

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ М.И. ГЛИНКИ»

На правах рукописи



ВОЛОБУЕВ Никита Юрьевич

**ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА РОССИЙСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ В РУСЛЕ НЕОСТИЛЕВЫХ
ТЕНДЕНЦИЙ РУБЕЖА XX–XXI вв.**

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
канд. искусствоведения, профессор
Еременко Галина Анатольевна

Новосибирск – 2026

Оглавление

Введение	4
Глава I. Инвариантные и динамические свойства фортепианной сонаты в русле эволюции жанра	12
1.1. Классическая модель фортепианной сонаты и ее преобразования в западноевропейской и отечественной музыке (в рецепции отечественного музыкознания)	12
1.2. Диалог с традицией в ситуации социокультурного перелома рубежа тысячелетий и векторы развития отечественной фортепианной сонаты 1990–2000-х гг.	38
Глава II. Фортепианная соната рубежа XX–XXI вв. в фокусе влияний неоклассицистской тенденции	55
2.1. Неоклассицизм как художественное направление и стилевая тенденция XX в.	55
2.2. Неоклассицизм в произведениях отечественной композиторской школы на рубеже XX–XXI вв. и его претворение в сонатном жанре.....	58
2.3. Концептуально-драматургическая трактовка сонаты неоклассической модели (аналитические очерки).....	71
2.3.1. Моделирование классических традиций как реализация механизмов культурной памяти в Сонате № 2 А. Чайковского.....	71
2.3.2. Трансформация неоклассической модели в Сонате № 7 В. Арзуманова.....	80
Глава III. Фортепианная соната в фокусе влияний неоромантизма на рубеже XX–XXI вв.....	91
3.1. Неоромантизм как стилевая тенденция и принцип художественного мышления.....	91

3.2. Претворение черт неоромантизма в сонатах российских композиторов рубежа XX–XXI вв.	95
3.3. Концептуально-драматургическая трактовка фортепианной сонаты в русле неоромантической тенденции (аналитические очерки).....	102
3.3.1. Связь с традициями русской романтической сонаты в Сонате-мистерии Т. Смирновой.....	102
3.3.2. Особенности трактовки жанра сонаты-поэмы в «Блейк-сонате» для фортепиано Д. Смирнова.....	111
Глава IV. Фортепианная соната отечественных композиторов на рубеже XX–XXI вв. в диалоге с тенденциями неофольклоризма.....	126
4.1. Преобразования неофольклорного стиля в творческих поисках отечественной композиторской школы	126
4.2. Концептуально-драматургическая трактовка фортепианной сонаты в русле неофольклорной тенденции (аналитические очерки)	134
4.2.1. Преломление неофольклорной традиции в фортепианных сонатах № 4, № 5 К. Волкова	134
4.2.2. Своеобразие неофольклорной трактовки жанра в фортепианной сонате Т. Чудовой.....	141
Заключение.....	149
Список литературы.....	154
Приложение 1. Хронологическая таблица сонат 1990–2000-х гг.	175
Приложение 2. Нотные примеры	179
Приложение 3. Аналитические схемы.....	200
Приложение 4. Иллюстрации	207

Введение

Соната — один из самых емких камерных жанров европейской музыки. На протяжении нескольких веков он привлекал внимание композиторов разных стран, которые открывали в нем новые ресурсы, преобразовывая жанр в соответствии с культурной спецификой, атмосферой эпохи и индивидуальным художественным видением. Пройденный путь наделил сонату способностью выражать широкий круг животрепещущих тем и осуществлять интеграцию масштабного спектра выразительных средств.

В отечественной фортепианной музыке соната прошла сложный путь от ранних опытов освоения западноевропейских форм к зрелым образцам, шедеврам «Серебряного века» на рубеже XIX–XX столетий и углублению симфонической трактовки жанра в советский период развития. Обладая такими качествами, как многоплановость образного мира и универсализм принципов формообразования, в ходе истории музыки жанр проявлял гибкость, наполняясь различным содержанием и взаимодействуя с множеством музыкальных направлений, сохраняя при этом свою специфику на всех этапах бытия культуры.

Проблема развития и трансформации такого значительного жанра музыкального искусства в 1990-е–2000-е гг., в эпоху масштабных изменений отечественного культурного пространства, вопрос обретения им новых качеств обладает несомненной **актуальностью**. Для полноты рассмотрения и объективности оценки этого процесса требуется значительная временная дистанция, тем не менее систематизация фактов и выявление сущностных черт для его постижения представляются своевременными.

Степень научной разработанности темы. Проблеме сонатности и связанным с ней вопросам симфонических принципов процессуальности посвящен огромный массив работ. Выделим из их круга значимые для методологической базы исследования.

Фундаментальные основы музыкальной формы с привлечением контекста западной научной мысли представлены Б. Асафьевым в труде «Музыкальная форма как процесс» [10]. Разработка концепта сонатно-симфонического инварианта принадлежит М. Арановскому [7], Л. Кириллина исследовала основные его закономерности в классическую эпоху [76], Ю. Москалец прослеживает пути развития сонаты в отечественной музыке XIX–XX веков [103], Г. Демешко рассматривает инвариант сонатности в контексте процессов развития советской музыки [57] и его взаимодействие с новыми композиторскими средствами. Масштабный труд Р. Шитиковой [183] осмысливает сонату XX века как целостный феномен. Соната трактуется здесь как презентант художественно-творческого мышления, что обеспечивает переход от формально-структурного уровня к интерпретационно-семантическому. Автор объединяет диахронический и синхронический ракурсы анализа.

Исторические этапы русской и советской фортепианной музыки прослеживают А. Алексеев [1, 3] и Л. Гаккель [43], вопросы ее национальной специфики разработаны Б. Асафьевым в исследовании «Русская музыка» [12] и М. Смирновым в монографии «Русская фортепианная музыка: черты своеобразия» [145].

В массиве теоретических работ по проблемам изучения механизмов и трактовки сонатной формы выделим труды Ю. Тюлина [163], Ю. и В. Холоповых [169; 171], Н. Горюхиной [48]. В отношении проблем формообразования на современном этапе необходимо учитывать положения монографических исследований Т. Кюрегян [82], М. Бонфельда [20], Е. Ручьевской [126]. Связь логики музыкального развития с тематизмом

раскрывают В. Бобровский [18; 17], Е. Назайкинский [105], Е. Ручьевская [127].

В отношении интересующих нас новейших явлений в сфере фортепианной сонаты издан ряд журнальных публикаций [112; 31; 136; 84; 81; 125 178; 122], имеются упоминания в крупных исследованиях (Г. Овсянкина [114], О. Синельникова [135]).

Вопросы стиля в музыке конца XX века раскрываются в трудах Г. Григорьевой [51], М. Лобановой [92]. В плане затрагиваемых в работе неостилевых тенденций инструментарий анализа разработан – относительно неоклассицизма – Л. Раабеном [123], В. Варунц [28], Е. Шевляковым [182]; относительно неоромантизма – Е. Долинской [62], Е. Денисовой [58]; неофольклоризма – И. Земцовским [70], Г. Головинским [47], Л. Ивановой [72], Т. Лесковой [90].

Духовную атмосферу этапа движения от эпохи новоевропейской Культуры к переходному состоянию или времени *пост*-культуры активно анализируют культурфилософы и эстетики: В. Бычков [24], Н. Хренов [174], Т. Сиднева [134].

Изучение специальной литературы по теме свидетельствует, что к настоящему времени в музыковедческих публикациях не представлена целостная картина бытования отечественной фортепианной сонаты в контексте постсоветского культурного пространства: не исследованы конкретная специфика ее трансформаций, взаимодействие стилевых направлений внутри жанра, а также ее семантическая роль в изменившейся эстетической ситуации.

Объектом исследования является фортепианное сонатное творчество отечественной композиторской школы 1990-х – 2000-х гг.

Предмет исследования – способы модификации жанра фортепианной сонаты в отечественной музыке указанного периода.

Цель исследования — выявить подходы российских композиторов к трактовке жанра фортепианной сонаты на рубеже XX–XXI вв. для осознания

динамики его развития в контексте эстетической и стилевой ситуации периода социокультурных перемен.

Для ее реализации требуется выполнить ряд **задач**:

- прояснить и выявить в опоре на авторитетные труды российского музыковедения инструментарий анализа стабильных и мобильных принципов и приемов организации в системе жанра сонаты;
- обрисовать особенности трактовки фортепианной сонаты, накопленные в процессе развития отечественной композиторской традиции, для осознания своеобразия состояния жанра на рубеже тысячелетий;
- в соответствии с ведущими неостилевыми тенденциями рубежного периода провести анализ показательных произведений в фокусе концептуально-драматургических и композиционно-стилистических аспектов для выявления основных типов трактовки жанра фортепианной сонаты;
- на основе выявленных подходов дать представление о тенденциях развития фортепианной сонаты на рубеже тысячелетий для понимания ее судьбы на «переломе времен».

Музыкальный материал исследования – образцы фортепианных сонат, написанных в 1990-х–2000-х годах российскими композиторами разных поколений и стилевых пристрастий – представлен в панорамных обзорах значительным кругом имен. Многочисленность привлеченных к рассмотрению сонатных композиций позволяет признать показательность выявленных в исследовании ориентиров в развитии жанра. Материал для подробных аналитических очерков, представленный образцами сонат К. Волкова, Т. Чудовой, Т. Смирновой, Д. Смирнова, А. Чайковского, В. Арзуманова, отбирался с учетом качеств композиционно-семантического своеобразия сонатных композиций, по критериям показательности:

- образцов концептуально-стилевой трактовки композиторами жанра фортепианной сонаты, отражающих умонастроения рубежного времени;
- ведущих стилевых тенденций российской музыки, в русле которых продолжает существовать сонатный жанр;

- векторов сохранения и обновления свойств русской фортепианной сонаты.

Научная новизна исследования темы связана с формированием целостного взгляда на бытие отечественной фортепианной сонаты рубежа XX–XXI веков в социокультурном контексте. Впервые дается комплексный обзор механизмов реализации неостилевых тенденций в отечественных фортепианных сонатах рубежа тысячелетий. Впервые вводятся в поле отечественного научного дискурса Сонаты Д. Смирнова, Т. Смирновой, В. Арзуманова, Б. Печерского, Т. Чудовой.

Методология исследования. В работе используется сочетание культурно-исторического, аналитического, компаративного и герменевтического методов. Культурно-исторический ракурс позволяет выявить связь жанровых преобразований фортепианной сонаты с процессами социокультурных изменений конца XX – начала XXI века, в опоре на положения культурфилософских и эстетических исследований (В. Бычков [25], Н. Хренов [174], Т. Сиднева [134]), а также труды, освещающие проблемы эволюции музыкального языка в конце XX века (М. Лобанова [92], Г. Григорьева [51] и др.). На теоретико-аналитическом уровне основными инструментами выступают категории музыкальной формы и драматургии, разработанные в трудах Б. Асафьева [10], Ю. Тюлина [163], В. Бобровского [19], Е. Ручьевской [127], М. Арановского [7], Г. Демешко [60] и др. Применяются приемы формального и интонационно-тематического анализа. Компаративный и стилевой методы обеспечивают возможность сопоставления различных неостилевых направлений — неоклассицизма, неоромантизма и неофольклоризма, выявления общих механизмов культурной памяти и индивидуальных решений отдельных композиторов. Интерпретационно-семантический подход применяется для рассмотрения сонат как текстов культуры, несущих символические и мировоззренческие значения.

Теоретическая и практическая значимость работы. Полученные в ходе исследования данные будут полезны для дальнейшего изучения стилевых ориентиров развития и выявления направлений в трактовке жанра фортепианной сонаты отечественными композиторами. Значительный массив сонатных композиций, представленных в обзорных разделах, может быть привлечен к детальному анализу и способствовать расширению данных о стратегиях композиторских подходов и перспективах в судьбе жанра. Материалы диссертации пригодятся в курсах Истории русской музыки XX столетия и Истории фортепианного исполнительства.

Положения, выносимые на защиту:

1. Соната продолжает быть жанром, активно привлекающим внимание отечественных композиторов на рубеже XX–XXI веков. Об этом говорят количественные аспекты (за этот период написано более сотни сонат, к жанру обращаются как признанные мастера, так и молодые поколения композиторов) и творческое разнообразие его концептуальных, композиционных, стилевых трактовок.
2. Соната сохраняет и даже консолидирует в данный период свои стабильные признаки, связанные с такими свойствами, как концептуальность, стадийность симфонического развертывания музыкальной мысли в опоре на интонационное становление (преимущественно выражающаяся в циклическом строении).
3. Активность творчества отечественных композиторов в жанре фортепианной сонаты связана с потребностью сохранения в атмосфере «переходной эпохи» ценностных ориентиров, подвести итог завершающегося этапа истории культуры, находя опору в богатой многовековой традиции.
4. Соната становится воплощением «механизма культурной памяти», реализуя мнемоническую функцию искусства.
5. В сонатах рассматриваемого периода рельефно реализовались особенности, ранее свойственные отечественной сонате: яркая выраженность лирического начала, реализуемая в мелодике на основе русской песенности,

пространная эпическая драматургия, опыты сочетания различных способов ощущения времени: субъективного, исторического, надвременного; устремленность формы к особому рода синтезирующему финалу-преображению («дифирамбической» кульминации); тяга к универсальности концепций; стремление к воплощению культурного синтеза на разных уровнях художественного произведения.

6. Соната рубежа тысячелетий отличается ярко выраженной культурологической направленностью, стремлением восстановить единство культурно-исторического процесса.

7. Жанр сонаты органично существует в рамках неостилевых тенденций: неоклассицизма, неоромантизма, неофольклоризма, претворяя их преимущественно в условно-знаковой форме, однако не замыкается в их рамках, будучи открытым для широких стилевых взаимодействий, синтеза различных направлений и их взаимообогащению.

8. Жанр фортепианной сонаты на рубеже тысячелетий выполняет гуманизирующую функцию. Он сохраняет образ человека, становится сферой выражения индивидуального и при этом интегрирует его в пространство культуры, удерживая культурное сознание от распада.

Достоверность результатов исследования обеспечивается методологической, исторической и теоретической обоснованностью, применением широкого спектра источников из сферы гуманитарных наук, опорой на специализированные исследования по истории жанра и стиля.

Апробация результатов диссертации осуществлялась на заседаниях кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки на всех этапах ее подготовки.

Положения исследования послужили основой для ряда докладов, представленных на международных и всероссийских конференциях, среди них: Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы теории музыки и современной композиции (Новосибирск, 2022), Всероссийская конференция «Фортепианное искусство: теория, история,

методика» (Новосибирск, 2022), Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2023» (Новосибирск, 2023), Международная научная конференция «Новые горизонты русской музыкальной культуры» (Новосибирск, 2024), Научно-культурный форум «Три сестры: содружество консерваторий имени М. И. Глинки» (Нижний Новгород, 2024), Всероссийская научная конференция «Актуальные проблемы современного композиторского творчества» (Красноярск, 2025).

По теме издано 6 научных публикаций, в том числе 4 в журналах, рецензируемых Высшей аттестационной комиссией.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности.

Диссертация соответствует паспорту научной специальности 5.10.3 Виды искусства (Музыкальное искусство) (искусствоведение) в отношении п. 16. «История музыки», п. 19. «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений», п. 20. «История и теория музыкальных жанров, музыкального языка».

Структура работы включает Введение, четыре Главы с подразделами, Заключение, Список литературы, ряд Приложений.

Глава I. Инвариантные и динамические свойства фортепианной сонаты в русле эволюции жанра

1.1. Классическая модель фортепианной сонаты и ее преобразования в западноевропейской и отечественной музыке (в рецепции отечественного музыкознания)

Соната – гибкий музыкальный жанр. С точки зрения отечественной жанровой теории, соната – *жанр «преподносимый»* (А. Сохор [153, с. 294]), *концертный* (Е. Назайкинский [107, с. 98]).

Название жанра восходит к итальянскому глаголу «sonare» («звучать»), обозначающему принадлежность сфере инструментального мышления. Поиски собственных закономерностей организации и средств передачи выразительности, разработка приемов выявления специфики инструмента стали значимыми признаками жанра сонаты (О. Соколов, [150, с. 82]).

Соната тяготеет к *камерности*, что, помимо сольного или малого ансамблевого состава и ситуации исполнения в камерных условиях, подразумевает в содержательном плане преимущественный интерес к личному, частному, а в формальном плане – тяготение к детализации [153, с. 301].

При выявлении содержательных свойств жанра сонаты, нужно отметить, что соната – *жанр концептуальный*. Она (по единодушному утверждению авторитетных исследователей – Б. Асафьев [10, с. 256], М. Арановский [7, 62], О. Соколов [150, с. 81]) родственна симфонии – одному из высших концепционных жанров «чистой музыки». Подобно симфонии, она представляет собой масштабное полотно, служащее для выражения мыслей о наиболее сущностных проблемах человеческого бытия (религиозных,

философских, этических). По напряженности внутреннего действия соната, как и симфония, близка драме, по содержательному охвату – литературному роману [см.: 73, с. 92]. Для нее характерен высокий уровень обобщения, направленность на выражение в музыке проблемных ситуаций, конфликтных оппозиций и поисков путей их преодоления. Камерные свойства сонаты способствуют выражению в музыке личного отношения к фундаментальным всеобщим проблемам.

