже XX века / М. А. Канчели. – Тбилиси : Ганатлеба, 1969. – 205 с.
67. Киселева, О. А. Принципы фортепианного исполнительского формообразования: дисс. ... кандидат искусствоведения: 17.00.02 / Киселева Ольга Александровна; Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2000. – 215 с.
68. Коваль, А. А. Ференц Лист: творческое осмысление Данте и Гёте (специфика философско-художественной интеграции контрастных тенденций в романтическом моностиле) / А. А. Коваль // Проблемная аура австро-германского романтизма. – Киев, 1993. – С. 59–71.
69. Коваль, Г. О. Лист і Данте: до проблеми синтезу мистецтв: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03/ Коваль Ганна Олександрівна; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 1998. – 20 с.
70. Козак, О. І. Феномен конфлікту у симфонічній драматургії: мистецько-культурологічні виміри: автореф. дис. ... докт.

мистецтвознавства: 26.00.01 / Козак Олександра Іванівна; Харківська державна академія культури. – Харків, 2010. – 22 с.

71. Койре, А. В. Очерки истории философской мысли: О влиянии философских концепций на развитие научных теорий / А. В. Койре; пер. с фр. Я. А. Ляткера, общ ред. А. П. Юшкевича. – 2-е изд. – М. : УРСС, 2003. – 271 с.

72. Кон, Ю. Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык» / Ю. Г. Кон // От Люлли до наших дней: сб. ст. / сост. В. Дж. Конен; ред. И. Слепнев. – М. : Музыка, 1967. – С 93–104.

73. Конен, В. Дж. История зарубежной музыки / В. Дж. Конен. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века / [изд. пятое]. – 534 с.

74. Коннов, В. П. «Фаустовские» мотивы в творчестве Ф. Листа / В. П. Коннов // Музыковедение. – 2006. – № 1. – С. 2–7.

75. Копнин, П. В. Диалектика как логика и теория познания. Опыт логико-гносеологического исследования / П. В. Копнин. – М. : Наука, 1973. – 324 с.

76. Корюкин, В. И. Концепции уровней в современном научном познании / В. И Корюкин; АН СССР, Урал, отд-ние. – Свердловск : УрОАН СССР, 1991. – 230 с.

77. Котлер, Н. Р. Стилиевые особенности творчества Скрябина на основе анализа его Четвёртой сонаты / Н. Р. Котлер // А. Н. Скрябин: сборник статей. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 241–261

78. Крауклис, Г. В. Проблемы западноевропейского программного симфонизма XIX века: автореф. дисс. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Крауклис Георгий Вильгельмович; Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1982. – 48 с.

79. Кремлёв, Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена / Ю. А. Кремлёв. – М. : Советский композитор, 1970. – 336 с.

80. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : Лань, 2006. – 432 с.
81. Кузнецов, И. В. Принцип причинности и его роль в познании природы / И. В. Кузнецов // Проблема причинности в современной физике. – 1960. – № 5. – С. 62–63.
82. Кузьмин, В. П. Гносеологические проблемы системного знания / В. П. Кузьмин. – М. : Знание. 1983. – 36 с.
83. Кузьмин, В. П. Принцип системности в теории и методологии К. Маркса / В. П. Кузьмин. – М. : Политиздат, 1986. – 400 с.
84. Кулапина, О. И. О факторах развития методологии музыкознания / О. И. Кулапина // Вопросы методологии теоретического музыкознания: сб. тр. / отв. ред. Ю. Н. Бычков. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1983. – Вып 66. – С. 6–17.
85. Кюрегян, Т. С. Фантазия / Т. С. Кюрегян // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 767–771.
86. Кюрегян, Т. С. Формы в музыке XVII–XX вв. / Т. С. Кюрегян. – М. : Сфера, 1998. – 344 с.
87. Ланцута, Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Ланцута Леся Володимирівна; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 1998. – 21 с.
88. Ласкова, А. Б. Одночастная симфония в советской музыке. Истоки и состояние жанра: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ласкова Анна Борисовна; Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1989. – 24 с.
89. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: исследование / Т. Н. Левая; ред. К. Кондахчан. – М. : Музыка, 1991. – 166 с.

90. Леві-Строс, К. Структурна антропологія / К. Леві-Строс / Пер. з фр. З. П. Борисюк. – Київ : Основи, 2000 – 386 с.
91. Левик, Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран / Б. В. Левик. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 4 [изд. 5]. – С. 70–183.
92. Левчук, Л. Т. Структуралістська і герменевтична естетика / Л. Т. Левчук // Західноєвропейська естетика ХХ століття: навчальний посібник. – Київ : Либідь, 1997. – С. 109–122.
93. Лекторский, В. А., Швырев В. С. Методологический анализ науки (типы и уровни) / В. А. Лекторский, В. С. Швырев // Философия. Методология. Наука. – М. : Наука, 1972. – С. 7–44.
94. Ливанова, Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи / Т. Н. Ливанова.– М. : Музыка, 1980. – Ч. II. – 287 с.
95. Ли Сонкунь. О программной жанровой двойственности (на примере фантазии-сонаты «По прочтении Данте» Ф. Листа) / Ли Сонкунь // Музичне мистецтво і культура / Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової.– Одеса, 2009. – Вип. 10. – С. 210–218.
96. Лист, Ф. Избранные статьи / Ф. Лист. – М. : Музгиз, 1959. – 463 с.
97. Лихачёв, Д. С. Будущее литературы как предмет изучения / Д. С. Лихачёв // Новый мир. – 1969. – № 9. – С. 179–190.
98. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Советский композитор, 1990. – 312 с.
99. Лосев, А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Из ранних произведений; [сост. И. И. Маханькова]. – М. : Правда, 1990. – С. 195–390.
100. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман // О поэтах и поэзии / гл. ред. В. С. Дзяк. – СПб. : Искусство, 1996. – С. 18–252.