Соната – жанр сложный, неоднородный, подразумевающий группировку простых жанров и объединение их в крупную композицию [150, с. 22; 153, с. 301]. Соната преимущественно включает в себя «собственные», чисто музыкальные жанры [150, с. 301].

Соната – жанр по преимуществу циклический. Композиция сонаты традиционно строится на основе особого типа цикла, называемого сонатно-симфоническим. Последовательность частей в сонатно-симфоническом цикле базируется на принципе функционального контраста. Части в нем следуют согласно принципу «семантической оппозиции» [150, с. 69], контраста характера движения, отличаясь значительностью содержания и базируясь на внутренней интонационно-конструктивной и драматургической их связи. В силу этого «части сонатного цикла являются [...] фазами раскрытия концепции сочинения в целом» [163, с. 340].

Согласно М. Арановскому, концептуальная основа сонатно-симфонического цикла представляет собой философскую модель человеческого существования. Жанровая устойчивость обеспечивается совокупностью онтологических категорий, закрепленных за отдельными частями цикла, выполняющими семантические функции, напрямую связанные с их структурными особенностями. Эти категории трактуются исследователем как различные формы взаимоотношений человека с миром: *Homo agens* – «Человек деятельный» (I часть), *Homo sapiens/meditans* – «Человек мыслящий» (II часть), *Homo ludens* – «Человек играющий» (III часть), *Homo communis* – «Человек общественный» (IV часть) [7, с. 24].

Совокупность разнохарактерных частей охватывает разные стороны действительности, претворяясь в основных «точках зрения», умонастроениях художника и складываясь в целостную «картину мира»: область драматического, напряженно-действенного (первая часть), лирико-созерцательного (медленная часть), жанрово-характерного, бытового, танцевально-игрового (менуэт, многие скерцо), обобщенно-жанрового, эпического (финал) [см.: 91, с. 453; 82, с. 129].

В образцах одночастных сонат отчетливо проявляется тяготение к полиморфности и стадийности последовательного раскрытия многоаспектной философской концепции. В романтический период особенно ясно прослеживаются взаимосвязи одночастной сонаты с циклическим принципом: с одной стороны, одночастная форма может возникать через укрупнение разделов, приобретающих функции отдельных частей цикла; с другой — части цикла могут сливаться в неделимое единство. Указанные черты одночастной сонаты, ярко проявившиеся в романтической традиции, сохраняются и в последующем развитии жанра [132, с. 20-23].

Композиционно-драматургический уровень как механизм содержательной наполненности и индивидуальной трактовки решения сонатного жанра тесно связан с сонатной формой, в классических образцах сонат активнее всего проявляющей себя в первой части цикла [см.: 19, с. 168].

Сонатная форма — одна из высших музыкальных форм, в которой сочетаются *принципы контраста и развития*. В ней гибко проявляются

1) архитектурная ясность конструкции разделов и трехфазная организация внутренней композиции, 2) противопоставление тематического материала в экспозиционном показе, 3) динамичная процессуальность с его обострением или сближением, 4) репризное возвращение основных тем [171, с. 321].

Для структуры сонатной формы характерна трехфазность¹. Первая фаза, экспозиция – отображает ситуацию противопоставления основных образов на основе *принципа динамического сопряжения*². Средний раздел, разработка – тонально неустойчивая часть – базируется на приемах мотивно-гармонической разработки тематического материала³. Третья фаза, реприза, представляет ситуацию объединения: последования тем в новом соотношении со сглаживанием противоречий. В структурном плане важную роль в сонатной форме играет понятие партии как раздела формы, выполняющего определенные функции⁴.

Основным механизмом организации сонатной композиции является *тематизм*. Важно разделение материала на тематический и нетематический, или фигурационный, на изложение тем и их развитие. Тема – носитель образа, рельефное «ядро», которое является не только двигателем формы, но и важным «знаком» в процессе развития, порой заменяя своим элементом целый образ. «Тема — одновременно и себедовлеющий четкий образ, и динамически «взрывчатый» элемент. Тема — и толчок и утверждение. Тема концентрирует

¹ Хотя классик сонатной формы Л. ван Бетховен мыслил её в качестве двухколенной, где первой фазой служил своеобразный «большой период» [76, с. 159].

² Динамическое сопряжение выражается в интенсивной подготовке материала последующих разделов и тем [163, с. 251].

³ Метод разработки заключается в выделении (вычленении) и широком самостоятельном развитии отдельных частей темы (фраз, мотивов), что обычно связано с последовательным дроблением построений [91, с. 395]. М. Арановский пишет, что «суть метода мотивно-тематического развития состоит в диалектике сохранения и обновления. Сохранение необходимо, чтобы установить связь, единую нить всех моментов развития, а обновление – придать каждому из них значение качественно нового этапа» [8, с. 22].

⁴ В последние десятилетия в западном музыкознании сформировалась новая модель анализа сонатной формы, разработанная Дж. Хепокоски и У. Дарси. Согласно их концепции, соната предстает как динамическое взаимодействие статистически выявленных норм и индивидуальных деформаций, управляющих восприятием слушателя. Важным положением теории является понимание сонатной формы как разновидности ротационной структуры, в которой последовательность функциональных зон (Первая тема–Переход–Медиальная цезура–Вторая тема–Заключение) проходит через несколько циклов трансформаций. Авторы выделяют пять типологических моделей сонаты в зависимости от количества и характера ротаций. Особое значение имеют понятия медиальной цезуры и решающего экспозиционного каданса, позволяющие более дифференцированно осмыслить внутреннюю динамику экспозиции и выявить риторическую направленность формы [195, 196].

в себе энергию движения и определяет его характер и направление» [10, с. 121].

В драматургическом плане сонатной формы важна «сонатная рифма», подразумевающая исходное противопоставление двух образов (тема главной партии и тема побочной партии создают своеобразную «сверхтему») и последующее их сближение в репризе. Таким образом, в репризе сонатная рифма рождает новое качество [19, с.164].

Свойствами главной партии (ГП) являются разомкнутость ее построения, устремленность развития [см.: 163, с. 252]. Первая тема не обладает большой степенью завершенности, развитие и преобразование тех или иных элементов первой темы является залогом движения формы. Тема ГП обладает внутренней противоречивостью, что является стимулом развития.

Тема побочной партии контрастирует первой теме и в то же время родственна ей. В экспозиции происходит нарушение равновесия в пользу ПП. Этому содействует ее большая протяженность и ее тональное закрепление [см.: 163, с. 252].

В сонатной форме наиболее выявлены различные способы развития, прежде всего, тонально-гармонического. Нормативная доминантовая тональность второй темы генерирует непрерывный ток тонального напряжения [91, с. 363]. На раннем этапе исторического развития сонатной формы тональные соотношения имели большее значение, чем тематические. На зрелом этапе (венские классики) оба типа соотношений имели приблизительно одинаковое значение [91, с. 364].

Механизмами реализации развития являются разнообразные типы контраста:

- внутритематический контраст, связанный с внутренней нестабильностью темообразующих элементов (мотивов, мотивных групп);
- производный контраст, означающий появление нового контрастного тематического построения как результата преобразования прежнего, либо включающий прежнее в качестве одного из своих элементов. Таким образом,

открывается возможность выводить каждое новое качество из предыдущего как «свое другое» (термин Гегеля) в процессе развития [105, с. 158].

- Соната – поле применения *множественного контраста*: «многоярусных» контрастных сопоставлений на разных уровнях музыкального языка и в различных масштабах. Множественный контраст организует последовательность стадий развития, характеризующихся отходом от исходной позиции и усилением отдельных качеств тематического материала [см.: 8, с. 22].

Сонатная форма наделена «качественной устремленностью и текучестью» [см.: 11, с. 99]. Особенностью сонатной драматургии является ее причинно-следственная обусловленность, необратимость процессов. Для сонатного-симфонического жанра характерен «диалектический стиль мышления», опирающийся на «логику причинно-следственных связей и дуалистических отношений» [7, с. 10]. Совокупность драматургических принципов и механизмов их реализации рождает такое определяющее понятие для жанра сонаты как *симфонизм*.

Симфонизм – «непрерывность музыкального ... сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных», – отмечает Б. Асафьев [11, с. 97]. Симфонизм можно определить как «диалектическое становление идей через борьбу и конфликт музыкальных образов» [105, с. 156]. Сущностью его является развитие, основанное на борьбе и единстве противоположностей, приводящее к качественному изменению образов. Отсюда вытекает диалектичность контрастов: «Одна сфера не механически сопоставляется с другой, а своим развитием неизбежно вызывает другую как свой антитезис» [10, с.120].

Таким образом, вместе с конфликтностью выступает единство, глубокая взаимообусловленность всех элементов содержания и формы. Логика развития в своей основе подчиняется триаде: «тезис – антитезис– синтез» [105, с. 156].

Смена, чередование и взаимодействие неравноправных элементов обеспечивают в сонате движение формы. Таким образом, «сонатно-симфоническое мышление становится процессом достижения главенства тех или иных структур при их постоянном взаимодействии, рождающем напряжение» [102, с. 107].

В ходе развития жанра сонаты принципы симфонического мышления, первоначально наиболее концентрированно и рельефно представленные в первой части, написанной в сонатной форме, стали распространяться на весь цикл или масштабную одночастную композицию сонатного типа. Это определило специфику жанра. Взаимодействие множества смысловых структур внутри цикла создает впечатление драматического столкновения и противоборства сил, приводящего к итоговому результату [см.: 183, с. 116]. Яркая выраженность этих свойств на определенных этапах развития жанра позволила исследователю Г. Демешко выделить особую категорию «концептуальной сонаты» как жанра, который соотносится «с коммуникативными признаками конфликтно-драматических частей сонатных циклов» [57, с. 3].

Г. Демешко определила такой признак жанра как *сонатность* («сонатное мышление»), родственный понятию «симфонизм», понимаемый как «единство общесемантического и музыкально-смыслового рода отношений». Его суть заключается в единстве последовательности нескольких масштабных фаз композиционного ритма, подразумевающего показ «сверхтемы» (многосоставного, сложноорганизованного, внутренне противоречивого сверхтематического образования), в развитии, обладающем такими инвариантными признаками, как динамизм, драматизм, конфликтность, целенаправленность и результативность, а также в наличии причинно-следственных, синтезирующих и многоуровневых иерархических связей во взаимоотношениях композиционных элементов [57, с. 2].

Таким образом, подытожим стабильные признаки сонатного жанрового инварианта: *инструментальность* как специфика письма, *камерность* в

многоаспектном преломлении, *концептуальность* как содержательное свойство, стадийность развертывания музыкальной мысли (преимущественно выражающаяся в циклическом строении), *симфонизм* как тип музыкального мышления.

Жанр сонаты имеет длинную историю: долгий путь эволюции привел к созданию важных для современного композиторского мышления опорных моделей.

В эпоху **барокко**, в условиях смены музыкальных парадигм (зарождение гомофонно-гармонического мышления), в период размытости жанровых границ инструментальной музыки, началось формирование сонатного инварианта, во взаимодействии с танцевальными сюитами [102, с.105], жанром концерта [183, с. 69], В разнообразии произведений под заголовком «соната» складываются основные его признаки: доминирование инструментального начала, следование частей по принципу функциональной оппозиции, прежде всего на основе контраста по типу движения, преодолеваемого тональным единством [183, с. 71]. Тогда же начинает приобретать важность принцип интонационного становления.

Открытие в музыке эпохи **классицизма** идеи динамичной процессуальности, подвижной полиаффектности в эмоциональном наполнении соединяется с четкой логикой изложения (основанной на сочетании диалектики и риторики), тенденцией к регламентации формы. Вершиной классического этапа развития сонаты явилось творчество Бетховена, воплотившего глубокие общечеловеческие идеи в произведениях, отличающихся значительностью масштабов, композиционной сложностью, динамикой развития формы в целом [163, с. 254].

Для симфонизма Л. ван Бетховена характерна «сконцентрированность мысли» — лаконичные темы (но развернутые партии), основанные на рельефных, четких мотивах. Важнейшая роль в процессе развития и создании единства принадлежит ритму. Рельефность мотивного членения в бетховенских темах сочетается с внутренним единством контрастных

мотивов. Огромную роль играет диалектический принцип производного контраста как внутри одной темы, так и в соотношении различных противостоящих друг другу тем [105, с. 158].

Главная партия сонатной формы, благодаря внутренней конфликтности, концентрирует в себе предпосылки дальнейшего симфонического развития, намечает его важнейшие, «узловые» моменты [Там же, с. 159]. Важнейшим качеством метода Л. ван Бетховена является становление темы в процессе изложения — развитие ее из исходного мотивного зерна [Там же, с. 159].

Ключевым свойством симфонической драматургии Бетховена является непрерывное изменение и качественное преобразование музыкальных образов. Этому принципу подчинена уже экспозиция сонатного *allegro*, а в особенности разделы разработки и коды, значение которых в процессе развития приобретает большое значение. Тем же целям — созданию поступательно нарастающей напряженности развития — служит и преобразованная реприза, где повторность преодолевается посредством глубоких трансформаций тематического материала. [Там же, с. 159].

Интенсивность бетховенского развития в большой мере осуществляется благодаря исключительной действенности его функциональной гармонической системы.

В позднем творчестве Л. ван Бетховена (сонаты №№ 28–32) в процессе непрекращающихся творческих поисков созданная им «порождающая модель» (М. Арановский) стала «размываться». Можно наблюдать вуалирование границ разделов, лирическую интроверсию состояний, ослабление динамики автентических тональных соотношений [76, с. 171].

Дальнейшее развитие сонаты шло по пути индивидуализации и усложнения. **Эпоха романтизма** стала новым этапом в эволюции сонаты, рождая признаки романтической модели. Композиторы-романтики неизбежно вступали в творческий диалог с Бетховеном, развивая его открытия или полемизируя с ними [197, с. 11].

Тематический материал в романтических сонатах порой носит песенный характер, в связи с чем в средствах развития происходит переход от активной мотивной разработки к методам варьирования, фактурного и гармонического колорирования (важной вехой здесь стали фортепианные сонаты Ф. Шуберта) [83, с. 17].

Отклонение от нормативных классических форм мышления, связанных с риторической и драматической традицией, обращение к поэзии и литературе как к исходному импульсу смысловой организации приводят к переосмыслению сонатной идеи в русле явной или скрытой программности, к формированию новых образных сфер и, как следствие, к расширению и усилению приемов контраста [183, с. 116]. Наблюдается тяготение к взаимодействию форм, синтезу искусств, сочетанию с принципами поэмности и повествовательности, что приводит к реализации фабульной драматургии, обогащенной системой лейтмотивов и реминисценций. Повествование может нарушаться «срывами», проходить через череду радикальных трансформаций материала. Наиболее influential образцами романтических сонатных циклов становятся фортепианные сонаты Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана.

Образно-тематические соотношения постепенно выходят в драматургии сонатной формы на первый план, хотя роль тональных соотношений продолжает оставаться значительной и становится более разнообразной, индивидуализированной [91, с. 364].

Различие между основными темами часто доходит до степени ярко выраженного контраста. Их сопряженность нередко приобретает характер острой конфликтности, что приводит к обособлению образных сфер. При индивидуализации тем в основе их чаще, чем в классическом стиле, обнаруживается интонационное единство, что, в частности, в программных произведениях приводит к монотематизму, способствует объединению контрастного материала.

Разработочные разделы усложняются и расширяются, мощные волны сложного тематического развития доходят до сильных по экспрессии звучания

длительных кульминаций. Другая существенная тенденция заключается в динамизации и переосмыслении репризных разделов в наиболее драматичных сонатных образцах (Соната b-moll Ф. Шопена, Соната h-moll Ф. Листа). Главная партия репризы испытывает при этом влияние разработки, иногда служит как бы ее непосредственным продолжением и обычно сжимается [91, с. 424]. Еще одним вариантом драматургической модификации становится зеркальная реприза. Реприза может сливаться с кодой, обобщающей все предыдущее развитие.

Сонатное аллегро и сонатно-симфонический цикл сближаются. Принципы сонатности активно выходят за пределы сонатного аллегро, охватывая последование нескольких частей. Тем самым увеличивается степень процессуальности. Порой музыкальное действие сливается в крупную одночастную композицию (Соната b-moll Ф. Листа), в которой «просвечивает» контрастная многочастная структура, принимающая облик сонатно-циклической организации.

XX век показывает разнообразие индивидуальных трактовок жанровой модели **современной сонаты**. Их появление вызвано процессами разрушения целостности тонально-гармонической системы – одной из опор жанра сонаты как порождения гомофонно-гармонического стиля⁵.

Однако четкое закрепление целостности в разворачивании фактурно-тематических структур, где сохраняются традиционные приемы фактурного уплотнения и разрежения, а также действие принципов регистровой драматургии, сохранение логики динамических изменений, агогических приемов даже в условиях распада тональных отношений симфонических

⁵ По наблюдению Т. Шмидт-Бесте, в XX веке можно выделить несколько подходов к претворению жанра сонаты. Первый из них связан с традиционализмом, то есть опорой на тональное мышление и драматургические модели XIX столетия. Наряду с этим, складываются иные стратегии: «историзм», предполагающий обращение к классицистским и барочным образцам; трактовка сонаты как «инструментальной пьесы», выражающей идею «чистой музыки»; а также эклектическая (постмодернистская) линия, соединяющая элементы различных художественных практик и новейших тенденций. Общим для трёх последних подходов, по мысли исследователя, является понимание композиторами сочинения не как продолжения традиции, а как рефлексии над ней [198, с.158].

принципов позволили найти музыкальный материал для формирования бинарных оппозиционных структур и их взаимодействия.

Достаточно естественно сонатные взаимоотношения проявляют себя в западноевропейской музыке XX века в условиях расширенной тональности (Б. Барток), атональности (А. Берг), двенадцатитоновых техник, разных видах серийности (П. Булез). Менее органичны попытки их сочетания с алеаторикой, сонористикой, в случаях использования их в качестве базовых систем звуковой организации (П. Булез) [83, с. 17].

Современный контекст способствует усложнению взаимоотношений элементов в структуре произведений. Контрастные сопоставления становятся многомерными, количество составляющих их элементов увеличивается. Наблюдаются уплотнение материала, многоплановость его изложения, усиливается значение единовременного контраста.

В образном строе усиливается медитативный элемент. Пройдя этапы воплощения сфер действенного (в XVIII веке) и чувственного (в XIX в.), соната XX столетия обращается к топосу интенсивной внутренней рефлексии.

Драматургия и форма становятся объектом индивидуального творчества. Музыкальное полотно превращается в сложную иерархическую систему вложенных друг в друга разномасштабных диалогических вопросо-ответных структур, реализуемых на разных уровнях музыкального языка. Наблюдаются функциональные переплетения фаз, многозначность разделов: выстраивается многоуровневая композиция с большим количеством вложенных друг в друга планов развития. Эти процессы – свидетельства вуалирования большой формы в сонате при сохранении макрофункций фаз, увеличения процессуального аспекта за счет полифонизации мышления [57, с. 17]. В системе сочетания сонатного инварианта с новыми композиторскими средствами XX века заметен отказ от авторитарно-монологического разрешения конфликта, происходящего в пользу доминирования образной сферы главной партии, что приводит к увеличению вариантов исходов

действия и финального синтеза и способствует усилению диалогических тенденций в современном инструментализме [60, с. 20].

Таким образом, сонатный жанр, в силу принадлежности его принципов основам музыкального мышления (интонационное становление, бинарность, процессуальность) обнаруживает гибкость и возможности различного языкового наполнения.

Новые композиторские техники (серийность, пуантилизм, кластерно-сонорные приемы) не утратили потенциала фактурной и регистрово-пространственной динамики в сонате XX века. Их внедрение стимулировало свободу музыкального высказывания [102, с. 141].

Оппозиционные структуры пронизывают всю ткань произведений: они проявляются как в крупном, так и в малом масштабе, в стилевых, жанровых, звуковысотных взаимодействиях. Они могут работать одновременно на нескольких уровнях, формируя синтетические смысловые комплексы. Многообразие речевых приемов в музыке XX века обеспечивает богатство решений в жанре сонаты [там же].

Русская фортепианная соната проходила путь развития в особых условиях социокультурного характера. Этот процесс в качестве самостоятельной проблемы отражен в исследованиях эволюционно-панорамного характера А. Алексеева [1, 3], Л. Гаккеля [43], Ю. Москалец [103], Е. Сорокиной [152]. Его конкретизации способствует масштабный корпус диссертаций, монографических трудов и статей по творчеству лидирующих фигур в судьбе жанра.

Особенность русской музыкальной культуры определяется тем, что в контакте с западноевропейской композиторской традицией она одновременно воспринимает новации (являясь в этом отношении «культурой догоняющего развития») и при этом продолжает проводить естественную логику своей эволюции. Это способствует «наложению фаз» художественных течений (например, сочетание классицизма и романтизма) [87, с. 5]. Эти же причины

способствуют реализации синтетического стилевого подхода (ярко проявившегося на рубеже XIX–XX веков сочетанием романтизма, символизма, модерна и т.д.). В связи с «недостаточным» приматом в культуре рационального начала, видна ориентация русской музыки на цельность и целостность мировосприятия, что также косвенно влияет на трактовку русскими художниками жанра и на стиль высказывания [см.: 53, с. 173]. Сказалась роль социальной ориентации искусства на протяжении длительного периода отечественной культуры. Этим определяется «энергичность тонуса свежих эмоциональных сил» и ощущение неисчерпанных интонационных и образных ресурсов в трактовке норм классической сонаты, что открывает новые свежие пути в обновлении жанра, постепенно «устающего» к концу XIX века в Западной Европе [см. 87, с. 6; 202, с. 248].

Заметим, что подспудной проблемой становления русской версии жанра был вопрос сочетания новой для русской культуры формы и национального интонационного содержания. Русский мелос тяготеет к вариационному и вариантному развертыванию, а не к мотивной разработке. Концептуальные проблемы также имели место. Сонатный принцип предполагает активное преобразующее начало действующего субъекта. Это не очень соответствовало характеру традиционных общественных отношений. Сказывалось преобладание не индивидуального, а коллективно-надличностного начала [103, с. 64]. Превалировал модус дления, созерцания, но не активного преобразования. «Сопротивление материала» приводило к тому, что соната долгое время не была превалирующей сферой интересов в творчестве русских композиторов **первых двух третей XIX века**. В первых образцах отечественной сонаты – сочинениях Д. Бортнянского (1784), Л. Гурилева (1794), А. Алябьева (1830-е гг.) – формообразующие принципы и стилистические признаки западноевропейского жанра проявлены сильнее, чем национальные черты и индивидуальное композиторское своеобразие. Однако, уже здесь присутствуют лирическое начало, песенная мелодика как особая примета русской музыки [183, с. 81, 1, с. 273].

Важный шаг к органичному балансу сумел сделать П. Чайковский. В Большой Сонате G-dur (1878) он воплощает характерный для его творчества круг тем, раскрывающих противоречия внутренней жизни. Он представляет индивидуальную трактовку западной формы, *сплавляя западноевропейские и национальные характер интонирования*, жанровость и образность. Это еще неустойчивый, но относительно успешный опыт синтеза, убедительная попытка сочетания структуры и материала, формы и содержания. Две последние части сонаты мало индивидуализированы (попытка выразить индивидуальное во всеобщем), что подводит к важной проблеме, разрешаемой следующим поколением русских композиторов: *проблеме финала* в опоре на структурную модель бетховенского типа.

Недостаточную проработанность драматургических средств финала чувствовали многие композиторы. У русских музыкантов «стремление к целостности, всеохватности, синкретическая природа мышления и импровизационная манера изложения значительно затрудняли создание четкой конструкции», – замечает в диссертации Ю. Москалец [с. 71]. Для русского художественного мышления характерна явная установка на преобладание содержания над формой. Органичное сочетание этих модусов мышления с динамичной структурой сонатно-симфонического цикла будет успешно проведено в следующий период *сплавом эпики и лирики*⁶.

Создание самобытных музыкальных произведений в жанре фортепианной сонаты происходит в России на **рубеже XIX-XX веков**, чему в немалой степени способствовала стремительность исторических событий, бурная духовная атмосфера времени. В творчестве под влиянием противоположных художественных направлений, разнонаправленных идейных устремлений раскрывалась противоречивость эпохи.

⁶ Исследователи выделяют два характерных для отечественной культуры принципа формирования музыкальной мысли. Эпическая форма заключается в возможности беспредельного отталкивания от рамок, от опорных пунктов формы, к размытию, растеканию материала [186, с. 110]. Лирическая форма выражения – в моментальном целостном схватывании смысла, возможности мгновенного озарения [103, с. 71].

Общественная жизнь обретает динамизм из-за активного развития социально-экономических отношений. В искусстве происходит настоящее «открытие субъекта», одновременно с Запада приходит ощущение «кризиса субъекта»: имеют место творческие попытки разрешения проблемы соотношения и взаимоотношения между «я» и «не-я», и (в силу стремления к целостности и выраженности коллективного начала) между личностью и обществом.

Усиливаются черты рационализации (возникают первые отечественные философские концепции), в противоположность им набирают обороты антирациональные тенденции (интуитивизм) [87, с. 8]. Для культурного пространства того времени важны понятия «всеединства» и «соборности», разработанные В. Соловьевым и Вяч. Ивановым, нашедшие отражение в мистериальных замыслах и творческих концепциях русских художников⁷.

Для разрешения фундаментальных художественных вопросов художники выбирают пути *синтеза и диалога*⁸.

⁷ Идея «всеединства», развитая В. Соловьевым (1853–1900) выражает «внутреннее органическое единство бытия [...] в форме взаимопроникновения и раздельности составляющих его элементов, их тождественности друг другу и целому при сохранении их качественности» [109]. Она понималась в нескольких аспектах: онтологическом (как нерасторжимое единение Создателя и бытия), гносеологическом (как «единство знания») и аксиологическом («единство Истины, Добра и Красоты»): «Я называю истинным, или положительным, всеединством такое, в котором единое существует не за счёт всех или в ущерб им, а в пользу всех. [...] истинное единство сохраняет и усиливает свои элементы, осуществляясь в них как полнота бытия» [151, с. 552].

«Соборность» в философии Вяч. Иванова (1866–1949) – «мистическое единение в духе, которое помогает каждому человеку раскрыть свои творческие способности. Человек в «соборном» состоянии является [...] абсолютно открытым к богочеловеческому и человеческому диалогу. Всенародность, “духовное общение в любви” – [...] свойства [...] “соборности”» [155, с. 29] Соборность обозначена Вяч. Ивановым как цель, к достижению которой необходимо стремиться.

⁸ Синтетизм культурных устремлений эпохи выражался в поиске универсального языка искусства, связи художественного творчества с этикой и философией, созданием произведений, сочетающих принципы разных видов искусства, претензией художественных произведений на универсальность [27, с. 3–5]

Потенциал диалогического метода сначала претворяется в художественных практиках (прежде всего в полифоническом романе Ф. Достоевского), позже находя теоретическое осмысление в работах М. Бахтина, сообщившего новый импульс теории искусства и художественной деятельности [71, с. 47–48].

Для произведений рубежа XIX–XX веков – сонат С. Рахманинова, Н. Метнера, А. Скрябина – характерны высокий накал полярных чувств, тесная связь с направлениями символизма и модерна (при активности реалистических, романтических и постромантических тенденций), взаимообогащение классической и романтической моделей. Этот подход усилил динамизм жанра и позволил разрешить проблему завершения цикла, создав тип «синтезирующего финала».

Помимо векторного измерения времени, русские композиторы экспериментируют с попытками введения модуса «иного» надмирного бытия, измерения вечности, выражая эту идею сложным комплексом разнообразных выразительных средств – зеркальными обратимыми структурами, гипнотизмом заклинательных интонаций, застыванием фактурных элементов⁹

Лирическое начало занимает в отечественной сонате главное место. Интересно, однако, что субъект-герой сонаты рубежа веков одновременно индивидуализирован и претендует на универсальность. Так выражается тенденция к единовременному схватыванию целостности в единстве [см.: 140, с. 7].

Активно используется русскими композиторами выработанный в отечественной оркестровой и оперной музыке тип эпического симфонизма. Отечественная эпическая сонатно-симфоническая модель отличается неспешностью музыкального повествования, предпочтением принципа контраста-сопоставления конфликтному столкновению, разграниченностью разделов формы, красочностью, картинностью образов, преобладанием варьирования над разработкой, опорой на фольклорное начало в мелодике [167, с. 191–200].

Связь с направлением модерна заключается в последовательном проведении идеи органики. Композиторы увлечены проращиванием композиции из одного или нескольких «первозлементов», заботясь об

⁹ См. в качестве образца ПП I части Сонаты op.25 № 2 Н. Метнера (дано по: [46, с. 44]).

органическом единстве композиции. С тенденциями модерна перекликаются декоративная роскошь и виртуозность фортепианной фактуры [97, с. 21].

Творческие принципы трех композиторов, определяющих «лицо» русской фортепианной сонаты, стали направляющими в дальнейшем развитии жанра.

Мир сонат Н. Метнера – упорядоченный мир, достигаемый сочетанием западноевропейской и отечественной культурных традиций, утверждением идеи победы разума над хаосом, преодолением образов стихии и дьявольского гротеска (дионисийского начала), [см. подробнее: 116, с. 170], балансом программности¹⁰ и неумолимой логики имманентной музыкальной формы.

В драматургии главенствует способ реализации динамического стазиса, синтетического единства в опоре на контрапунктические построения. В формообразовании – «режиссирование» последовательности эпизодов, развертывание стадийно-секционной композиции. Можно обозначить этот подход как эпический принцип развертывания формы «широкого дыхания».

Н. Метнер создает новый тип финальных структур: «финал-преображение» – особого рода «дифирамбический апогей», эталонным образцом которого (по наблюдению Ю. Москалец [103, с. 127]) является финал «Сонаты-баллады», ор.27 (1912–1914).

На более мелком масштабном уровне темообразования синтез реализуется через примирение знаковых интонаций. В интонационном процессе «взаимопроникновение мелодии и гармонии, тотальное господство избранного звукового комплекса» [88, с. 160], взаимопроникновение фона и рельефа [97, с. 21] – свидетельство склонности Н. Метнера к монотематизму особого «предсерийного» рода, т.е. рост внимания к строго рациональному конструированию музыкальной ткани¹¹.

¹⁰ Программность музыки Метнера (скрытая и явная) может обретать характер конкретно-образной иллюстративности, например, две части сонаты ор.25 № 2 «Ночной ветер» (1910–11) являются музыкальным выражением двух строф стихотворения Ф. Тютчева.

¹¹ В. Бицан замечает, что сонатное творчество Н. Метнера – одно из самых убедительных свидетельств живости жанра в XX веке: композитор проявляет здесь невероятную гибкость, изобретательность и новаторство в создании концепций и сочетании форм, что позволяет

Сонатное творчество С. Рахманинова отражает трагическое мироощущение композитора поляризацией образов соборного и индивидуального начал, показом измерений «посюсторонней» жизни и вечности.

В трехчастной структуре сонатных циклов С. Рахманинова многие образы обладают фресково-живописной монументальностью. В Первой сонате (в меньшей степени во Второй, стремящейся сплавиться в поэмную форму) части представляют собой «целостные портреты» [97, с.21]. В разработках развитие проходит через стадии «борьба-синтез-озарение» [103, с.138– 140]. Радикальное переосмысление основных тематических элементов дает возможность С. Рахманинову показать амбивалентную двойственность образов. Но на определенной стадии развития материала он приходит к неожиданному преодолению противоречий «выходом в трансцендентность», вводя литургические интонации-символы [см.: 77, с. 165]. Ткань сонат пронизана звуковым, интонационным, графическим, жанровым символизмом. Наиболее активно это реализуется через многозначный образ колоколов.

Таким образом, С. Рахманинов синтезирует в своих сонатах лирическое, эпическое и драматическое начала. Музыкальное выражение лирического – в распевной щедрости мелодии, экспрессивной яркости письма; эпического – в картинности образов, неспешном ритме чередования стадий формы, декоративной красочности фактуры; драматического – в наличии единой линии активного сквозного интонационного становления, интенсивной работе по развитию и радикальной трансформации тематических комплексов.

Творчество А. Скрябина, отмеченное динамизацией и интенсификацией музыкальных процессов, играет особенно важную роль в трансформации

исследователю говорить о сонате как о «вечно обновляемом принципе» [193, с.4]. Сам Метнер писал в письмах следующие строки: «Не могу понять Вашего недавнего признания, что сонатная форма отжила свой век. Отживают не формы, а схемы. Впрочем, схемы вообще не обладают никакой жизнеспособностью, независимо от того, новы ли они или стары» [99, с. 452]. «Форма есть не мертвая, произвольная схема, а живое воплощение души, духа. Музыкальная форма, живая, тоже, как и мы, состоит из души и тела» [там же, с. 408].

жанра сонаты. Этот феномен можно охарактеризовать формулой «эмоционально-действенный симфонизм» [12, с. 282].

Будучи глубоко концептуальными, его произведения отражают в центральный период творчества образы «томления – полета – экстаза» как авторский вариант преображения героической концепции [98, с. 111]

В сонатных произведениях Скрябина отчетливо проступает синтез романтических и классических форм, устремленность развития к финалу и постепенное свертывание цикла до концентрированной одночастности. Наблюдается вариативность финальных исходов. Слияние и образное преображение тем может проходить по пути нейтрализации отрицательных сил или «отравления» сил позитивных [98, с. 250]

Формы «второго плана» и система сквозных связей придают сонатности фабульный характер, обеспечивают плавность переходов от стадии к стадии и последовательность сквозного развития [116, с. 6].