101. Лукачевская, М. В. Жанры сонаты и полифонического диптиха в фортепианном творчестве А. К. Глазунова и С. М. Ляпунова: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Лукачевская Майя Львовна; Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2012. – 20 с.
102. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель; ред. И. Прудникова. – М. : Советский композитор, 1978. – 352 с.
103. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений: учебное пособие / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.
104. Мазель, Л. А. Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель; ред. И. Прудникова; рец. Г. В. Келдыш. – М. : Советский композитор, 1982. – 328 с.
105. Мазель, Л. А., Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.
106. Мария Гринберг: статьи, воспоминания, материалы: сборник / лит. ред. А. Г. Ингер; общ. ред. В. Дж. Конен; сост. А. Г. Ингер. – М. : Советский композитор, 1987. – 303 с.
107. Марценківська, О. В. Переосмислення романтичних традицій в фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Марценківська Олена Вадимівна; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2011. – 21 с.
108. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.
109. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
110. Медушевский, В. В. О методе музыковедения / В. В. Медушевский // Методологические проблемы музыковедения / редкол.:

Д. В. Житомирский, И. В. Нестьев, Ю. И. Паисов, Н. Г. Шахназарова; ред.: Г. Шестаков, В. Медьюгина. – М. : Музыка, 1987. – С. 206–230.

111. Месхишвили, Э. П. О драматургии сонат Скрябина / Э. П. Месхишвили // А. Н. Скрябин: сборник статей. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 492–507.

112. Месхишвили, Э. П. Фортепианные сонаты Скрябина / Э. П. Месхишвили. – М. : Советский композитор, 1981. – 272 с.

113. Метнер, Н. К. Воспоминания, статьи, материалы / Н. К. Метнер / под ред. З. А. Апетян. – М. : Музыка, 1981. – 232 с.

114. Милка, А. П. Теоретические основы функциональности в музыке / А. П. Милка. – Л. : Музыка, 1983. – 324 с.

115. Мильштейн, Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства: сб. ст. / Я. И. Мильштейн. – М. : Советский композитор, 1983. – 266 с.

116. Мильштейн, Я. И. Комментарии к изданию: Ференц Лист. Сочинения для фортепиано / Я. И. Мильштейн. – М. : Музыка, 1960. – Т. I. – С. 200–211.

117. Мильштейн, Я. И. Ф. Лист / Я. И. Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – Т. 2. [изд. 2-е, расш. и доп.]. – 600 с.

118. Михайлов, А. В. Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // А. В. Михайлов. Музыка в истории культуры: избр. статьи. – М. : МГК, 1998. – С. 128–146.

119. Михайлов, А. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века / А. В. Михайлов // Музыкальная эстетика Германии XIX века. / сост. Ал. Михайлов, и В. Шестаков. – М. : Музыка, 1981. – Т. 1. – С. 9–73.

120. Михайлов, М. К. Стиль в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.

121. Москаленко, В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації / В. Г. Москаленко // Часопис Національної музичної академії України

імені П. І. Чайковського: [науковий журнал]. – № 1. – Київ : НМАУ, 2008. – С. 106–112.

122. Москалец, Ю. В. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Москалец Юлия Владимировна; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2004. – 232 с.

123. Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие / под общ. ред. Т. Э. Цытович. – М. : Музыка, 1975. – Кн. 1. – 511 с.

124. Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие / под ред. Т. Э. Цытович. – М. : Музыка, 1990. – Кн. 2. – 526 с.

125. Мясковский, Н. Я. Сергей Прокофьев. Третья соната (из старых тетрадей) для фортепиано, ор. 28. // Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. – М. : Советский композитор, 1960. – Т. 2. – С. 221–223.

126. Назайкинский, Е. В. Искусство и наука в деятельности музыковеда / Е. В. Назайкинский // Музыкальное искусство и наука: сб. ст / ред. Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 2. – С. 3–16.

127. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский; рец. Е. А. Ручьевская; ред. Н. Беспалова. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

128. Назайкинский, Е. В. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения / Е. В. Назайкинский // Музыкальное искусство и наука: сб. ст./ ред.-сост. Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 3–12.

129. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

130. Невская, Н. Г. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века: проблемы жанра: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Невская Наталья Геннадиевна; Ростовская государственная

консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2011. – 23 с.

131. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.

132. Никифорова, Н. В. Драматургические и композиционные основы контрастно-составных форм / Н. В. Никифорова // Проблемы музыкальной драматургии XX века: сб. ст. / ГМПИ им. Гнесиных; отв. ред. В. М. Цендровский. – Горький, 1983. – Вып. 69. – С. 49–64.

133. Николаева, А. И. Особенности фортепианного стиля А. Н. Скрябина / А. И. Николаева. – М. : Советский композитор, 1983. – 103 с.

134. Новакович, М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Новакович Мирослава Олександрівна, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2008. – 20 с.

135. Нью Нин. Циклическая одночастность в Первом фортепианном концерте с оркестром С. Прокофьева [Электронный ресурс] / Нью Нин // Научный вестник Одесской государственной музыкальной академии им. А. В. Неждановой. – Выпуск 13. – Одеса, 2011. – Режим доступа: [http://tbsx.ru/portal/Soc\\_Gum/Mmik/2011\\_13/index.htm](http://tbsx.ru/portal/Soc_Gum/Mmik/2011_13/index.htm)

136. Орджоникидзе, Г. Ш. Фортепианные сонаты Прокофьева / Г. Ш. Орджоникидзе. – М. : Музгиз, 1962. – 151 с.

137. Орлов, Г. А. Древо музыки / Г. А. Орлов; ред. Л. Г. Ковнацкая. – СПб. : Советский композитор, 1992. – 277 с.

138. Орлов, Г. А. Семантика музыки / Г. А. Орлов // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. / ред. И. Прудникова. – М. : Советский композитор, 1973. – Вып. 2. – С. 434–479.

139. Павчинский, С. Э. О крупных фортепианных произведениях позднего Скрябина / С. Э. Павчинский // А. Н. Скрябин: сборник статей. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 409–491.

140. Павчинский, С. Э. Сонатная форма произведений Скрябина / С. Э. Павчинский. – М. : Музыка, 1979. – 236 с.

141. Пастеляк, Н. В. Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Пастеляк Неля Василівна; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2009. – 21 с.

142. Пастеляк, Н. В. Трансформація поємних засад мислення в одночастинних сонатах В. Косенка [Електронний ресурс] / Н. В. Пастеляк. – Режим доступу: [http://www.drgene.ru/portal/Soc\\_Gum/MuzS/2010\\_5/index.htm](http://www.drgene.ru/portal/Soc_Gum/MuzS/2010_5/index.htm)

143. Підпорінова, К. В. Соната в творчості М. К. Метнера як віддзеркалення ідейно-художньої концепції композитора: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Підпорінова Катерина Вікторівна; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – 20 с.

144. Потоцька, О. В. Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Потоцька Олена Вікторівна; Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2012. – 252 с.