Тематизм Скрябина отличается сворачиванием мелодики, опорой на мотивы-символы и «гармониемелодии» в качестве лейткомплексов. В ходе их развития постепенно усиливаются нестандартные тональные соотношения (тритоновость, доминантовость, малотерцовость), экспериментальная гармония Скрябина дополнена фактурно-ритмической разработкой.

Таким образом, творчество композиторов рубежа XIX–XX вв. явило своеобразие трактовки жанра сонаты в русской культуре. Их национальная природа проявляется в значительной роли лирического начала, выражающегося распевностью мелодики, ее вариационным обогащением, в особой устремленности действия в форме к финалу, имеющему гимнически-приподнятый характер апофеоза, в показе которого просвечивают хоровое начало и колокольность [104, с. 14]. Особое тяготение русской школы к синтезу в организации финалов, синтезирующих типов драматургии и синтетических принципов формообразования, наконец, стилевому синтетизму, обнаруживает связь с такими программными понятиями

художественного мышления русского «Серебряного века», как «всеединство» и «соборность».

Развитие жанра фортепианной сонаты **в период советской культуры** опирается в 20-е годы на накопленный опыт (особенно скрябинский) в русле новых поисков. Его влияние испытали С. Фейнберг, А. Александров, Ю. Шапорин [22, с. 351]. Однако эта тенденция вскоре перестает быть магистральной. Субъективно-интеллектуальное направление в музыке в 30-е годы не приветствуется советской властью. «На сцену» выходят новые стилевые тенденции – конструктивизм и неоклассицизм. Осуществляется смена парадигмы в восприятии виртуозных возможностей фортепиано с опорой на общие формы движения, рельефный тематизм, принципы концертирования. Исследуется выразительность ударного пианизма. Ориентация на русский «Серебряный век» сменилась «возвращением к Бетховену». Приветствуются ясность структур, четкость конструктивной идеи, логичность изложения. Расцветают «охранительные» модели.

Вновь три композиторские фигуры становятся знаковыми в поисках новых решений **в первой половине XX века** – этапе преобразований жанра фортепианной сонаты.

Н. Мясковский развивает в сонатном творчестве традицию синтеза лирики, эпоса и драмы, преломляя ее в духе времени. Модель психологической сонаты-драмы (№№ 1–4) сменяют черты сонатинности (№№ 5–9) с песенным тематизмом, использованием форм второго плана (принципы рондальности вариационности). Н. Мясковский занимается переинтонированием жанров в субъективном ключе, обращаясь преимущественно к развитию романтической линии русской сонаты [183, с. 438].

В советской традиции сонатный жанр определяют две наиболее влиятельные модели – эпический тип С. Прокофьева и остродраматический Д. Шостаковича.

В сонатном творчестве С. Прокофьева представление жизни во всем многообразии опирается на тенденции неоклассицизма (возрождение токкатных приемов, жанровости XVIII века) и конструктивизма (выразительная гипертрофия ритма).

В композиционном отношении в сонатах С. Прокофьева возрастает роль, репрезентативного показа тематизма, отличающегося изначальной театральной броскостью, с налетом эксцентричности и емкостью попевочных структур, контрапунктические приемы в разработочных эпизодах используются как возможность широкого развертывания тематического материала без стремления к его трансформации. Ритм большой формы задает монтажный принцип, игра контрастов (между темами и между частями). Целостность развития обеспечивается благодаря единству фактурных приемов, и интонационными связям. С. Прокофьев обновляет классическую формальную схему путем необычного интонационно-гармонического и фактурного наполнения [57, с. 160]. Расширенная тональность (и ладовая диатоника) Прокофьева даже в альтерациях стремится к утверждению мажора. Почвенность стиля заключается в авторском целостном слышании особенностей русского фольклора, опосредованно преломляемого в индивидуальной трактовке современных средств языка. Многообразие истоков вдохновения оформляется у С. Прокофьева в ясную авторскую «моностилистику». Сонаты роскошно оформлены приемами виртуозно-блестящего пианизма. Развитие прокофьевской традиции наблюдается у Р. Щедрина [135, с. 9].

Для творчества Д. Шостаковича первостепенное значение имеет раскрытие конфликта и драматургия коллизий. Двигателем формы является разработочное развитие, приводящее к острому контрасту между экспозицией и разработкой, в которой (по замечанию В. Дельсона) интенсивно вскрываются противоречия, неявно артикулированные в экспозиции [57, с. 161]. Конфликтный потенциал закладывается в линейном тематизме с самого начала и реализуется интенсивным вокально-речевым развертыванием

или опорой на прием «переинтонирования» бытовых жанров. Звуковысотный контекст пианизма Д. Шостаковича отличается альтерационной насыщенностью в сочетании с хроматикой, политональными наложениями, переменностью тоники. Ладовая экспрессия обладает сгущенностью красок, тяготеет к «суперминору».

Соната для фортепиано № 2 (1943) – вершина «синтетического фортепианного стиля» Д. Шостаковича. Острая психологическая характерность образов сочетается здесь с эпической масштабностью действия, броскость гомофонных эпизодов сопрягается с общей направленностью на линейно-полифоническое развитие, сонористические эффекты существуют в общей парадигме реально-беспедального принципа изложения [43, с. 267]. Композитор осуществляет динамичный синтез противоположных явлений: все средства работают на выражение трагической концепции, завершением которой становится масштабный патетический финал.

Трактовка фортепиано в сонате симфонична. Интроспективная направленность позволяет говорить о лирико-интеллектуальном пианизме.

Обобщая, заметим, что в определенном смысле сонаты С. Прокофьева представляют *эпическую модель, обогащенную драматическими чертами*, сонаты Д. Шостаковича – *драматическую модель, обогащенную эпическим началом*. Сонатные композиции С. Прокофьева (особенно 7-я) и Д. Шостаковича (2-я) становятся влиятельными образцами для нового поколения композиторов.

1960–80-е гг. вписывают еще один период в развитие жанра отечественной фортепианной сонаты. В советской музыке он представлен обращением к взаимодействию различных стилевых направлений: авангард, фольклоризм, неоклассицизм, неоромантизм, полистилистика, минимализм, новая сакральность, [173, с. 30]. Отражая в индивидуальном синтезе черты одной или нескольких стилевых ориентаций, композиторы выбирают как основной один из двух типов сонатной драматургии: *интенсивно-процессуальный – драматический* или *кристально-монтажный – эпический*.

Выбор драматургического решения производится из вариантов между крайностями «исповедальной» и «игровой» моделей.

Во второй половине века нацеленность жанра на осуществление симфонического синтеза продолжает быть актуальной. Особенно сильны эти тенденции в так называемой «школе Д. Шостаковича»¹². Для сочинений композиторов «школы Д. Шостаковича» характерны концептуальность, значительность поднимаемых тем, опора на метод симфонизма в качестве ведущего, ориентация на синтетизм мышления в отношении стиля и формообразующих и драматургических принципов [см.: 113, с. 7].

Г. Уствольская (1919–2006) довела в своем сонатном творчестве (Первая соната, 1947 – Шестая соната, 1988) принцип интонационного симфонизма до предельных проявлений: максимальная смысловость интонаций проявляется особенно ярко в условиях моноритмики, в форме отсутствуют «рамплиссажи» – моменты отдыха, фактурного заполнения [54, с. 41]. Музыкальная ткань сонат линейно-полифонична и «панинтонациональна», отголоски явления «новой простоты» сочетаются с предельной экспрессивностью языка.

В одиннадцати фортепианных сонатах Б. Тищенко нашли яркое выражение принципы симфонизма и концертности¹³. Трактовка жанра отличается интенсивностью интонационных процессов, синтетизмом композиторского мышления [113, с. 5]. Б. Тищенко обогащает традицию

¹² Термин «школа» «предполагает общность или близость мировоззрения определенного круга художников, связанных одними идеями, духовными устремлениями, творческим методом» [114, с. 11]. Г. Овсянкина раскрывает понятие «школа Д. Шостаковича» как «одно из проявлений лирико-интеллектуального художественного направления, основанного на традициях Д. Д. Шостаковича» [Там же]. Среди композиторов, которых рассматривают в контексте «школы Д. Шостаковича», можно назвать Г. Уствольскую, О. Евлахова, Г. Окунева, Г. Свиридова, Б. Чайковского Б. Тищенко, Д. Толстого [114, с. 3].

¹³ В основе «концертного принципа» лежат идея контраста и установка на раскрытие максимума возможностей используемого музыкального инструмента. Выделяя в концертном принципе такие признаки, как диалогичность, постоянное сосуществование "порождающей" музыкальной идеи и идеи "порождённой", важнейшую роль инструмента как непосредственного носителя музыкального действия, выражаемого в инструментальном движении, Б. Асафьев заключает, что принцип концертности позволяет наиболее наглядно показать диалектичность в симфоническом развитии [9, с. 221].

Д. Шостаковича наиболее действенными достижениями прокофьевского подхода (монтажность, острохарактерность, пространность развертывания).

Сонаты композитора зрелого периода («период радикального прорыва», по выражению Г. Овсянкиной) переносят сонатные отношения в пространство новых техник (неортодоксальная серийность, пуантилизм, контролируемая алеаторика, элементы сонористики, кластерная техника). Сонатный принцип взаимодействует с интонационно-фазной и модификационной формами [113, с. 156]. Всё музыкальное действие насыщено рефлексивностью постижения сложных психических ситуаций, энергетикой и напряженностью ритмических прогрессий, приемами нерегулярной ритмики и новаторского «интерферентного ритма», (Соната № 5).

Становление «бесконечной монодии» средствами полифонии линейного и инвенционного типа, вариационными и вариантными приемами указывает на интенсивный способ развертывания мелоса. Архитектоника формы масштабна, звучание фортепиано отличаются фресковостью.

«Отталкиваясь от традиций Сонаты № 2 Шостаковича, Тищенко создает развернутые лирико-психологические многочастные циклы с новым конструктивным, жанровым и тематическим осмыслением» [113, с. 157]. Таковы (по оценке исследователя) главные векторы трактовки сонаты в творчестве композитора.

Сонаты Г. Уствольской и Б. Тищенко знаменуют переход на новый уровень *экспрессионистской динамизации жанра*.

Неофольклорное направление в советской музыке тяготеет к эпической модели сонаты. Развернутая одностанная соната С. Слонимского (1962) отличается полиструктурным решением. В ней сочетаются принципы сонатной, цепной политематической вариационной форм. Яркость жанрово-интонационных контрастов создается противопоставлением тем вокального и инструментального характера в духе обрядовых, плясовых, протяжных песен с перебивками «инструментальным» материалом токкатного характера. Фольклорные лады и хроматика, расширенная тональность и

двенадцатитоновость, сложные составные метры нерегулярной смены, без использования тактовой черты, взаимопроникают в стилистику одной и той же образно-жанровой сферы. Пианизм отличает «скромное до аскетизма двухголосие и плотные «ударные» звуковые массы; камерная палитра среднего регистра и резкие противопоставления регистровых плоскостей, вплоть до самых крайних; простая благозвучная аккордовая фактура с ровным голосоведением и гигантские скачки» [158, с. 254]. Используются вариационные принципы. Набатные звучания создают суровую трагическую атмосферу.

Соната С. Слонимского (по мнению Р. Шитиковой) говорит о такой черте мышления композитора, как «универсализм, проистекающий из глубокой укорененности в мировой художественный опыт, с одной стороны, и новейшую творческую практику — с другой» [183, с. 174]

Другой неофольклорный опыт представлен в классически ясном трехчастном цикле Первой сонаты Р. Щедрина. Тематизм сонаты рельефный, характерный. Яркая контрастность частей, разделов, тем, остроумных фактурных рисунков раскрывает важнейший для Р. Щедрина монтажный принцип. Во второй части представлены полифонические вариации, в крайних частях — бодрая динамичная токатность. Сочетание варьируемой попевочности народного склада, ритмической активности и остродиссонантного интонирования сплавляется в узнаваемую авторскую интонацию [31, с. 64].

Итак, в 60-е-80-е годы в сонатном творчестве высвечиваются тенденции, характерные для отечественной традиции в целом: сохраняется роль концептуального философского начала, социальных и этических мотивов. Сохраняется ориентация на классическую (реже – романтическую) модель и отечественные образцы предшествующих поколений (в основном на модели Д. Шостаковича и С. Прокофьева). Активно используются принципы вариационной и вариантной тематической работы.

Усиливается значение финала как точки концентрации смыслов, увеличивается вариативность решений его исходов. В содержании велика роль интроспекции: происходит насыщение произведений медитативной образностью. Стилевой синтетизм приобретает разнообразные формы и сопрягает подчас полярные направления. Происходит постоянное «означивание», семантизация новаторских технических приемов. Производится перенос сонатных взаимоотношений на новые, ранее нехарактерные, уровни музыкального языка. Композиции отличаются полиструктурностью, что предполагает усложнение принципа сопряжения путем создания многоуровневых, вложенных друг в друга структур.

Таким образом, можно говорить о преемственности поколений и естественном развитии характерных черт русской и советской композиторской традиции в 60-е – 80-е гг. XX века.

Сформированные в ходе истории развития жанра влиятельные модели: классическая (прежде всего бетховенская), романтическая (Ф. Шуберт, Ф. Лист, Ф. Шопен), русская модель рубежа XIX–XX веков (С. Рахманинов, А. Скрябин, Н. Метнер), советская соната (прокофьевская линия, школа Д. Шостаковича) стали фундаментом для развития отечественной сонаты на рубеже XX–XXI веков, точками структурного, драматургического, стилового притяжения в диалоге с традицией.

1.2. Диалог с традицией в ситуации социокультурного перелома рубежа тысячелетий и векторы развития отечественной фортепианной сонаты 1990–2000-х гг.¹⁴

Рубежные периоды в культуре Новой истории всегда отмечены эсхатологическими настроениями, напряженным ощущением грядущих перемен, расслоением стиливых тенденций и поисками новых художественно-

¹⁴ В данном параграфе используется материал статьи автора настоящей работы [34]

эстетических ориентиров. Эти переходные эпохи в эволюции культуры характеризуются разнообразием творческих стратегий, направленных на преодоление ситуации «исчерпанности традиций» и распада устоявшихся норм творческого мышления предшествующего времени.

К концу XX века эти перемены проявились в гипертрофированной форме, связанной с достаточно очевидным состоянием слома эволюционного развития культуры и глубинными изменениями самых основ искусства. Умонастроения разных социальных слоев общества в этот период отмечены кризисными чертами из-за ощущений разрастания границ бытия, переизбытка противоречивых потоков информации, несоответствия и несоразмерности сознания бытию, что вызывает состояние потерянности человеком главных ориентиров, утраты ценностных опор, пугающего отрыва искусства от непосредственных связей с реальностью. Культуролог М. Эпштейн ввел понятие «информационного взрыва» и вскрыл его травматичное влияние на человека [187]. Культурфилософ В. Бычков характеризует складывающуюся на рубеже тысячелетий ситуацию как процесс перехода к пост-культуре: неизведанному пространству нового бытия в социуме, новой структуры мышления, стратегий выражения [89]. Этот процесс, согласно мысли философа, происходит в результате неструктурированного множества свободных волеизъявлений индивидов [25, с.277].

Двадцатый век испытал новый кризис рациональности в миропонимании, которая, казалось, получила реванш в философии структурализма 1950-х годов (К. Леви-Стросс, М. Фуко, Ж. Лакан) [95, с. 141]. Однако неудача попыток свести бытие в единую непротиворечивую систему породила возвращение восприятия мира как хаоса (или «хаоса-космоса», «хаосмоса» – термин Дж. Джойса, развитый Ж. Делёзом [56, с. 162]), что привело к кризису субъектности человека как автономной категории, в искусстве – кризису «замкнутых моделей» – разрушению феномена «произведение искусства» как целостного творческого проекта.

В силу приведенных соображений и ряда других моментов конец двадцатого века, бывшего временем взлета социальных и эстетических утопий, стал временем их масштабного обрушения [174, с. 6–8]. Это породило кризис идеологий преобразовательной деятельности, идеи прогресса и позитивного взгляда в будущее, поворот к разговору с прошлым.

Ирония как метод двойственного отношения в целях «переоценки смысла» и «проверки на прочность» системы устоев становится формой восприятия мира. Однако она также становится способом возвращения традиционных культурных ценностей через их переосмысление в новых контекстах, вводимых в искусство в режиме диалога позиций или игрового общения [188, с. 76].

Таким образом, кризис переходных периодов – время «перестройки» культурной системы, открывающее новые смысловые возможности в накопленном культурой опыте. К продуктивным сторонам состояния современного сознания можно отнести его мощный критический заряд, его стремление оправдать традицию через новое преломление потенциала ее разнообразных конструктивно-эстетических возможностей. В этом русле особо понимаемого ретроспективизма – на путях поисков нового синтетического мировосприятия – в последней трети XX в. произошел ряд изменений: возвращение в искусство чувственно-эмоционального начала как оппозиция диктату интеллектуализма, расширение горизонтов культуры новым охватом исторического видения отдаленных эпох, поиск сценариев «пересборки» феноменов культуры, направленность на коммуникацию и содержащийся в ней диалогический потенциал.