145. Протопопов, В. В. Сонатная форма в западноевропейской музыке второй половины XIX века / В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 2002. – 134 с.

146. Протопопов, В. В. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-ой половины XIX века: Берлиоз. Лист. Вагнер. Верди. Франк. Брамс / В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 2002. – 134 с.

147. Райс, М. О фортепианной музыке Александра Мосолова [Электронный ресурс] / М. Райс // Израиль XXI: музыкальный журнал. – 2012. – Вып. 33. – Режим доступа: [http://21israel-music.com/Music\\_journal\\_No33.htm](http://21israel-music.com/Music_journal_No33.htm)

148. Рощенко, Е. Г. Первый цикл романтического мифа о Данте и соната-фантазия Ф. Листа / Е. Г. Рощенко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / [гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : АСТРОПРИНТ, 2000. – Вип. 1. – С. 59–67.
149. Рубцова, В. В. Александр Николаевич Скрябин / В. В. Рубцова. – М. : Музыка, 1989. – 447 с.
150. Рудницький, О. М. Фортепіанна творчість Миколи Колесси в контексті стильових напрямів ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Рудницький Олег Михайлович; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2009. – 18 с.
151. Русанова, Т. М. Последние фортепианные сонаты Франца Шуберта: проблемы композиции и исполнительской интерпретации: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Русанова Тамара Марковна; Российская академия музыки имени Гнесиных. – М., 2003. – 188 с.
152. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 268 с.
153. Ручьевская, Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. А. Ручьевская // Критика и музыкознание: сб. ст. / ред. В. Ю. Григорьев. – Л. : Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 69–96.
154. Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – М. : Музыка, 1977. – 160 с.
155. Ручьевская, Е. А. Целостный и стилевой анализ / Е. А. Ручьевская // В. А. Цуккерман музыкант, ученый, человек: статьи, воспоминания, материалы / отв. ред. Г. Л. Головинский. – М. : Композитор, 1994. – С. 42–57.
156. Рыжкова, Н. А. К вопросу об индивидуализации формы / Н. А. Рыжкова // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–70-х годов: сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. А. Крюков. – Л., 1979. – С. 46–62.
157. Рыжкова, Н. А. О некоторых тенденциях формообразования в современной советской музыке / Н. А. Рыжкова // Традиции музыкального

искусства и музыкальная практика современности: сб. науч. тр. ЛГИТМиК / ред. А. Порфирьева, Л. Раабен. – Л., 1981. – С. 43–59.

158. Савенко, С. И. Заметки о поэтике современной музыки / С. И. Савенко // Современное искусство музыкальной композиции: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных / отв. ред. Н. Гуляницкая. – М., 1985. – С. 5–16.

159. Савенко, С. И. Музыка Шнитке как язык современности / С. И. Савенко // Музыка. Культура, Человек: сб. ст. / ред. И. Мугинштейн. – Вып. 2. – Свердловск : Изд-во Уральского ун-та, 1991. – С. 144–152.

160. Савенко, С. И. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом / С. И. Савенко // Западное искусство. XX век. Проблемы интерпретации. – М. : КомКнига, 2007. – С. 318–331.

161. Садовский, В. Н. Общая теория систем, или метатеория / В. Н. Садовский // Вопросы философии. – 1972. – № 4. – С. 173.

162. Садовский, В. Н. Система / В. Н. Садовский // Философский энциклопедический словарь / редкол.: С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильчев и др. – 2-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1989. – С. 584–585.

163. Семыкин В. Г. Драматургические разновидности одночастной сонаты / В. Г. Семыкин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 11. – С. 175–181.

164. Семыкин В. Г. Драматургия одночастной сонаты в контексте функционального понимания музыкальной формы (на материале фортепианных сонат А. Скрябина) / В. Г. Семыкин // Альманах современной науки и образования. – 2014. – № 8. – С. 153–158.

165. Семыкин В. Г. Методические рекомендации к работе над сонатой Ф. Листа си-минор. Для преподавателей музыкальных учебных учреждений / В. Г. Семыкин. – Киев : Республиканский методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры, 1992. – 29 с.

166. Семькин В. Г. Особенности лирико-трагического типа драматургии одночастной сонаты (на материале фортепианных сонат Н. Мясковского) / В. Г. Семькин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 10. – С. 163–167.

167. Семькин В. Г. Фортепианные сонатные allegro Л. ван Бетховена как источник формирования композиционно-драматургических особенностей одночастной романтической сонаты / В. Г. Семькин // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология. Искусствоведение. – 2015. – № 15. – С. 159–165.

168. Семикін В. Г. Аналіз сонатної форми у контексті функціонального розуміння процесів музичної драматургії / В. Г. Семикін // «Наука XXI століття: відповіді на виклики сучасності»: Збірник статей I Міжнародної науково-практичної конференції, м. Бухарест, 17 травня 2013 р. – в III ч.– Бухарест, 2013. – Ч. II. – С. 219–227.

169. Семикін В. Г. Драматургічні особливості одночастинної фортепіанної сонати у творчості М. Метнера / В. Г. Семикін // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. – № 2 – С. 62–68.

170. Семикін В. Г. Одночастинна фортепіанна соната у творчості українських композиторів: виконавсько-інтерпретаторський аспект / В. Г. Семикін // Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес: матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2014. – С. 352–356.

171. Семикін В. Г. Формування драматургічних принципів одночастинної фортепіанної сонати в творчості композиторів-романтиків / В. Г. Семикін // Записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. – № 1 – С. 123–129.

172. Сємикін В. Г. Формування композиційно-драматургічних принципів сонатної одночастинності у фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» Ф. Ліста / В. Г. Сємикін // Музичне мистецтво. – Донецьк : Юго-Восток, 2012. – Вип. 10. – С. 40–49.
173. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.
174. Словарь философских терминов / науч. ред. В. Г. Кузнецова. – М. : Инфра-М, 2005. – 729 с.
175. Соколов, О. В. К проблеме типологии музыкальных форм / О. В. Соколов // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. / сост. В. Зак, Е. Чигарева. – Вып. 6. – М. : Советский композитор, 1985. – С. 153–180.
176. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры: монография / О. В. Соколов. – Нижний Новгород : ННГУ, 1994. – 220 с.
177. Соколов, О. В. Об индивидуальном претворении сонатного принципа / О. Соколов // Вопросы теории музыки: сб. ст. / ред. Ю. Тюлин. – Вып. 2. – М. : Музыка, 1970. – С. 196–228.
178. Соколов, О. В. О двух основных принципах формообразования в музыке / О. В. Соколов // О музыке: Проблемы анализа: сб. ст. / ред.-сост. В. Бобровский, Г. Головинский. – М. : Советский композитор, 1974. – С. 51–72.
179. Сорокина, Е. Г. Некоторые проблемы развития фортепианной сонаты в России: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сорокина Елена Геннадьевна; Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1976. – 195 с.
180. Сохор, А. Н. О методологии музыкальной критики / А. Н. Сохор // Современные вопросы музыкознания / отв. ред. Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1976. – С. 42–62.
181. Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – М. : Музыка, 1984. – 400 с.