Ситуация «времени перемен» вызывает в художественно-творческой среде две базовых реакции: *трансгрессии* как ухода в пространство разрывов устойчивых систем и поиск в нем непознанных смыслов и *пассеизма* как чувства пиетета перед незыблемыми началами бытия и как надежда на вход в пространство интеграции [см.: 174, с. 6]. Обе тенденции были ярко выражены в различных областях культуры рубежа тысячелетий. Парадоксальным

следствием этих устремлений стало повышение интереса к Традиции, предстающей в разнообразии ее интерпретаций.

В искусстве кризис «модернистского» проекта культуры, нацеленного на будущее, привел к «кризису новизны» технологий, когда намеренная установка на изобретение нового в искусстве исчерпала себя в бурном взрыве послевоенного авангарда 50-х–60-х гг. [129, с. 417–418]. Достигнув определенного предела коммуникативности, порога выразительности, в ходе непрерывной самокритики искусство вынуждено было преодолеть герметизм и обратиться к накопленному багажу знаний, кодов и знаков в их «направленности на слушателя». Следствием стал поиск баланса систем модернизма, авангарда и ретро-моделей. Этот вектор культуры исследователь А. Соколов обозначает как путь «договаривания» Традиции и обсуждает широкий спектр ее художественной реализации [см.: 149, с. 10–24].

Другой путь открытия «новаторства в традиции» опирается на концепцию «двойного кодирования» (термин Ч. Дженкса): одновременного присутствия в тексте кодов разного уровня доступности [61, с. 10]. Текстцентризм искусства развивает антимиметичный подход к нему как к знаковому сообщению, игре знаков. Искусство размышляет само о себе, о своих пределах, формируя метаязык. Ироническое восприятие мира рождает преобладание игрового модуса в искусстве, расширяя при этом временные, географические и культурные рамки вовлечения в культурный диалог [138, с. 45].

В отечественной культуре новые тенденции в мышлении имели специфику в силу особенностей культурно-исторического процесса. Исследователи отмечают традиционное «наложение стадий», когда взаимодействие с западной культурой накладывалось на собственную логику культурного процесса (фазы стремительного освоения западной традиции сменялись изоляционизмом, репрессивной культурой, некоторые параллельные пути западных и отечественных поисков проходили достаточно независимо друг от друга). «То, что ... в какой-нибудь европейской стране, –

замечает искусствовед Д. Сарабьянов, – следовало бы в более или менее определенном порядке, в России перепутывалось, становилось одновременным и параллельным, смыкалось и размыкалось. Русское искусство как бы спешило догнать и одновременной уйти вперед» [133, с. 7].

В 70-е гг., после быстрого освоения приемов западного авангарда, в эпоху политического «застоя» и разворачивающегося кризиса социалистического проекта построения общества, отечественное искусство на новом уровне обращается к Традиции. Влияние оригинальных литературоведческих трудов Ю. Тынянова, М. Бахтина, Ю. Лотмана приводит к размышлениям в искусстве о культуре Большого времени¹⁵, текстоцентричности концепций, реализации концепций «художественного диалога».

После снятия идеологического диктата в 90-е гг. освоение западной эстетики постмодернизма¹⁶ стало открыто декларируемым, однако в это же время осваивалось также наследие модернизма, недостаточно изученного в СССР в ситуации засилья соцреалистического реализма, в особенности, традиций русского авангарда. Так как модернистское наследие не было ярко выражено в истории отечественной культуры, объектом отталкивания, игры, иронии становилось советское наследие, его культурные штампы (трансформировавшиеся в так называемый «соц-арт»), отмечает культуролог Н. Маньковская [95, с. 293]. Важную роль также играли попытки установить утраченную преемственность с культурой русского «Серебряного века» и канонами ранее подавляемого религиозного и духовно-культового наследия. Привычная для отечественной культуры установка на традиционализм способствовала тому, что постмодернистские тенденции получали в

¹⁵ Концепция Большого времени М. Бахтина постулирует открытость произведения искусства для интерпретаций за пределами собственной культуры и эпохи: «Произведение [...] раскрывается прежде всего в дифференцированном единстве культуры эпохи его создания, но замыкать его в этой эпохе нельзя: полнота его раскрывается только в большом времени» [13, с. 333].

¹⁶ Постмодернизм в отечественной культуре исследуется в диссертациях Е. Лианской [91], М. Высоцкой [40], И. Яськевич [192], М. Даниловой [55].

творчестве сглаженный характер. В новом плюрализме мира российское искусство искало не разрывы для трансгрессии, но пыталось концентрироваться на продуктивных сторонах новой реальности: найти новое единство, новый целостный синтез, пыталось (как замечает Г. Демешко) реализовать механизмы диалога в духе философии диалога культур В. Библиера [60, с. 317].

В музыке новая парадигма в отношении категории «Традиция» воцаряется в виде ряда подходов.

Важнейшая черта новой музыки 1990–2000-х – ярко выраженная *интертекстуальность мышления*. Явное включение «чужого слова» позволяет автору монографии «Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века» Г. Григорьевой говорить об укоренении «открыто ассоциативного стиля» [51, с. 6– 15]. Встроенность произведения в метатекст культуры обуславливает применение особых композиционных приемов и техник композиционной организации, закрепленных в терминах «полистилистика» и «коллаж». Ярким выражением техники интертекстуальности стало творчество А. Шнитке. Основанная либо на органичном взаимодействии или коллажном сопоставлении цитат и стиливых аллюзий, принципе монтажных разрывов, музыка композитора зрелого периода представляет модель «мозаичного мироздания» в облике «стиля множественно-ассоциативной природы», пронизанного ощущением «связи времен» [51, с 22]

Особым способом существования Традиции в новых условиях стало ее дальнейшее развитие в русле неостилей: неоклассицизма, неоромантизма, неофольклоризма – возрождения форм «старой музыки» как «эмблем» и «знаков» определенных художественных систем ушедших эпох, преломленных на рубеже нового столетия через призму неостилевого опыта первой половины XX в. Речь идет о вторичном, опосредованном и максимально концентрированном, воспроизведении во многих случаях стиливых прообразов, оперирования их конструктивно-технологическими

признаками как «структурами с заданными значениями» (выражение М. Арановского [5, с.74]), рождая ассоциативный личностно-индивидуальный спектр восприятия их смысла.

В силу такого подхода открылись возможности к интеграции с композиционными приемами авангардной техники: сонорно-алеаторической в неофольклорных стилях, свободной 12-титоновости, усиливающей «склонность к порядку» тенденций неоклассицизма, экспрессивной диссонантности и хроматики – в неоромантизме.

Эти процессы позволяют исследователю отметить факт вступления в последней трети XX в. неостилевых течений в «стадию активных стилевых взаимодействий» (выражение Г. Григорьевой) [51, с. 109]. Они проявляются в форме расширения пространства жанрово-стилевых импульсов, подпитывающих неостили, но также принимают вид встречных взаимодействий – «стилевого плюрализма» и «смешанных техник». Объясняя их суть как притяжение типовых компонентов моделируемых стилей и формирование звуковысотной системы по «принципу уподобления» [51, с. 84], автор упомянутой монографии «Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века» отмечает размывание границ неостилевых тенденций.

«Неофольклорная ориентация, – утверждает Г. Григорьева, – ощущается теперь как одна из основ синтеза, определяющая образную концепцию произведения; она ... возникает в связи с сюжетом, программой, тематизмом...» [51, с. 133]. Неоклассицизм (как выявляет исследователь в ходе анализа ряда произведений) прежде всего выполняет функцию создания «вариаций на разные стили», т.е. выступает как метод моделирования с сохранением примет классической логики организации и «реминисцентным» воспроизведением жанров-стилевых знаков разных музыкальных эпох. Неоромантизм вливается в широкое пространство «смешанного стиля» (выражение М. Лобановой [92, с. 179]) наследованной от XIX в. способностью «концептуально-стадиального осмысления эстетического идеала» –

концепцией «связи эпох» через выбор совершенных, непреходящих в своей ценности моделей прошлого» [51, с. 147] и выражения художником личностной позиции, раскрытия своего внутреннего мира с помощью непревзойденного по выразительности «исповедального словаря» романтизма.

Общие черты музыки последней четверти XX века, сохраняющие свое значение в новом столетии, – рефлексивность, медитативная настроенность, установка на обогащающее преобразование старых конструктивно-выразительных средств. Сформировавшийся в опоре на них *интерпретирующий стиль* (В. Грачёв) в ретроспективном русле музыки всегда предстает в виде двух слоев: знаков «чужого слова» и авторской интонации, видоизменяющей традицию, актуализирующей ее [49, с. 5].

Возникающий диалог наделяется разными модусами. Сильны оказались две установки: 1) авторское комментирование – «переозначение» смысла в ходе соотношения «чужого» и «своего», создание нового концепта как генерации ресурсов Традиции, 2) постлюдийность как рефлексия и ностальгия в отношении «исчерпанности традиции» высокого искусства, показа ее «послезвучания», растворения, ухода в «эстетику тишины» – пространство незвучающей музыки. По мнению композитора В. Сильвестрова, «это не конец музыки как искусства, а конец музыки, в котором она может пребывать еще очень долго. Именно в зоне коды возможна гигантская жизнь» [168, с. 6].

Введение «чужих моделей» как знаков Традиции осуществляется в интерпретирующем стиле с помощью «вариации на стиль» (термин С. Савенко [128, с. 301]), т.е. авторской адаптации – «переинтонирования», «рекомпозиции» или метода аллюзии – «микроцитат», отсылки (в качестве намека) к прамоделям художественного произведения. Взаимодействия «культурных знаков» происходят между полюсами разорванности и континуальности: в первом случае – использования техники коллажа, во втором, – создавая «притяжение конструктивно-стилевых «полюсов» и симбиотический тип синтеза [161, с. 437].

Плюрализм музыкального языка, тематизм полиаллюзий и «политехника» в неостилиях рубежного периода, чаще всего предстают в форме «игры» с моделями (М. Высоцкая) [40, с. 13]. Для этих направлений важно восприятие багажа традиции, элементов языка как символического знака, т.е. композиторы прибегают к двойной условности в их воссоздании.

Таким образом, в атмосфере языкового и жанрового плюрализма рубежа XX–XXI веков ощущается потребность в формировании нового синтетического стиля и синтезирующих высказываний.

Несмотря на время глубинных изменений в развитии культуры, жанр сонаты в период 1990-х–2000-х гг. сохраняет значимые позиции в композиторском творчестве. Об интенсивности интереса свидетельствует панорама имен композиторов разных поколений, обращающихся в рубежные десятилетия к жанру и достаточно внушительное количество созданных в это двадцатилетие сонат (см.: Приложение 1. Хронологическая таблица сонат отечественных композиторов 1990-х-2000-х гг.).

Наибольшую активность проявляют композиторы, родившиеся в 30–40-е гг., чье формирование проходило во многом в рамках парадигмы советского «большого стиля». Для многих композиторов этого поколения жанр сонаты обрел значение важного средства самовыражения на протяжении жизни и сохранил (даже приумножил) его в «период перемен»: назовем имена Д. Толстого (шесть сонат в 1990–2000-е), Д. Кривицкого (двадцать сонат), Г. Фиртича (пять сонат), Б. Тищенко (три сонаты). Обращает внимание всплеск интереса композиторов к сонате в поздний период их творчества, пришедший на последнее десятилетие XX в. Этот феномен можно оценить как мемориальный эксперимент неоклассического характера, затем разросшийся в серию сочинений в 2000-е с осознанием нового потенциала возможностей жанра. Таким подходом отмечено сонатное творчество В. Арзуманова, Д. Толстого, Д. Кривицкого, Н. Капустина.

Заметный рост интереса композиторов разных поколений к сонате в немалой степени связан с осознанием рубежного характера эпохи и стремлением подвести итоги. Использование программных заголовков ясно очерчивает проблемно-тематические векторы. Это размышления о рубежном времени, значительные трагически-философские концепции (Г. Вавилов – Соната № 15 «XX век», Д. Смирнов – Соната № 4 «Нить судьбы», Д. Кривицкий – Соната № 21 «От реального к реальнейшему» и соната № 23 «Невероятный переход»),

Большое количество названий сонат затрагивает тему памяти. Содержательная направленность выражена в посвящениях. Это своеобразные музыкальные приношения: пять сонат Б. Печерского посвящены Д. Скарлатти, Соната № 6 Д. Кривицкого имеет подзаголовок «Посвящение Ф. Шопену», четыре «сонаты facile» В. Арзуманова вступают в диалог с В. А. Моцартом и его сонатой К. 545, соната «Флорентийский фантом» А. Чайковского связана с именем П. Чайковского. Значительно внимание к личности Л. ван Бетховена как к важнейшей фигуре нововременного музыкального мышления и создателю классического архетипа сонатного жанра: можно встретить проект «торжественного монумента» композитору в сонате Д. Толстого «Памяти великого Бетховена», образец свободной «рекомпозиции» бетховенского материала дан в «Солнечной сонате» Д. Смирнова и пример тотальной деконструкции – в «Лунной сонате» В. Екимовского. Диалог с барочной музыкой выражается в подзаголовках: «В старинном стиле» (сонаты Б. Печерского, соната № 1 В. Скобёлкина), «В стиле необарокко» (Соната В. Цытовича).

Широко представлены диалоги со смежными видами искусства разных культур и эпох: можно отметить внимание к фигурам У. Блейка («Блейк-соната» № 6 Д. Смирнова), И. Бунина (Соната Т. Смирновой № 2 «Посвящается И. Бунину и русской эмиграции»), отсылки к дадаистскому акционизму (соната «Да-Да» Г. Фиртича), попытки синтеза поэтических и музыкальных структур в «Сонате Сонета» Г. Корчмара. Заметим, что многие

«синтетические сонаты» прямо или косвенно апеллируют к традиции «Серебряного века» как времени взлета русской культуры, пытаясь наладить с ней связь¹⁷.

Привлекают внимание заголовки сонатных произведений, использующие слово «фантазия» и указывающие на преобладание поэтического модуса и свободу творческого замысла (в романтическом или же барочном смысле).

В случае отсутствия открытой программности в сонатах композиторы воплощают в них концептуальные замыслы драматически-экспрессивного или трагического содержания с помощью интонационно-стилистической контрастности полярных образов (2-я соната А. Чайковского, 7-я В. Арзуманова, 1-я С. Нестеровой), преобладания медитативного модуса, рефлексивных состояний (поздние сонаты Д. Кривицкого), аналитической непрерывности в разворачивании интонационного процесса и возникновении тематических трансформаций (Б. Тищенко).

Стремление подвести итоги выражается в широкомасштабном культурологическом мышлении, проявляющемся в синтезе стилей (образец – стилевые трансформации основной темы во 2-й сонате В. Скобёлкина), использовании историко-культурных и стилевых фигур-символов (семантика барочных «генеральных пауз» в 3-й сонате А. Шнитке, патетические пунктирные ритмы во 2-й сонате А. Чайковского, романтические «интонации вопроса» в 6-й сонате Д. Смирнова). Сильны ностальгические настроения в музыке сонат: ими пронизаны лирические эпизоды произведений А. Чайковского, В. Арзуманова, Б. Тищенко, мотивы апокалиптических размышлений: их знак – тема *Dies irae* («День гнева»), аллюзии на нее

¹⁷ В частности, повышение интереса к произведениям У. Блейка и первые его переводы на русский язык приходятся на рубеж XIX-XX в. [162, с. 3], творчество Г. Фиртича актуализирует диалог с абсурдистскими акциями русских футуристов, родственными дадаистским практикам [см. 111], название «Сонаты сонета» содержит изящный ассонанс, связанный с характерной музыкальной звукописью поэзии рубежа XIX-XX веков, когда жанр сонета приобретает новую популярность, а сам музыкальный язык сонаты апеллирует к поэтической полётности скрябинской музыки [178, с. 165–170].

встречаются у Г. Банщикова (5-я соната). К. Волкова (4-я соната), Т. Смирновой (2-я соната), своеобразный вид «музыкального апокалипсизма» – концепция «застывшего времени» Д. Смирнова [см.: 119].

Таким образом, в целом, в замыслах многих сонат рубежного периода преобладает лирико-философский модус и экспрессивно-исповедальный тон его раскрытия, связанные с «договариванием традиции», свойственной наиболее значительным образцам большой циклической формы. Из ярко проявляющихся в сонатах позитивных эмоций – мотивы свободной игры (выражающееся в импровизационном полете сонатных опусов Н. Капустина, иронических диалогах с прошлым Б. Печерского, щедрых фантазийных «нагромождениях» сонат Г. Корчмара).