182. Степанова, Н. Н. Романтизм как культурно-исторический тип: опыт междисциплинарного исследования / Н. Н. Степанова // *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: [материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium»]*. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. 12. – С. 232–242.

183. Стогний, И. С. Коннотативные свойства музыкального текста / И. С. Стогний. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. – 224 с.

184. Стогний, И. С. Процессы смыслообразования в музыке: семиологический аспект: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Стогний Ирина Самойловна; Российская академия музыки им. Гнесиных. – М., 2013. – 54 с.

185. Таирова, Ф. С. Фауст в музыке (образ Фауста в творчестве композиторов-романтиков): учебное пособие / Ф. С. Таирова. – Баку, 2008. – 104 с.

186. Тараканов, М. Е. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального) / М. Е. Тараканов // *Методологические проблемы искусствознания: сб. ст. / редкол.: Д. В. Житомирский, И. В. Нестьев, Ю. И. Паисов, Н. Г. Шахназарова; ред.: Г. Шестаков, В. Медьюгина. – М.: Музыка, 1987. – С. 31–71.*

187. Тирдатова, Е. И. Образы Данте у Листа и Чайковского / Е. И. Тирдатова // *Из истории зарубежной музыки. Сборник статей / [сост. М. Пекелис, И. Гивенталь]. – М.: Музыка, 1979. – Вып. 3. – С. 5–28.*

188. Тиц, М. Д. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений / М. Д. Тиц. – Київ: Музична Україна, 1972. – 281 с.

189. Усенко, Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество (от Ф. Шопена к

А. Скрябину): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Усенко Наталия Михайловна; Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2005. – 32 с.

190. У Цунь. Соната h-moll Ф. Ліста як предмет виконавського аналізу / У Цунь // Музичне мистецтво і культура. – Одеса : Друкарський дім, 2006.– Вип. 7. Кн. 1. – С. 343–351.

191. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М. : Музыка, 1969. – 598 с.

192. Фомин, В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа / В. Фомин // Музыкальное искусство и наука сб. ст. / ред. Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 2. – С. 99–134.

193. Фоміна, Т. М. Художньо-виконавські принципи інтерпретації Сонати сі-мінор Ф. Ліста (до проблеми формування виконавської традиції класу професора Л. Н. Гінзбург) / Т. М. Фоміна // Музичне мистецтво і культура. – Одеса : Друкарський дім, 2010.– Вип. 12. – С. 343–356.

194. Холопов Ю. Александр Мосолов и его фортепианная музыка [Электронный ресурс] / Ю.Холопов // А.Мосолов. Избранные сочинения для фортепиано. – М. : Музыка, 1991. – Режим доступа: [http://newmuz.narod.ru/st/Mos\\_Holop01.html](http://newmuz.narod.ru/st/Mos_Holop01.html)

195. Холопов, Ю. Н. К проблеме музыкального анализа / Ю. И. Холопов // Проблемы музыкальной науки / сост.: В. И. Зак, Е. И. Чигарева ; редкол.: Г. Л. Головинский, Е. М Левашев, И. А Сапонов. – М. : Советский композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 130–151.

196. Холопов, Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия / Ю. Н. Холопов // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106–114.

197. Холопова, В. Н. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века / В. Н. Холопова // Современное искусство музыкальной композиции: сб. науч. тр. ГМПИ им. Гнесиных / отв. ред. Н. Гуляницкая. – М., 1985. – С. 17–27.

198. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.
199. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 1999. – 496 с.
200. Холопова, В. Н., Холопов Ю. Н. Фортепианные сонаты Прокофьева / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. – М. : Музыка, 1961. – 88 с.
201. Хохлов, Ю. Н. Фортепианные сонаты Франца Шуберта / Ю. Н. Хохлов. – М. : Эдиториал УРСС, 2010. – 528 с.
202. Ценова, В. С. К теории современной музыкальной композиции / В. С. Ценова // Советская музыка. – 1991. – № 9. – С. 81–86.
203. Цуккерман, В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды: в 2-х томах / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1970–1975. – Т. 1. – 559 с.; Т. 2 – 464 с.
204. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964.
205. Цуккерман, В. А. Соната си-минор Ф. Листа / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1984. – 112 с.
206. Чеботаренко, О. В. Культурологические аспекты исполнительской формы музыки: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Чеботаренко Ольга Валериевна; Одесский государственный политехнический университет. – Одесса, 1997. – 187 с.
207. Чередниченко, О. В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Чередниченко Ольга Вікторівна; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – 18 с.
208. Чередниченко, Т. В. К проблеме художественной ценности в музыке / Т. В. Чередниченко // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. / редкол. О. В. Соколов, М. Е. Тараканов, В. Н. Холопова, В. А. Цуккерман. – М. : Советский композитор, 1983. – Вып. 5. – С. 255–295.

209. Чередниченко, Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики / Т. В. Чередниченко. – М. : Музыка, 1989. – 223 с.
210. Чернова, Т. Ю. Теоретические проблемы музыкальной драматургии: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чернова Татьяна Юрьевна; Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1979. – 28 с.
211. Чернова, Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. – М. : Музыка, 1984. – 143 с.
212. Шапошников, И. А. Поэдность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Шапошников Иван Альбертович; Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2016. – 209 с.
213. Швець, Н. О. Культуротворчий синтез як стилеутворювальний фактор у музичному мистецтві на рубежі ХІХ–ХХ століть (на прикладі творчості С. Танеева та М. Метнера): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Швець Наталія Олександрівна; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – 22 с.
214. Шип, С. В. Музыкальная речь и язык музыки / С. В. Шип. – Одесса : Изд-во Одесской гос. консерватории имени А. В. Неждановой, 2001. – 296 с.
215. Шнитке, А. О некоторых чертах новаторства в фортепианных циклах Прокофьева / А. Шнитке // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования / [Составитель В. Блок. Редакторы В. Блок и Ю. Рагс]. – М. : Музыка, 1972. – С. 185–215.
216. Шонберг, Г. Великие пианисты / Г. Шонберг. – М. : «Аграф», 2003. – 401 с.
217. Шпет, Г. Г. Эстетические фрагменты / Г. Г. Шпет // Сочинения. – М. : Правда, 1989. – 601 с.

218. Щитова, С. А. Образ Мефістофеля в епоху романтизму як віддзеркалення двобою добра і зла / С. А. Щитова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – Київ : ДАКККіМ, 2009. – Вип. XXII. – С. 33–41.
219. Щьоголева, О. В. Романтична інструментальна фантазія у творчості Ф. Шуберта та Р. Шумана: шляхи становлення жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Щьоголева Олена Володимирівна; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2011. – 18 с.
220. Юдин, Э. Г. Методология науки. Системность. Деятельность / Э. Г. Юдин. – М. : Эдиториал УРСС, 1997. – 444 с.
221. Berman B. Prokofiev's Piano Sonatas. A Guide for the Listener and the Performer. Yale University Press, 2008. 256 p.
222. Brown D. The B Minor Sonata Revisited: Deciphering Liszt // The Musical Times. Vol. 144, No. 1882 (Spring, 2003), pp. 6–15.
223. Garcia S. Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas // 19th-Century Music. Vol. 23, No. 3 (Spring, 2000), pp. 273–300.
224. Forte A. Alban Berg's Piano Sonata, Op. 1: A Landmark in Early Twentieth-Century Music // Music Analysis. Vol. 26, No. 1/2, 2007, pp. 15–24.
225. Longyear R. The Text of Liszt's B Minor Sonata // The Musical Quarterly. Vol. 60, No. 3 (Jul.), 1974, pp. 435–450.
226. Tanner M. The Power of Performance as an Alternative Analytical Discourse: The Liszt Sonata in B Minor // 19th-Century Music. Vol. 24, No. 2, Special Issue: Nineteenth-Century Pianism (Autumn, 2000), pp. 173–192.
227. Wadsworth B. A Model of Dialectical Process in Berg's Opus 1 Piano Sonata // Theory and Practice. Vol. 33. Dedicated to George Perle: 1915–2009, 2008, pp. 329–356.
228. Wai-Ling C. Scriabin's Octatonic Sonata // Journal of the Royal Musical Association. Vol. 121, No. 2, 1996, pp. 206–228.

## Приложение

Таблица 1.

### Форма фантазии-сонаты «По прочтении Данте»

<i>Раздел общие композицион- ные функции)</i>	<i>Подраздел (специаль- ные компози- ционные функции)</i>	<i>Нуме- ра- ция так- тов</i>	<i>Тональность или тональное движение</i>	<i>Главенствующий образ и жанровые первоисточники (экспрессивно- драматургические функции)</i>
<b>Вступле- ние</b>	Вступление к сонатному <i>allegro</i>	1–28	g-moll – as-moll – H-dur – g-moll – d- moll	Тема Судьбы. <i>Героико- трагедийная конфликтность.</i>
	Вступление к главной партии	29–34	d-moll	Подготовка экспонирования лирико-драматического образа
<b>Экспози- ция</b>	Главная партия	35–76	d-moll	Тема Человека и его страдания. <i>Лирико- драматическое</i> начало
	Связующая партия	77– 102	cis-moll - Fis-dur	Противостояние Человека и Судьбы. <i>Напряженное драматическое нарастание.</i>
	Побочная партия	103– 156	Fis-dur – Cis-dur – G-dur – ais-moll - Fis-dur	Образ Любви. Торжественно-возвышенная, гимническая <i>лирика.</i>
	Заключитеь- ная партия	157– 180	Fis-dur	Тема Человека, но в <i>лирическом</i> звучании
<b>Разработ- ка</b>	Вступление к <i>разработке</i>	181– 190	Тональная неопределенность постоянное движение уменьшенными гармониями.	Тема Судьбы. <i>Драматизм</i>
	Собственно <i>разработка</i>	191– 251	То же самое	Противостояние Человека и Судьбы. <i>Конфликтность. Трагедийность.</i>
	Ложная <i>реприза</i>	251– 271	A-dur	Тема Любви . <i>Взволнованная лирика.</i>
<b>Реприза</b>	Главная партия	273– 289	d-moll	Тема Человека, воспоми- нание о страданиях. <i>Драматичное lamentoso</i>
	Побочная партия	290– 326	D-dur	Тема Любви в двух проявлениях: 1) хрупкая, мерцающая и 2) торжественно-гимническая <i>лирика</i>
	Заключитеь- ная партия	327– 352	D-dur	Тема Человека в торжественно-апофеозном звучании. <i>Героика и лирика.</i>
<b>Кода</b>		353– 373	D-dur	Осознание диалектического единства тем Человека, Любви, Судьбы. <i>Героика и драматизм.</i>