Несмотря на драматическую заряженность и лирическую интенсивность интонационного материала, базовой моделью сонаты в этот период остается эпический тип организации, связанный с фресковым письмом, контрастным чередованием больших картинных эпизодов, цельностью образов, неспешным развитием, богатым симфоническим звучанием фортепиано, стремлением формы к «дифирамбической кульминации». Такой композиционно-драматургический тип свойственен сонатам Б. Тищенко, С. Нестеровой, М. Журавлёва, Р. Щедрина, Д. Толстого, И. Воробьёва, К. Волкова, Д. Смирнова, Т. Смирновой, Т. Чудовой, Г. Банщикова.

Сохраняется, как определяющее свойство жанра, цикличность композиции с ясной дифференциацией функций частей. В трактовке цикла преобладает классическая трехчастная модель, очевидно, как наиболее устойчивая и емкая (сонаты №№ 4–5 К. Волкова, №№ 4–6, 9, 10 В. Арзуманова, №№ 3–4, 6, 8, 9 М. Журавлёва, №№ 9–11 Б. Тищенко). Превалирует в большинстве фортепианных сонат традиционная трактовка темповых соотношений «быстро-медленно-быстро», соответствующая принципам симфонической и концертной логики. В медитативно-патетических сонатах вместе с тем наблюдается инверсия классического

трехчастного цикла «медленно-быстро-медленно» (2-я соната А. Чайковского, 3-я соната М. Журавлёва).

Немногочисленные четырехчастные сонаты следуют бетховенскому архетипу «аллегро-адажио-скерцо-финал» (сонаты № 28 Д. Толстого, № 7 и № 13 Н. Капустина) или барочному «медленно-быстро-медленно-быстро» (соната № 3 А. Шнитке).

В образцах двухчастных циклов используется схема «медленно-быстро» (Сонаты № 3, № 6 Д. Смирнова), где 1-я часть – сосредоточенное вступление к активной второй. Другой вариант трактовки – двухчастные циклы с медитативным финалом (сонаты № 5 Г. Банщикова, № 2, № 7 М. Журавлёва). Есть образцы двухчастных сонат со сквозным развитием, тяготеющие к одночастности (таковы тематические переключки частей в 16-й сонате Г. Вавилова, причудливые фантазийные преобразования тем в 7-й сонате В. Арзуманова).

Распространенность одночастных сонат – яркое свидетельство синтетической природы творческого сознания. Здесь основой для вдохновения может стать барочная фантазия (соната № 2 В. Скобёлкина), слитно-циклическая форма (сочетание симметричной пятичастной композиции с сонатной формой во 2-й сонате Т. Смирновой), поэзная форма («Диана» Г. Вавилова, 2-я соната А. Муравлёва). Скрытые или явные программные повороты сюжета, влияние модусов повествовательности, структуры «процессов вспоминания» могут воздействовать на «сломы» в развитии, мутации форм (соната № 7 В. Арзуманова).

Открытое использование жанровости в организации тематического материала обеспечивает «багаж памяти» и коммуникативность авторского высказывания: спектр примеров весьма разнообразен – баркарола (соната № 9 Б. Тищенко), марш (№ 10 М. Журавлёва, № 6 В. Арзуманова, № 5 Д. Кривицкого), ноктюрн (№ 9 Б. Тищенко, № 6 В. Арзуманова), полонез, мазурка (№ 5 Д. Кривицкого), песня (№ 10 В. Арзуманова), токката (№ 2 Р. Щедрина, № 10 Н. Капустина), скерцо (№ 13 Н. Капустина, № 2

А. Чайковского), ария (№ 2 А. Чайковского), менуэт (№ 7 Н. Капустина), чакона (№ 2 А. Чайковского), пастораль (№ 9 Б. Тищенко).

Сонатная форма используется во многих сонатах этого периода: как явная схема (№№ 3–6 В. Арзуманова, № 11 Н. Капустина), как модифицированный принцип (соната Т. Чудовой), как скрытый принцип (финал сонаты № 2 Р. Щедрина). Для сонат в высшей степени характерен полиморфизм: сонатная форма взаимодействует с вариационной, рондальной (А. Чайковский), чертами квазисерийной организации (Т. Смирнова). Точечно используются элементы малой алеаторики (Т. Чудова).

Помимо принципов сонатного формообразования, присутствуют традиционные для сонат формы вариаций (характерные вариации в 26-й сонате Д. Толстого, 2-й сонате М. Журавлёва), fuga (28-я, 30-я Д. Толстого), сложные трехчастные, усложненные процессуальностью (28-я Д. Толстого), рондо (2-я А. Чайковского), сложные сквозные формы (7-я В. Арзуманова). Появляется старосонатная форма как черта стилизации (Б Печерский).

Тематизм сонат в большей степени компактный, формульный, символический. Его конструктивно-семантической основой становятся криптофония (Д. Смирнов), народная мелодика (К. Волков, Т. Чудова), чаще – темы-стилевые символы. Используются знаки различных парадигм: барочной (ламентозные интонации, патетические пунктирные ритмы, танцевальные ритмоформулы), классической (контрастная мотивная организация, альбертьевы басы, кадансовые формулы), романтической (интонации вопроса, романсовые интонации, «бурная» фантазийная фактура), экспрессионистской (гипертрофия эмоциональных интонаций, остродиссонантные звучания), «конструктивистской» (фигуры кругов, спиралей), джазовой (фактурные формулы). Однако мелодическое начало не сдает позиций, наблюдаются вдохновенные мелодии широкого дыхания (сонаты № 7 В. Арзуманова, № 2 А. Муравлёва, № 2 М. Журавлёва).

Принцип монотематизма очень важен для обеспечения связности и единства текста (Д. Смирнов, Т. Смирнова). Активно работают приемы

сквозного развития и вариантный принцип обогащения (Б. Тищенко, Т. Чудова, К. Волков, С. Нестерова).

Обновление канона происходит за счет насыщения современными средствами и индивидуализации языка. Жанровый структурно-семантический инвариант обнаруживает гибкость в отношении стилового наполнения, индивидуального выбора стилизовок, стилового синтеза.

Жанр сонаты демонстрирует широкий диапазон стилового разнообразия. Большую роль играет опыт «школы Д. Шостаковича», представителями которой в разных поколениях являются Д. Толстой, Б. Тищенко, С. Нестерова, М. Журавлёв. Масштабность замыслов, трагический разворот темы, экспрессивный язык, фресковость письма, конфликтная контрастность образно-стилистического строя, интонационная линейность, насыщенность событиями драматургического плана – объединяющие черты их сочинений.

Д. Толстой занимает охранительную позицию в отношении форм и тональной системы звуковысотности. Б. Тищенко в поздние годы создает тонкий авторефлексивный и ностальгический лирико-философский язык, поэтизируя и уточняя собственный «большой стиль» 70-х-80-х годов. Его ученица С. Нестерова создает значительные полотна, развивающие эстетику учителя в сторону характерности и чуткого лиризма. М. Журавлёв, также ученик Тищенко, создает ясные и монументальные сонаты, красочные размышления о Родине.

Стиль представителя петербургской школы В. Арзуманова связан с ностальгией по классико-романтической поре, парадоксальным образом скрещенной с мелодикой массовой советской песни.

Сонаты Н. Капустина «наводят мосты» между материалом массовой культуры (джазовое направление) и классическими структурами. Автор в манере игры встраивает последовательности джазовых формул в структуры, родственные классическим. Таким образом проявляется двойственность природы этих композиций [см. 201, 203].

В целом можно констатировать, что фортепианная соната развивается на основе принципов интонационного сопряжения, концептуальности, ясной цикличности в пределах синтетических гемитонных систем.

Среди многообразия сочинений можно выделить некоторые необычные явления выхода за рамки канона.

Перевод сонаты в предельное поле концептуальности можно наблюдать в сонатах А. Шнитке. Их афористическая музыкальная ткань является лишь «верхушкой айсберга», где интонации являются мощными культурными символами и их взаимодействие происходит в пространстве незвучащего. Образцом может служить Соната № 3, концепт которой можно трактовать в связи с размышлениями о смерти звука, смерти культуры, смерти жанра и оглушительно содержательной тишины. Интересно, что молчаливое символическое действие происходит по строгим законам сонатно-симфонической логики, по пути открывая некоторое количество причудливых сонорных находок. В строгом аскетичном звуковом повествовании А. Шнитке отказывается от явных приемов полистилистики, проблематика бытийных оппозиций переносится исключительно в концептуальную область [см.: 125, с. 336].

Еще более радикальное перенесение жанра сонаты в сферу концептуального мышления происходит в «Лунной сонате» В. Екимовского, где о сонатности напоминает лишь слово в заголовке сочинения. Фактически само название и является содержанием сонаты, в которой нотный текст почти не важен. В акте «присвоения» композитором названия содержится основной провокационный вопрос, задевающий проблемы авторства, личных границ, взаимодействия классического репертуара с законами репертуарного рынка, новаторства, а также актуальности наследия прошлого. Ткань же сочинения с «разобранными» фигурациями в до-диез миноре и редкими интонационными вскриками навеивает жутковатый «готический сюжет» о тоске по давно погибшей «Бессмертной возлюбленной», провозглашая еще одно «торжественное закрытие» жанра сонаты [см.: 66, с. 306].

В сонатах Г. Фиртича, возрождающих черты эстетики русского футуризма и дадаистские эксперименты, часто ведущее значение приобретает не имманентное послание, заключенное в музыкальной экспрессии, а «метатекст», состоящий из последовательности акционистских жестов. Бруталистское звучание, грубая сырая материя звука, часто непроященного высотно и двигательного, временная неопределенность, нарочитая репетитивность, кластеры, игра локтями, черты инструментального театра (декламация, хлопки пианиста), странные иронические тексты ценны именно как вторжение непривычного в устоявшийся канон жанра и расшатывание маргиналиями концертной ситуации. В Восьмой сонате (1993) кульминацией такой материи становится ее финальный переход в натуральный крик, издаваемый пианистом. Соната выходит в парамузыкальное пространство текста, жеста, акции. Тем не менее, сонаты Г. Фиртича эмоциональны и активируют непосредственную эмпатийную и рефлексивную реакцию исполнителя и слушателя [см. 165].

Представленный репрезентативный обзор фортепианных сонат рубежного десятилетия позволяет утверждать: сохранение и развитие канона гармонично проходит в рамках неостилей, заполняющих определенные потребности композиторской школы переходного этапа существования и позволяющих подчеркивать различные – устойчивые и мобильные стороны жанрово-семантического инварианта. Неоклассическая струя выдвигает на первый план рациональные, универсальные принципы человеческого бытия, удерживает структуру художественного мироздания от распада. Неоромантизм возвращает истинность чувств, искренность и свободу высказывания. Неофольклоризм позволяет прикинуться к древним культурным корням и преодолеть отчужденность отдельной личности.

Таким образом, соната в условиях духовной турбулентности закрывает определенные художественные потребности. Сохраняя свою семантическую и структурную специфику, она предстает в различных стилевых обликах. Ведущую роль в этом процессе играют неостилевые тенденции.

Глава II. Фортепианная соната рубежа XX–XXI вв. в фокусе влияний неоклассицистской тенденции

2.1. Неоклассицизм как художественное направление и стилевая тенденция XX в.

Одно из важнейших направлений XX века – неоклассицизм явился реакцией на бурные процессы в истории, обществе и искусстве. В ответ на вызовы времени он постулировал программное обращение к искусству прошлого, апеллировал к традиции как парадигме устойчивой художественной картины мира [51, с. 86]. Изначально неоклассицизм имел ярко выраженный антиромантический характер. Источником вдохновения для него являлось доромантическое искусство, прежде всего, искусство барочной и раннеклассической эпохи – становления классических норм мышления. В силу такой эпохально-временной ориентации термин «неоклассицизм» (после музыковедческих дискуссий)¹⁸ стоит воспринимать достаточно условно, как стремление к реконструкции художественных законов музыкальной классики. Главными идеями неоклассического искусства стали идеи эстетического порядка, гармонии, утверждение рационального начала в искусстве, его универсальных законов [42, с. 90].

Неоклассицизм стал концентрированным выражением одной из основных функций искусства – «мнемонической», обеспечивающей коммуникативный потенциал и сохранность культуры [182, с. 165].

¹⁸ Проблема соотношения понятий классического, классицистского и неоклассицизма в музыкальном искусстве XX в. активно обсуждалась в отечественном музыкознании в связи с творчеством И. Стравинского, П. Хиндемита, позднего стиля К. Дебюсси, М. Равеля (см.: М. Михайлов [100], Л. Раабен [123], В. Варунц [28], М. Друскин [63, 64], С. Савенко [130], Е. Шевляков [182]).

Формирование неоклассицизма как прочной эстетической платформы было связано с желанием в 1920-е годы противопоставить послевоенному хаосу реальности, вызванному кризисом веры в способность личности и общества совершенствовать бытие, обращение к вневременным ценностям.

Как показали культурологи (А. Хренов, Т. Сиднева, вслед за теоретиками культурфилософии Х. Ортегой-и-Гассетом, Й. Хейзингой, Х. Зельдмайром), в кризисные моменты развития культуры в качестве реакции на них начинают преобладать две тенденции: *футурологическая* (как попытка интенсивно изобрести образ альтернативного будущего, часто отрицающая текущую реальность) и *пассеизм* как поиск духовной опоры в прошлом [174, с. с. 6]. Т. Левая определяла ретроспективные черты такого рода в искусстве XX века как механизм «эстетической компенсации», противопоставляющий «большое время» традиции, соединяющей прошлое и будущее, «тесному» и бурному времени настоящего [86]. Термин «пассеизм», понимаемый как «пристрастие к прошлому, любование им», как признание традиции в качестве олицетворения совершенства и красоты, появлялся в эстетике объединения «Мир искусства» у А. Бенуа, упоминался Х. Ортегой-и-Гассетом. Его позитивный смысл последовательно разработан Х. Зельдмайром в труде «Искусство и истина. Теория и метод истории искусства», где ученый раскрыл его сложную природу, находя в нем, с одной стороны, тенденцию к сохранению «вечных ценностей», а с другой стороны – необходимость в постоянной их актуализации для передачи новым поколениям [69, с. 250–254].

Важно отметить, что неоклассицизм с самого начала не являлся следованием классическим образцам, а сразу ввел «мировую классику» в пространство диалога. Концентрация на диалоге прошлого с современностью способствовала тому, что категория прошлого сохраняла свою обособленность. Важным был момент переосмысления традиции, чрезвычайно значимым в силу этого стал *модус игры*. Творческими инструментами композиторов становились авторские *вариации на стиль* (термин С. Савенко), *работа по модели* (термин М. Друскина), *приемы*

отстранения, связанные с усилением условно-знакового воспроизведения художественных явлений отдаленных эпох.

В «пестроте» источников вдохновения и разнообразии их авторских претворений сквозит основная задача искусства неоклассической ориентации – выявить и актуализировать в новых контекстах универсальные законы художественного мышления и принципы организации искусства как целостной логически структурированной системы. Восстановление универсальных эстетических норм становилось метафорическим олицетворением восстановления миропорядка в умонастроениях художественно восприимчивой части общества.

В 40-е годы неоклассицизм как музыкальное направление теряет свою стилевую обособленность. В творчестве композиторов-лидеров заметен отход от *стилизации* целостных моделей – образцов старинной музыки и их *адаптации*, т.е. их «пересочинения» / переизложения языком современного композитора в контексте усложненной звуковысотной организации – к *технике аллюзий* (термины введены А. Шнитке) – в своем роде «инкрустаций»/напоминаний в виде микроцитат признаков «классического», вживленных в авторские мобильно-динамичные варианты трактовки музыки прошлого [см. 182, с. 87].

Во второй половине XX века неоклассицизм проявляет себя как стилевая тенденция. Расширяются пространственные и временные горизонты музыкальной памяти, в орбиту диалога входят средневековые практики, полифония строгого стиля, «античная» музыка, даже романтические сочинения, привлекаются локальные традиции разных стран. Музыкальная история становится целостным пространством «единством мгновений во времени». Неоклассическая тенденция становится важной составной частью процессов интеграции музыкального языка, выражая стремление к формированию «смешанного стиля» современной эпохи [182, с. 170].

2.2. Неоклассицизм в произведениях отечественной композиторской школы на рубеже XX–XXI вв. и его претворение в сонатном жанре

В советской музыке первой половины XX века неоклассицизм не проявил себя как обособленное направление, в силу идеологической установки на демократичность искусства, понятного широким массам, хотя неоклассические черты возникают во многих произведениях корифеев советской музыки – С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Н. Мясковского. Отдельные опыты программного неоклассицизма можно увидеть в 60-е гг. (например, в «Коллаже на тему ВАСН» или «Credo» А. Пярта), однако неоклассическая парадигма на отечественной почве также вовлекается в широкие процессы интеграции. Важное значение в отечественной культуре имеет его сближение к концу века с неоромантизмом как демонстрацией опыта не барочно-раннеклассических, а индивидуально-авторских стилевых моделей XIX в. [182, с. 158]

Формирующийся на рубеже столетий синтетический стиль («стереостиль» – термин Е. Шевлякова) включает в себя следующие механизмы стилевых взаимодействий в произведениях [дано по: 182, с. 157–158]:

- Стилизация – устойчивое сохранение стилевых признаков.
- Силевой симбиоз – устойчивое сосуществование различных стилевых общностей.
- Силевая мозаика – собрание разнородных стилевых сколков.
- Силевой синтез – высшая форма взаимодействия, обладающая органичностью.