## Форма Сонаты h-moll Ф. Листа

<i>Раздел (общие композиционные функции)</i>	<i>Раздел (специальные композиционные функции)</i>	<i>Нумерация тактов</i>	<i>Тональность или тональное движение</i>	<i>Главствующий образ и жанровые источники (экспрессивно-драматургические функции)</i>
<b>Вступление</b>	<i>Вступление ко всему сонатному allegro</i>	1–7	g-moll	Тема Судьбы, Фатума. Трагическая обреченность. Элементы трагической эпичности
<b>Экспозиция</b>	<i>Главная партия</i>	8–31	h-moll	Противоречивый образ Человека (действенность и внутренний конфликт). <i>Драматизм</i>
	<i>Связующая партия</i>	32–104	h-moll – B-dur – g-moll – Es-dur – g-moll – D-dur	Образ Человека. Напряженное <i>драматическое нарастание.</i>
	<i>Побочная партия</i>	105–254	D-dur	Две грани образа Любви: торжественно-возвышенный и ноктюрновый, лирический, <i>Вдохновенная поэтическая лирика.</i>
	<i>Заключительная партия</i>	255–285	Fis-dur – g-moll	Преобразование лирического образа (вторая побочная тема) в беспокойный, напряженный, нестойкий образ. <i>Драма.</i>
<b>Разработка</b>	<i>Вступление к разработке</i>	286–296	f-moll – cis-moll	Первая главная, образ Человека. <i>Усиление драматизма.</i>
	<i>Диалог</i>	297–330	cis-moll – f-moll - e-moll	<i>Трагедийное</i> звучание первой побочной и драматический речетатив (как воплощение образа Человека)
	<i>Центральный эпизод в разработке (малая сонатная форма)</i>	331–459	Fis-dur – A-dur – Fis-dur – g-moll – Fis-dur – fis-moll - Fis-dur	<i>Сфера лирики</i> разнообразных оттенков
<b>Реприза</b>	<i>Главная партия</i>	460–531	<i>b-moll – h-moll</i>	Зловещее фугато. Торжество «мефистофельского» начала. Напряженный <i>драматизм</i>
	<i>Связующая партия</i>	533–599	h-moll	Напряженный <i>драматизм</i>
	<i>Побочная партия</i>	600–649	H-dur	Воспоминание о прошлом величии Любви, осознание трагедии. Разные оттенки <i>трагедийной лирики.</i>
	<i>Заключительная партия</i>	650–699	H-dur	Усиление <i>трагедийности.</i>
<b>Кода</b>		700–760	H-dur	Осознание диалектического единства всех образов. Синтезирование всех тем: первой побочной, главной темы из малой сонатной формы, темы главной партии, темы вступления. <i>Трагизм.</i>

Таблица 3.

Проявление черт сонатной экспозиции рондальности в экспозиции  
Сонаты h-moll Ф. Листа

<i>Экспозиция сонатной формы</i>	Вступление	Зона главной партии	Вступление	Зона побочной партии	Вступление
<i>Рондо</i>	Рефрен	Первый эпизод. <i>Героико-драматический</i>	Рефрен	Второй эпизод. <i>Героико-лирический</i>	Рефрен

Таблица 4.

Построение малой сонатной формы в центральном эпизоде разработки  
Сонаты h-moll Ф. Листа

<i>Раздел (общие композиционные функции)</i>	<i>Подраздел (специальные композиционные функции)</i>	<i>Нумерация тактов</i>	<i>Тональность или тональное движение</i>	<i>Главенствующий образ и жанровые источники (экспрессивно-драматургические функции)</i>
<i>Экспозиция</i>	<i>Главная партия</i>	331–348	Fis-dur	Andante sostenuto. Новая тема. «Увлеченность мечтой». <i>Созерцательная лирика</i>
	<i>Побочная партия</i>	348–362	A-dur	Quasi adagio. Вторая побочная тема из экспозиции большой сонатной формы. <i>Светлая лирика</i>
<i>Разработка</i>		363–394	Fis-dur – g-moll-	Первая побочная тема из экспозиции большой сонатной формы. <i>Торжественно-экстатическая лирика</i> . В конце – вторжение элемента первой главной темы – отголосок, воспоминание о борьбе
<i>Реприза</i>	<i>Главная партия</i>	395–432	Fis-dur	Возвращение сферы <i>созерцательной лирики</i> . Тихая кульминация
	<i>Побочная партия</i>	433–452	Fis-dur	Вторая побочная тема из экспозиции большой сонатной формы с использованием элементов новой темы (г.п. малой сонатной формы) <i>Светлая лирика</i>
<i>Кода</i>		453–459	fis-moll - Fis-dur	Тема Судьбы. <i>Драма</i> . Возвращение из мира мечты в реальность

Таблица 5.

Соотношение партий классической сонатной экспозиции и черт концентрической формы в Сонате № 9 op. 68 А. Скрябина

<i>Экспозиция сонатной формы</i>	Главная партия	Связующая партия	Побочная партия (простая трехчастная форма)	Заключительная партия (на материале связующей)
<i>Концентрическая форма</i>	Вступление	А	В – R (развитие) – В1	А1
<i>Экспрессивно-драматургические функции</i>	Объединение мрачно-застывшего спокойствия (первый элемент главной темы) и пасмурно-импульсивного (второй элемент)	Развитие мрачно-импульсивного образа	Прозрачность, спокойствие и созерцательность	Синтез всех образных сфер
Такты	1–23	24–34	35–58	59–68

Таблица 6.

Соотношение партий классической сонатной экспозиции и черт концентрической формы в Сонате C-dur op. 11 № 3

<i>Экспозиция сонатной формы</i>	Главная партия	Связующая партия (на собственном самостоятельном материале)	Побочная партия	Первая заключительная партия (на материале связующей партии)	Вторая заключительная партия (на материале главной партии)
<i>Концентрическая форма</i>	Раздел А	Раздел В	Раздел С	Раздел В1	Раздел А1
Такты	1–17	18–31	32–48	49–55	56–67

Таблица 7.

Построение малой сонатной формы во вставном эпизоде Интерлюдии из разработки Сонаты g-moll op. 22 Н. Метнера

<i>Раздел (общие композиционные функции)</i>	<i>Подраздел (специальные композиционные функции)</i>	<i>Нумерация тактов</i>	<i>Тональность или тональное движение</i>	<i>Главенствующий образ и жанровые первоисточники (экспрессивно-драматургические функции)</i>
<b>Экспозиция</b>	<i>Главная партия</i>	197–209	f -moll – Des-dur	Andante lugubre. Новая тема на интонационном материале вступления. <i>Мрачно-сосредоточенная лирика</i>
	<i>Побочная партия</i>	210–221	Des-dur	Poco a poco più sereno e con moto. Новая тема. <i>Взволнованная лирика</i>
<b>Разработка</b>		222–235	Des-dur – D-dur – A-dur - C-dur	На материале главной темы Интерлюдии. <i>Трагичная патетика.</i>
<b>Реприза</b>	<i>Главная партия</i>	236–245	C-dur - As-dur	Возвращение сферы <i>мрачно-сосредоточенной лирики.</i>
	<i>Побочная партия</i>	246–255	As-dur	<i>Определенное просветление взволнованной лирики</i>
<b>Кода</b>		256–263	ges-moll	На теме главной партии Интерлюдии. <i>Патетика.</i>

Таблица 8.

Соотношение формы сонатного allegro и концентрической формы в Сонате g-moll op. 22 Н. Метнера

<i>Сонатная форма</i>	Вступление	Зона главной партии	Зона побочной партии	Разработка: Собственно разработка и <i>Интерлюдия</i>	Зона побочной партии	Зона главной партии	Кода
<b>Концентрическая форма</b>	A	B	C	вставная малая соната	C1	B1	A1
<b>Нумерация тактов</b>	1–8	9–94	95–156	157–263	264–373	374–396	397–423

Таблица 9.