Эти механизмы могут реализоваться как во времени, формируя тип *стилевой драматургии*, так и в пространстве, образуя *стилевую полифонию*. Их взаимодействие создает своеобразные «метастили» автора как выразителя оригинального композиторского письма или универсальных художественных законов эпохи.

90-е годы в России – период кризисного времени в социально-политическом развитии страны – располагают к возобновлению нового витка неоклассических тенденций. Начинается массовое открытие культурного опыта истории, что приводит к активному освоению эстетики постмодернизма.

Категория традиции в постмодернистской эстетике претерпевает трансформации, обнаруживает множественность подходов к механизму наследования и свободу его интерпретации. Можно выделить главные векторы восприятия традиции в новых эстетических концепциях: [по 55, с. 72–73]:

- разрастание «пространства» традиции и разнообразия ее художественно-эстетических форм;
- нарушение целостности традиции, ее реструктуризация, в том числе через взаимодействие разных видов традиций, через ироническое ее переосмысление;
- интерес к формальным аспектам традиции, к ее знаковой стороне;
- утрата линейности в логике восприятия и передачи традиции, обретающая характер эклектизма, плюрализма, полистилистики;
- устранение иерархий в художественной системе (высокое-низкое, элитарное-массовое);
- стирание границ между понятием «нового» и «старого», своим и чужим текстом);

В качестве иных тенденций искусства после 1990 года можно выделить следующие: свобода развертывания музыкальной мысли («эссеистичность» изложения), лирическая заряженность (как продолжение реакции на невыраженность чувств в авангардном и официальном советском искусстве), интимность, камерность интонации, «дневниковый», исповедальный характер произведений (как следствие утверждения личной свободы, но и как симптом атомизации общества). Как не закрытая ранее потребность – повышен интерес к неоканоническим тенденциям. Наблюдается влияние направления новой

сакральности, насыщение музыки медитативностью, различными формами ритуала (мистическая трактовка звучаний фортепиано, репетитивность) [135, с.44–55].

В русле сонаты неоклассического облика традиционно не были ярко выражены категории сонатности высшего проявления как динамичного процесса отражения отношений, как разновидности метода симфонизма – причинно-следственной обусловленности процессуальности (как ее позиционируют со времен Асафьева в отечественном музыкознании и с этих подходов оценивают на новом временном этапе многие исследователи, к примеру, А. Климовицкий [78, с.162], О. Соколов [150, с. 79]). В большой степени в неоклассической трактовке жанра наблюдается отношение к сонатной модели как к *форме-схеме*. Такой взгляд на работу с сонатными принципами еще в начале XX в. манифестировал И. Стравинский. [см.: 149, с. 48–49]. Подобная тенденция наблюдается и в неоклассических опусах рубежа XX–XXI веков. Она усиливается постмодернистским веянием производства *симулякров*, т.е. производства форм «без содержания», что придает трактовке либо иронический, либо трагический оттенок.

Ориентация в неоклассицизме на барочную музыку с самого начала его существования насыщала сонатные опусы полифонией (П. Хиндемит). Полифонизация жанра – одна из ярко выраженных тенденций и на рубеже столетий.

Обращение взгляда вспять, подведение итогов века и шире – достижений культуры «Нового времени» провоцируют художников на сонатные опусы в духе «*in memoriam*», различные виды «музыкальных приношений», сообщают большинству опусов элегический оттенок, ориентируют на концепцию «эха», «эстетику тишины».

Основой сонаты неоклассицистского типа становится *композиционная модель*, полученная в результате сведения к инварианту типологически родственных текстов [см. 41].

Влияние новой сакральности и эстетики минимализма приводит к насыщению сонат медитативными состояниями, различными композиционными средствами осуществляется *дедраматизация* сонат.

В отношении структуры циклов преимущественно используются симметрия стройных 3-хчастных композиций, 4-хчастная организация. Открыто проявляющийся во многих неоклассицистских сонатах рубежа веков *игровой момент с моделью*, воскрешение барочного принципа «интеллектуального остроумия» и возрождение фантазийных принципов организации способствуют возникновению причудливых, свободно и прихотливо построенных произведений с чертами фантазийности.

Эпоха располагает к большому разнообразию концепций и авторских трактовок – от продуцирования консервативных стилизаций на основе традиционных моделей к необычным индивидуальным синтезам через фантазийную игру и неклассическое языковое наполнение классических структур. Образцы таких решений подтверждают очерченный подход.

Четыре «Легкие сонаты» В. Арзуманова

К тенденции охранительного «ультраконсерватизма» принадлежит сонатное творчество Валерия Грантовича Арзуманова (р.1944)¹⁹. Ученик В. Салманова, выпускник Ленинградской консерватории, в 1974 году он эмигрировал во Францию, где учился в классе О. Мессиана. В. Арзуманов не принял авангардный язык современной музыки, отойдя от радикальных приемов композиторской техники после череды экспериментов. В его стиле определяющим стал метод разработки наследия венских классиков в области форм и языка, с использованием мелодизма русской и советской песенности и

¹⁹ Композиторская деятельность В. Арзуманова отличается плодотворностью: он автор более 300 опусов: четырех камерных опер, 11 симфонических и 15 хоровых полотен, 59 вокальных циклов и песен, 97 камерных опусов для различных составов, 67 циклов и сборников для фортепиано [166], Его фортепианные произведения обрели репертуарную жизнь, исполняются Л. Генюшасом, А. Диевым. В разные периоды о нём писали М. Бялик [26], С. Волков [32], Е. Дубинец [65]. В последние годы в СМИ появилось несколько его интервью [97, 115]. Исследовательский интерес привлекло хоровое творчество Арзуманова: в 2020 году защищена диссертация Э. Мнацаканян, посвящённая этой теме [101].

отдельных штрихов джазового письма. Интуитивное мелодико-гармоническое чутье, ощутимое в лучших произведениях В. Арзуманова, способствует достаточно органичному сплаву столь разнородных элементов стилистики. Сонаты № 3–6 (написаны в 2006 г.), названные автором «легкими», стремятся актуализировать традицию венского клавиризма, несут на себе отпечаток клавирной импровизации. Их язык воспроизводит знакомые обороты классического пианизма: квадраты фигураций в духе М. Клементи, шубертовские ритмоформулы, активные репетиции аккордового сопровождения, умеренно блестящие мелодические пассажи (пример 2.2.1²⁰). Формы сонат – « типовые ». Это ясные трехчастные циклы с классическими функциями: умеренно действенное аллегро, задумчивая обаятельная вторая часть, активный финал с деликатными проявлениями виртуозности.

Индивидуальное преломление классической сонатной модели выражается в *ностальгическом* модусе ее трактовки. Лирическая наполненность ощутима в мелодической выразительности тематических оборотов, изобретательности голосоведения, певучести пианизма, камерно-интимном тоне сонат. Тематический материал наделен легкими чертами языка «модерна», характерностью движения с оттенком юмора или элегичной меланхолии, местами ощутимы отголоски французской популярной музыки XX века. Умеренная контрастность тем указывает в качестве истока композиторского письма на пианизм Ф. Шуберта как один из главных импульсов вдохновения. Недраматичность образного строя сонат проявляется в их разнообразном и деликатно решенном тональном плане, словно приглашающем любоваться игрой гармоний. Их тонкое применение вуалирует формальный функциональный «каркас» вертикалей, и в эмоциональном тонусе сонат, как следствие, становятся главенствующими созерцательные состояния. Развитие материала происходит в русле раннеклассических методов: фактурно-тональных, несколько «текучих», без фазовой структуризации, свойственной драматургии симфонического плана.

²⁰ См. Приложение 2

«Композитор [...] отказывается прибегать к академическим процедурам и предпочитает изобретать новые идеи, а не подвергать предыдущие какой-либо обработке», – отмечает французский музыковед А. Жирар [194, с. 84].

Приведенные черты сонатного письма Арзуманова служат признаком стремления композитора к камерному музицированию в духе «наивного искусства» – возрождения традиций салонного пианизма XIX вв. как процесса удовольствия от музицирования, возвращения интимной задушевности звучания, которые, казалось были погребены под суровым интеллектуализмом XX века. Такая потребность достаточно ярко выражается в современных циклах постсоветских композиторов: «Романтические дуэты» (2007) Р. Щедрина, «Простая музыка» (2009) Г. Канчели. За опытом легких сонат В. Арзуманова стоит также стремление возродить и расширить отечественную традицию создания богатого и актуального детского репертуара.

«Легкие сонаты» предстают как «особое пространство для выражения веселья, простоты, невинности, наивности, беззаботности и счастья» [194, с. 80].

«Пять сонат в старинном стиле» Б. Печерского

«Пять сонат в старинном стиле» Б. Печерского²¹ – цикл из пяти одночастных композиций, объединенных общей концепцией и синтетическим стилевым единством.

²¹ Борис Абрамович Печерский (1938–2025) – российский композитор, Заслуженный артист РФ, выпускник МГК им. П. И. Чайковского, лауреат международных композиторских конкурсов, член Союза композиторов России, председатель творческой секции композиторов Москвы по музыке для детей и юношества. В течение многих лет заведовал кафедрой инструментального исполнительства Московского государственного педагогического университета. В числе сочинений Б. Печерского — опера-фельетон «Бывает и так» по мотивам повести В. Шукшина «Точка зрения», балет «Маленькая Баба-Яга» по одноименной сказке О. Пройслера. «Симфонические этюды» на тему Екклесиаста. Среди концертных сочинений: «Симфоническое каприччио» и «Григ-фантазия» для фортепиано с оркестром, Вариации на тему Боккерини для виолончели с оркестром, Концерт в классическом стиле для скрипки, фортепиано и камерного оркестра. Автор камерных ансамблей, хоровых и вокальных произведений, циклов фортепианных миниатюр и авторских методических сборников для юных пианистов [117].

Одно из направлений «художественного ретроспективизма» связано с созданием методического репертуара, нахождением новых способов приобщения юных музыкантов к сокровищнице мировой культуры (в жанровом и стилевом отношении). Не менее важную роль играет освоение определенных профессиональных навыков: полифоническое слышание, артикуляционная ясность и гибкость, разнообразие темброво-звуковой палитры, важные в любом, не только классическом репертуаре.

Б. Печерский остроумно разрешает эти задачи. Он, по выражению Е. Долинской, «самозабвенно трудится во имя главной идеи, чтобы звучала современная музыка и чтобы она была понятна и доступна, прежде всего, детям» [21].

Пьесы могут восприниматься и как самодостаточные произведения, в силу своей обаятельной ясности, и в масштабном контексте культуры, благодаря содержащимся в них стилевым отсылкам, диалогическим векторам, и в качестве педагогического материала, следствие доступности, емкости, разнообразия.

5 пьес выражают разные характеры: решительный, меланхоличный, приподнятый, медитативный, шуточный. Образуется своего рода контрастная сюита.

Композитор использует старосонатную форму, но, в отличие от многих коллег, не берет ее в качестве формы-схемы, а динамизирует ее. Везде сквозит актуализированная барочная *концепция остроумия*, повествование наполнено неожиданностями, комическими жестами, парадоксами.

Наиболее очевидны отсылки к скарлаттиевскому стилю. Это родство мелодических формул: танцевальные ритмы, охотничьи интонации (как в сонате Д. Скарлатти К. 159), лирические мелодии (ср. сонату К. 87), оstinатные рисунки аккомпанемента (ср. К. 380). Другие черты скарлаттиевского стиля: окончания на трелях (К. 1), дерзкие аччиакатуры, игра клавесинных регистров, калейдоскопичность повествования.

Ясны намеки на раннеклассический стиль: аллюзии на клементиевские сонатины (см. Пример 2.2.2: начало сонаты № 1 похоже на тему сонатины М. Клементи до мажор, Ор. 36, № 1, изложенную в ре миноре), мелодизированные альбертиевы басы, бодрая упругая ритмика бетховенских сонатин.

Чрезвычайно важно баховское полифоническое начало: ясность линий, акцент на линейности, инвенционность как изобретательность исходного материала и путей его разработки, контрапунктические перестановки, активное взаимодействие и диалоги голосов.

Если с точки зрения артикуляции сонаты требуют филигранной точности в чередовании связного и отдельного произнесения мелодии, разных типов отдельной игры в рамках классицистской парадигмы, то в отношении педали здесь открывается поле для экспериментов: можно проводить опыты с наложением органичных звучностей (финальные такты Сонаты № 2) или производить экскурсии в романтическом направлении (причудливые лирические эпизоды в сонате № 4).

Выходы за рамки стилизаций реализуются остроумно и парадоксально: форшлаги в народных ладах (фригийский) обращаются в блюзовые ноты, аччиакатуры превращаются в кластеры, басовая партия может звучать как бассо континуо или как джазовый контрабас пиццикато, фанданго становится «фальшивым» вальсом в духе Шостаковича, бодрая песня в народном духе обращается «пионерским маршем», тональный план совершает «безумные» скачки, а пассажи периодически изобретательно «вылетают» за рамки классицистской виртуозности, использование больших мажорных септаккордов придает лирике неустойчивую терпкость.

Несмотря на обращение к «эпохе “детства”» сонатного жанра, композитор не вуалирует принцип сонатности как динамичной системы отношений, а ясно демонстрирует ее. Он достигает этого через динамизацию тонального плана, через насыщенную полифонизацию, яркость контрастов и интенсивность их переключений, через постулирование диалогичности на

разных уровнях (вопросо-ответные интонации, диалоги голосов, регистров, стилей). Сонаты предстают чрезвычайно «общительными» для слушательского восприятия. Ощутимый в музыке юмор выступает как интеллектуальная категория, не теряя при этом непосредственности.

Композитор художественно «постулирует жизнь» и извечную молодость энергии игрового принципа, презентует музыкантам и слушателям новые поколения «человека играющего», как в переносном, так и в прямом смысле.

Шесть поздних сонат Д. Толстого

Произведения корифея сонатного жанра советской эпохи Д. Толстого (1923–2003) отличала умеренность и тонкий вкус. Написав 24 фортепианные сонаты в различных тональностях (1943–1979), он тем самым доказывал верность принципам и «живость» тонального мышления.

После завершения грандиозного макроцикла, с 2000 по 2002 год композитор написал еще 6 сонат. Первые из них осуществляют некий «сброс», «возврат в прошлое» к сонатинной традиции ранних классиков. Соната № 25 (2000) написана в изящной фактуре, подобной гайдновской. Рельефно проступает разностилевой диалог: фактурными и драматургическими приемами эпохи венского классицизма разрабатываются темы русского мелоса (сочиненные в зеркале традиций М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского). Соната № 26 (2000) опирается на немецкую традицию. С большим характерным разнообразием и насыщенностью претворяются в ней форма вариаций, жанр менуэта, лирико-действенный виртуозный финал. Терпкость мелодического и гармонического плана приближает произведение к современности. Постепенное усложнение стиля приводит к наиболее монументальной из поздних сонат – Сонате № 28 «Памяти великого Бетховена» (2001). Ясная и размеренная архитектоника четырехчастного цикла, ясность и пластическая выразительность фактурных приемов создают рельефный образ классика в контексте восприятия новой эпохой.

Последние две сонаты воскрешают традиции жанра *sonata da chiesa*, актуализируют в жанре сонаты возможности полифонического цикла.

Д. Толстой не выходит за рамки мажоро-минорной системы, считая ее высшей точкой развития музыки и видя пути обновления в новых сочетаниях и отношениях внутри элементов звуковысотной системы. Чрезвычайно важно мелодическое начало, вокальность мелодики (одна из магистральных черт русской музыки).

Национальное своеобразие придает опора на утонченный стиль «Серебряного века» («русский интеллектуальный романтизм») [114, с. 194]. Утонченность мелодических рисунков, гармоничность консонантного мышления, изысканность фактурных формул говорят об аристократичной приверженности традиции. Полифоническая насыщенность (финал 28-й сонаты – в лучших бетховенских традициях – синтезирует фугу с сонатной формой – Пример 2.2.3) также являет вектор дальнейшей интеллектуализации жанра.

В целом, укорененность в культуре и традиционализм мышления композитора выражают этический пафос, свойственный многим произведениям русского искусства.

Соната в стиле «необарокко» В. Цытовича

«Соната в стиле необарокко» В. Цытовича²² (2001) – образец свободной крещендирующей формы. Автор определяет композицию одночастной сонаты как трехчастную безрепризную с экспозицией и двумя фазами разработки

²² Владимир Иванович Цытович (1931–2012) — композитор, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории. Выпускник Ленинградской консерватории (классы композиции Б. Арапова и фортепиано И. Браудо). Автор 4 симфоний, 5 инструментальных концертов, симфонических зарисовок «Похождения бравого солдата Швейка», сюиты «Конек-Горбунок». Музыка В. Цытовича отличается образной яркостью, отточенностью деталей, особым пониманием природы оркестровых инструментов. Среди исполнителей его симфонических произведений – дирижеры К. Элиасберг, К. Кондрашин, Ю. Темирканов, В. Чернушенко, М. Янсонс. В. Цытович — автор научно-методических работ по теории, композиции, инструментровке и аранжировке [источник — 184].