## Строение двойной экспозиции «Сонаты-воспоминания» op. 38 Н. Метнера

<i>Последовательность подразделов экспозиции</i>	Вступление	Главная и связующая партии (на материале главной)	Первая побочная партия	Главная и связующая партии	Вторая побочная и заключительная партии	Вступление
<i>Экспрессивно-драматургические функции</i>	Нежно-поэтический образ	Задумчивость с элементами декламационности в главной. Драматизация образа в связующей.	Взволнованная элегичность	Задумчивость с элементами декламационности в главной. Драматизация образа в связующей.	Задумчивость и элегичность в побочной. Драматизация элегичности в заключительной	Нежно-поэтический, идилично спокойный образ
<i>Тональность</i>	a-moll	a-moll – e-moll	e-moll – a-moll	a-moll – e-moll	e-moll	e-moll
<i>Нумерация тактов</i>	1–16	17–40; 41–60	61–83	84–91; 92–116	117–133; 134–151	152–167

Таблица 10.

## Соотношение формы сонатного allegro и формы второго плана в Сонате fis-moll op. 13 Н. Мясковского

<i>Сонатная форма</i>	Вступление	Экспозиция	Разработка	Реприза	Кода
<i>Двойная двухчасная форма</i>		A	B	A1	B1
<i>Вариационная форма</i>		Заключительная партия – тема вариаций	Первый второй разделы – первая и вторая вариации		Второй и третий разделы – третья и четвертая вариации
<i>Рондальная форма</i>	Рефрен	Эпизод А	Рефрен (в начале разработки)	Эпизод А1	Рефрен (в конце третьего раздела коды)

Таблица 11.

Соотношение формы сонатного allegro и формы второго плана в Сонате  
с-moll op. 19 Н.Мяковского

<b>Сонатная форма</b>	Вступление	Экспозиция: Главная партия	Экспозиция: Побочная партия	Экспозиция: Заключительная партия	Разработка	Реприза: Главная партия	Реприза: Побочная партия	Реприза: Тема вступления	Кода
<b>Рондальная форма</b>	<i>Рефрен</i>	Середина партии - <i>рефрен</i>	В начале - <i>рефрен</i>	В начале - <i>рефрен</i>	Третий раздел разработки - <i>рефрен</i>			Рефрен	Рефрен

Таблица 12.

Общее построение Сонаты f-moll op. 1 С. Прокофьева

<b>Раздел</b> (общие композиционные функции)	<b>Подраздел</b> (специальные композиционные функции)	<b>Нумерация тактов</b>	<b>Тональность или тональный движенье</b>	<b>Главенствующий образ и жанровые первоисточники</b> (экспрессивно-драматургические функции)
<b>Вступление</b>	<i>Вступление ко всему сонатному allegro</i>	1–4	f-moll	Символ объективной действительности
<b>Экспозиция</b>	<i>Главная партия</i>	5–25	f-moll	Взволнованно-драматический образ
	<i>Связующая партия</i>	26–42	f-moll – As-dur	Драматическое смятение
	<i>Побочная партия</i>	42–74	As-dur	Возвышенная, почти торжественная лирика
	<i>Заключительная партия</i>	74–93	As-dur	Противопоставление лирического и драматического начал
<b>Разработка</b>	<i>Вступление к разработке</i>	94–99	As-dur – f-moll	Развитие драматического начала заключительной партии
	<i>Собственно разработка</i>	100–133	b-moll – F-dur – h-moll – E-dur	Продолжение развития драматического начала заключительной партии, сопоставление на близком расстоянии образов главной и побочной партий
	<i>Предикт</i>	134–145	f-moll	Патетическое звучание взволнованно-драматической темы главной партии

<b>Реприза</b>	<i>Главная партия</i>	146–151	f-moll – c-moll	Взволнованно-драматический, но немного хрупкий образ
	<i>Связующая партия</i>	152–173	c-moll – Des-dur	Драматическое смятение
	<i>Побочная партия</i>	174–194	Des-dur	Возвышенная лирика с элементами «сухости»
	<i>Заключительная партия</i>	194–239	f-moll	Последнее наиболее яркое противопоставление лирического и драматического начал
<b>Заключение</b>		240–244	f-moll	Символ объективной действительности

Таблица 13.

## Общее построение Сонаты a-moll op. 28 С. Прокофьева

<b>Раздел</b> (общие композиционные функции)	<b>Подраздел</b> (специальные композиционные функции)	<b>Нумерация тактов</b>	<b>Тональность или тональное движение</b>	<b>Главенствующий образ и жанровые первоисточники</b> (экспрессивно-драматургические функции)
<b>Вступление</b>	<i>Вступление ко всему сонатному allegro</i>	1–15	a-moll	Призыв к действию как образ внешнего мира
<b>Экспозиция</b>	<i>Главная партия</i>	16–26	a-moll	Активно-действенный драматический взволнованный образ внутреннего мира. Токкатность и маршевость
	<i>Связующая партия</i>	27–59	a-moll – e-moll – fis-moll – cis-moll – C-dur	Преобразующее развитие предыдущего образа
	<i>Побочная партия</i>	60–79	C-dur – gis-moll – C-dur	Объективная лирика, печаль и сомнения. Песенность.
	<i>Заключительная партия</i>	80–95	C-dur	Утверждающее развитие предыдущего образа. Единство баркарольности, колыбельности и скерцозности.
<b>Разработка</b>	<i>Первый раздел разработки</i>	96–122	a-moll – d-moll	Превращение взволнованного образа главной темы в наступательный и маршевый, в конце раздела – в гимничность. Превращение песенного образа побочной партии в фантастически-зловещий.
	<i>Второй раздел разработки</i>	123–146	E-dur – A-dur – As-dur – Ges-dur	Превращение песенного образа побочной темы в экстаичный

	<i>Третий раздел разработки и предикт к репризе</i>	147–155	C-dur – a-moll	Экстатическое проведение образа заключительной партии. Кульминация лирической сферы
<b>Реприза</b>	<i>Связующая партия</i>	156–189	a-moll	Возвращение активно-действенного образа
	<i>Побочная партия</i>	190–204	a-moll	Полное растворение лирического образа в активно-действенном
<b>Кода</b>		205–234	a-moll – fis-moll – es-moll – c-moll – a-moll	Превращение баркарольно-колыбельного образа заключительной партии в зловеще-наступательный образ

Таблица 14.

## Общее построение Сонаты c-moll op. 3 А. Мосолова

<i>Раздел (общие композиционные функции)</i>	<i>Подраздел (специальные композиционные функции)</i>	<i>Нумерация тактов</i>	<i>Темповые обозначения разделов</i>	<i>Господствующий образ и жанровые первоисточники (экспрессивно-драматургические функции)</i>
<b>Вступление</b>	<i>Вступление ко всему сонатному allegro</i>	1–9	Lento lugubre e sostenuto	Экспрессивно-трагическое раздумье
<b>Экспозиция</b>	<i>Главная партия</i>	9–37	Allegro feroce	Экспрессивно-драматическая действенность
	<i>Связующая партия</i>	38–45	Poco rubato	Экспрессивный призыв
	<i>Побочная партия</i>	46–67	Allegretto, poco innocente	Экспрессивная лирика
	<i>Заключение побочной партии</i>	68–71	Lento	Затухание лирической экспрессии
<b>Разработка</b>	<i>Вступление к разработке</i>	72–86	Lugubre. Allegro non troppo	
	<i>Первый раздел разработки</i>	87–135	Allegro	Модификации экспрессивно-действенного образа в сферу трагической лирики
	<i>Второй раздел разработки</i>	136–186	Mesto poco ironico	Модификации лирического образа и доведение его до экстатического звучания

<b>Реприза</b>	<i>Главная партия</i>	187–236	Lento sostenuto	Развитие экстатического звучания экспрессивно-драматического образа
<b>Кода</b>	<i>Побочная партия</i>	237–245	Lento lento	Перенесение лирического образа в сферу экспрессивного трагизма

Таблица 15.

Соотношение формы остигатных вариаций и сонатного allegro в Сонате c-fis  
op. 11 А. Мосолова

<b>Вариации</b>	Тема вариаций	1–5 вариации	6 вариация	7 вариация	8–12 вариации	13–14 вариации	15–16 вариации	17 вариация
<b>Сонатная форма</b>	Вступление	Экспозиция: Главная партия	Экспозиция: Побочная партия	Экспозиция: Заключительная партия	Разработка	Реприза: Побочная партия	Реприза: Главная партия	Кода
<b>Нумерация тактов</b>	1–4	5–33	34–49	50–57	57–102	103–122	123–134	135–142
<b>Темповые обозначения</b>	Presto	Lento. Elevato	Adagio (Molto rubato)	Presto affanato	Meno mosso. Lento estatico	Adagio (Molto rubato)	Maestoso e grandioso Lento. Elevato	Lento. Elevato
<b>Экспрессивно-драматургические функции</b>	Экспрессивное отчаяние	Мрачно-взволнованная рефлексия	Сосредоточенная лирика	Взволнованная действенность	Развитие сферы сосредоточенной лирики и взволнованной действенности	Сосредоточенная лирика	Мрачно-взволнованная рефлексия	Претворение образа отчаяния в отстраненный, образ-призрак

## Общее построение Сонаты h-moll op. 1 Л. Ревуцкого

<i>Раздел (общие композиционные функции)</i>	<i>Подраздел (специальные композиционные функции)</i>	<i>Нумерация тактов</i>	<i>Тональность и темповые обозначения разделов</i>	<i>Главенствующий образ и жанровые первоисточники (экспрессивно- драматургические функции)</i>
<b>Вступление</b>	<i>Вступление к главной партии</i>	1–2	h-moll	Взволнованность
<b>Экспозиция</b>	<i>Главная партия</i>	3–52	h-moll	Патетика и героизм. Опора на фанфарность
	<i>Заключение главной партии</i>	53–69	h-moll	Успокоение, усиление трагизма
	<i>Вступление к побочной партии</i>	70–77	Meno mosso (quasi andante) h-moll – D-dur	Просветленная лирика. Опора на хорал
	<i>Побочная партия</i>	78–110	D-dur	Возвышенно- взволнованная лирика. Опора на песенность
	<i>Заключение побочной партии</i>	110–111	Quasi adagio D-dur	Просветленная лирика. Опора на хорал
<b>Разработка</b>	<i>Вступление к разработке</i>	112–114	Allegro As-dur	Возвращение взволнованной патетики
	<i>Первый раздел разработки</i>	115–151	C-dur – G-dur – Es-dur – As- dur – c-moll	Развитие и первая кульминация героико-патетической образности
	<i>Переход ко второму разделу разработки</i>	152–154	Allargando (rubato)	Успокоение, рассеивание патетики
	<i>Второй раздел разработки</i>	155–182	Meno mosso c-moll – g-moll – Es-dur – A- dur – F-dur	Развитие лирики в единстве с образами патетики
	<i>Третий раздел разработки</i>	183–218	Con moto c-moll – g-moll – Des-dur – Fis-dur	Развитие героико-патетической образности
<b>Реприза</b>	<i>Главная партия</i>	219–241	Poco sostenuto h-moll	Патетика и героизм, вторая кульминация

	<i>Побочная партия</i>	242–256	Meno mosso H-dur	Героический апофеоз лирического начала
<b>Кода</b>	<i>Вторая разработка</i>	257–282	Agitato h-moll	Объединение и новое развитие образов героической патетики и утверждающей лирики

Таблица 17.

Соотношение сонатной и рондальной форм в Первой сонате op. 13  
Б. Лятошинского

<b>Сонатная форма</b>	Главная партия (экспозиция)	Побочная партия (экспозиция)	Вступление к разработке (разработка)	Собственно разработка (разработка)	Передикт к репризе (разработка)	Главная партия (реприза)
<b>Рондальная форма</b>	Рефрен	Первый эпизод	Рефрен	Второй эпизод		Рефрен
<b>Темповые обозначения</b>	Concentrato e sostenuto	Poco più tranquillo	Pesante (meno mosso)	Tempestoso	Lugubre	Meno mosso
<b>Нумерация тактов</b>	1–24	25–60	61	63–99	100–138	139–173
<b>Экспрессивно-драматургические функции</b>	Трагическая действенность	Экспрессивная лирика, образ внутреннего света	Трагическая действенность	Возрастание напряжения в действенном образе. Кульминация-апофеоз лирического образа	Хмуро-фантастические метаморфозы обоих образов	Возрастание главного образа от хмурой таинственности до торжества, и апофеоза