[185, с. 51]. Аналитизм формы выражен благодаря «вырастанию» сонаты из единого интонационного комплекса. В качестве методов развития выступают мелодическое варьирование, диминуирование, полифоническая работа: каноны, фугато, контрастная полифония. В ладовом отношении используется техника рядов [там же, с. 54].

В. Скобёлкин. Соната № 2.

Соната (2004) В. Скобёлкина²³ (р.1969) в полистилистическом измерении актуализирует черты жанра барочной фантазии-токкаты. Она соединяет красочную эффектность формы с внутренним аналитизмом. Ткань сонаты выводится из двух основных комплексов, заявленных в начале: вихревой пассажной фигуры и певучей интонации в трехдольном метре (пример 2.2.4). Импровизационная свобода начального эпизода, становящегося своеобразным рефреном, исходит из токкатных приемов: пассажная техника, речитативный «очеловеченный инструментализм», хоральные вставки, выразительные паузы. В эпизодах исходный комплекс подвергается стилевому варьированию: он обретает жанровое начало (вальс, романтическая прелюдия), проходит через романтическое воплощение, джазовое преображение, кластерный пуантилизм.

Ощутима заявленная композитором сверхзадача – через многообразие воплощений прорваться к универсальной структуре музыкального мышления, услышать единство его интонационных праэлементов. [139, с.15].

²³ Валерий Скобёлкин (р. 1969) – российский композитор, Заслуженный деятель искусств, член Союза композиторов Республики Башкортостан и России. Выпускник Уфимского государственного института искусств (кл. проф. З. Исмагилова). Профессор, заведующий кафедрой композиции УГИИ им. З. Г. Исмагилова. Музыка В. Скобёлкина эмоционально открыта и коммуникабельна. Она с успехом исполняется в концертах, звучит в конкурсных и фестивальных программах (Фестиваль камерной музыки «Пять вечеров», фестиваль союза композиторов Республики Башкортостан). Среди сочинений – симфония «Графомания» (1993); Концерт для оркестра «Русские узоры» (1999); «Норвежский концерт» для фортепиано с оркестром (1997); 2 струнных квартета; 2 цикла 24 прелюдий для фортепиано («Астрология», 1992 и «Ангельский мир», 1996); сонаты, пьесы для различных инструментов. Лауреат двух Всероссийских конкурсов AVANTI (2019, 2020) [см. 139, с. 5].

Соната № 2 Р. Щедрина

Образец *неклассического языкового наполнения классической формы* – стройная и ясная соната №. 2 Р. Щедрина (1996)²⁴. Части трехсоставного цикла выполняют традиционные функции. Происходит концертная динамизация классической модели виртуозно-фактурными средствами, причудливыми ладовыми мерцаниями, яркими сонорными эффектами.

Симфоническая идея ярко проявляет себя на разных уровнях, развертывая динамическое единство противоположностей.

В отношении звукоизвлечения – это сочетание ударности и певучести. С точки зрения ритма – с одной стороны, строгость ритмических конструкций, с другой – «иллюзия» непринужденной импровизационности, которая возникает при точном исполнении сложных ритмических рисунков. В фактуре прозрачность структур сопрягается с богатством красочно-тембровых и сонорных приемов, ясность полифонических линий сочетается с изобретательностью пространственных эффектов и многообразием фактурных формул. Процесс создания формы на макроуровне отличается фресковой масштабностью контрастных сопоставлений крупных разделов. Но эпический принцип сочетается здесь с глубинной протяженной интонационной процессуальностью.

Преобладание одного комплекса над противоположным меняется в зависимости от части и раздела формы, но ход музыкальной мысли каждый раз проходит от противопоставления противоположностей к объединению. Базовый сонатный принцип динамического сопряжения проводится в разном масштабе на разных слоях средств выразительности: контрасты проявляются внутри тем, между разделами формы и между частями сонаты, действуют на уровнях артикуляции, фактуры и формы.

²⁴ Композиционные особенности сонаты были выделены в работах В. Холоповой [172], О. Синельниковой [135], С. Войницкого [31]. Предлагаемый нами взгляд на симфоническую концепцию сонаты добавляет аспект *исполнительского* ощущения процессуальности и средств фортепианной выразительности.

В качестве наиболее рельефного примера можно привести финал сонаты – результат синтеза образов двух предыдущих частей. Токкатное *perpetuum mobile* ориентируется одновременно на энергетику «технократических токкат» XX века и на образ «ветра над могилой» финала *b-moll*, ной шопеновской сонаты. Яркое выраженное конструктивное начало, несмотря на внутреннюю выверенность организации процесса, создает впечатление алеаторической последовательности, а порой и джазовой импровизации. Жесткие ритмические «биения» держат музыку в тисках, но внутри этого моноритмического изложения дан бесконечный линейный мелодический процесс. Ударность ритма сочетается с красочностью вертикалей. Мнимое единство мелодического потока разделяется на два контрастных комплекса: первый – с преобладанием восходящих интонаций на «уменьшенной гармонии» (Примеры 2.2.5а), второй – решительные нисходящие интонации на «увеличенной гармонии» (Пример 2.2.5б). Границы между ними специально отмечаются в нотной графике резкой сменой динамических нюансов и паузами «ауфтактов». В процессе сопряжения (к концу части) два этих комплекса, объединившись, растворяются в единой равномерно вибрирующей «светящейся» сонорной звучности.

Умение в динамическом равновесии сочетать противоположные тенденции является классицизирующей чертой стиля Р. Щедрина. Находя динамическое равновесие в сочетании традиционного и новаторского, Р. Щедрин изнутри перестраивает систему выразительных средств, сохраняя базовые жанровые принципы и обеспечивая коммуникативность произведений.

Творческий подход Р. Щедрина ярко демонстрирует векторы художественных поисков композиторов рубежа тысячелетий в отношении духовных устремлений и стилевого синтеза.

2.3. Концептуально-драматургическая трактовка сонаты неоклассической модели (аналитические очерки)

2.3.1. Моделирование классических традиций как реализация механизмов культурной памяти в Сонате № 2 А. Чайковского²⁵

Для ряда творцов соната на рубеже тысячелетия предстает в качестве «хранилища памяти», жанрового знака. Характерным образцом такого подхода является Соната № 2 А. Чайковского (2006), решенная в ключе неоклассических поисков российских композиторов. В переходный период, характеризующийся напряженным вглядыванием художников в будущую судьбу искусства, творец ощущает необходимость осмысления «ценностей традиции ... перед лицом «несовершенного настоящего» и «утопического будущего» [67, с. 174]. Находясь в русле этих размышлений, соната погружает слушателя в атмосферу сумрачных настроений, связанных с мемориальной темой – прощанием с великим прошлым.

Среди важных черт творческого облика А. Чайковского²⁶ музыковеды выделяют дар симфонического мышления и установку на развитие традиций русской классики [15, с. 83]. Огромная плодовитость и востребованность композитора получает отражение в диссертационных исследованиях, его персоне посвящено полтора десятка статей и несколько интервью [50, 110, 141, 80]. Не обойден вниманием жанр фортепианной сонаты. В статье П. Левадного раскрыты образно-драматургические черты музыки Сонаты № 2 [84]. Углубим

²⁵ Материал данного параграфа основан на статье автора настоящей работы [36].

²⁶ А. Чайковский (р. 1946) – советский и российский композитор, педагог, профессор Московской консерватории, председатель Совета Союза композиторов России, художественный руководитель Московской филармонии. Отмеченные в статье Г. Григорьевой универсализм и гибкая многоликость стиля композитора [52] проявляются в его расположенности к разным сферам творческой деятельности – опере, балету, симфонии, инструментальному концерту, камерным, фортепианным сочинениям, киномузыке.

этот аспект анализа выявлением специфики авторской трактовки неоклассического подхода к жанру.

Трехчастный цикл сонаты отличается ясностью структуры и языка, с ориентацией на барочные и классические модели. Рельефная отграниченность частей напоминает о классическом симметричном строении цикла в фортепианных сонатах Бетховена, где крайние части представляют собой различные стадии развития одного образа.

Каждая часть цикла отмечена жанровым подзаголовком: Чакона, Скерцо, Ария. Все заявленные жанры предстают в сонате в характере аллюзии. Они создаются методом моделирования их главных свойств, с помощью современных средств.

Важным традиционным признаком Чаконны является остиная форма, способствующая передаче скорбно-величественного характера музыки [1, с. 50]. Повторение в Чаконе А. Чайковский воплощает приемом рондальной формы, отказываясь от конструктивного закона жанра – ярко выраженного полифонического развития. Насыщенность части тематическим материалом приводит к появлению признаков сонатных взаимоотношений (Схема 2.3.1а²⁷).

В **главной теме** презентуется обобщенный образ барочной патетики. Носителем образа является призывная восходящая интонация (Пример 2.3.1а). Пунктирный ритм сообщает музыке сдержанную напряженность. Соблюдаются такие признаки жанра, как фактурная строгость хорального склада, преимущественно трехдольный метр. В развитии тематизма наблюдается игра стилистическими средствами разных эпох. Сочетания квинт и кварт с секундами и септимами в вертикалях создают одновременно функционально-напряженный и сонорно-кластерный эффект.

Краткая тематическая интонация Чаконны лапидарна и статична: композитор повторяет ее как знак-символ жанра не переводя в развернутое

²⁷ См. Приложение 3.

мелодическое изложение. Риторический топос выражается с помощью современной нотации (штилей, означающих ритмическое ускорение).

Накапливаемое в основной теме напряжение разряжается в экспрессии псевдосерийной последовательности и «лязгающего» ломбардского ритма первого эпизода рондо (т. 16).

Контрастный эпизод первой части – сфера ламентозных причитаний, нарочито воспроизводимых в коротких мотивах, вызывает ассоциации с **побочной темой** сонатного типа (т.29). Нисходящие аккорды знаменуют нисхождение в «юдоль» печали (в духе барочного символизма музыкальных фигур). Безостановочное движение хоральной фактуры в сопровождении создает ощущение циклического кружения – символа вечности в музыке барокко.

Главная тема-рефрен периодически появляется вновь, формируя ощущение гипнотического пространства «вечного возвращения».

В **среднем разделе** первой части Сонаты появление одноголосного речитатива, расцвеченного тиратами, ритмическими вариантами и интонационными диссонансами, воспринимается как своеобразное патетическое «надгробное слово», Центральная часть среднего эпизода соединяет выразительные комплексы условных главной и побочной образных сфер. Итог среднего раздела – каданс, внезапно разрешающийся в знаковую трагическую тональность b-moll (один из самых гармонически ясных моментов в наполненной сонорными находками сонате). Трель в кадансе становится «символом неизбежности».

Заключительный третий раздел Чаконы представляет собой аллюзию на первый. Его тема родственна рефрену. Патетические интонации обретают схожесть с интонациями баховской чаконы d-moll. Нисходящие линии хроматизмов в хоральном изложении замещают собой тему побочной сферы. Необходимое «досказывание» предполагаемой сонатной формы не находит завершения. Итогом становится совсем **новая тема** в ясной тональности соль-минор. Поначалу она звучит как хоральная мелодия с русскими сакральными

корнями (сродни мелодике знаменного распева, с тесными интервалами, размеренным ритмом). Но постепенно, при небольших модификациях фактуры, она становится похожей на русскую народную песню, затем на городской романс, чуть ли не в вальсовом движении. Из-за постепенного разрастания фактуры тема начинает звучать в хорально-колокольной фонике, по-рахманиновски. Эта резкая стилевая модуляция, видимо, является средством налаживания диалога между культурными эпохами и пространствами, претендуя на универсализм духовного космоса, создаваемого через родство интонаций, ритма, фактурного изложения тем.

В Чаконе, как уже отмечалось, нет интенсивного полифонического развития, присутствует мерцающая оstinатность. Рондальность здесь носит специфический характер, материалы рефрена и эпизодов прослаивают друг друга чаще, чем это происходит в классических образцах рондо-форм, образуя своего рода «микрорефренность». Порой побочный материал сам становится своего рода вторым рефреном (материал в функции побочной темы, речитатив и аллюзии на него), делая стилевую картину более сложной, усиливая эффект множественных отражений.

Итак, традиционная полифоническая оstinатность жанра чаконь симфонизируется композитором посредством специфического типа рондо-формы и дополнительно усиливается настойчивостью мелкомотивных повторений. Модель чаконь в Сонате № 2 А. Чайковского гиперболизируется путем *перестройки внутренней структуры жанра*.

Вторая часть сонаты, Скерцо – представляет активно-деятельную сферу образов. Она продолжает традиции драматической скерцозности, заложенные Бетховеном и активно развитые в XIX–XX веках. Здесь выражены такие устойчивые признаки жанра как действенный тематизм, трехдольность пульса, игровое начало, воплощенное в фактурных контрастах, характеристики материала [см.: 14, с. 10–11] и приводящее к трансформации формы и драматургии. Характерная для скерцо иерархия репризных структур доводится до предельности: начальный комплекс выступает в роли ритурнеля,

своего рода «микрорефрена», возвращающегося чрезвычайно большое количество раз на коротких промежутках звучания (Схема 2.3.16).

Неустойчивая интервально-ладовая структура рефрена создает ощущение смысловой неопределенности. Триольная организация темы периодически перерастает в комплексы «лесной фантастики», охотничьи призывные интонации, ритмы скачки. Исступленное кружение в духе тарантеллы также символично: в триольной ритмике скрывается возможность превращения в «ритм судьбы». Генеральной идеей в замысле становится постепенное превращение поначалу обобщенно-нейтрального материала в «злой марш».

Один из базовых драматургических принципов организации Скерцо – это линия симфонизации, основанная на вскрытии и нарастании противоречий в начальном интонационном комплексе (в отечественной музыке такой способ развития особенно характерен для школы Д. Шостаковича). Главная интонация в рефрене – секундовый ламентозный оборот. Поначалу он предстает в виде повторяющихся слабых хореических интонаций в проведениях ритурнеля, постепенно преобразуясь в активные восходящие ходы. Они обособляются и начинают вступать в конфронтацию с ритурнелем. Из динамичного потока выделяется мотив «охотничьих рогов». Всё более явно выступают жанровые признаки марша: регулярная поступь, ударные подражания барабанной дроби. Выделяется ясная зона контрсферы (черта сонатных взаимоотношений), начинающая воздействовать на первоначальный материал.

Маршевый эпизод выступает в функции **среднего раздела** сложной трехчастной формы – эпизода с преобладанием острого контраста – показа контрсферы (т. 29). Инертный рефрен периодически пытается сдержать нарастание энергетики в ходе развития, но своим появлением лишь оттягивает процесс негативной трансформации. Строительный материал рефрена начинает появляться в виде аккордов, спрессовываясь в равномерные столбы вертикалей, способствуя разрастанию фактурного диапазона. Секундовые

интервалы в маркированно-чеканной артикуляции преобразуются в ходы септимами, приобретая наступательный агрессивный характер. В кульминации тема рефрена трансформируется (из-за смещения брутальных маршевых и нервных вальсовых ритмов) в ровный гулкий аккордовый комплекс, звучащий как катастрофический набат (Пример 2.3.1г).

Как и в первой части Сонаты, мысль не договорена до конца. Кульминация, представляющая собой своеобразный каданс, разрешающийся в резкий аккорд, обрывается. **Репризная фаза формы** проходит тот же путь динамизации, что и первая волна, но в чрезвычайном сжатии. В результате «классическая драма» не выстраивается. Несмотря на громкий всплеск звучности в конце части, из-за разорванности фактуры, формульной краткости смысловесного материала, гиперболизированной репетитивности возникает дисбаланс драматургии, внося эффект «дедраматизации сонаты», подобно итогу первой части.

Многое в Сонате № 2 А. Чайковского опирается на бетховенские образцы. Особенно ясно это проявляется в финальной Арии, одним из прообразов которой может служить Ариетта 32-й сонаты Л. ван Бетховена. Многие новаторские решения Бетховена в позднем стиле были связаны с актуализацией барочных топосов и условных формул [76, с.170–172]. Обращение к словарю риторики имеет глубокий смысл, который хотелось бы пояснить, прибегнув к строчкам романа «Доктор Фаустус». Т. Манн писал, что условность в искусстве, проступающая «в полной наготе, можно даже сказать опустошенности, [...] производит [...] величественное и страшное впечатление. [...] Там, где сошлись величие и смерть [...] возникает склоняющаяся к условности объективность [...] вступая величавым призраком уже в область мифического, соборного» [94, с. 34].

Третья часть – «преображение» образного строя музыки первой части. Здесь действуют две темы, дважды чередуясь друг с другом (Схема 2.3.1е). В основе **первой** из них – вновь краткая восходящая интонация. Сопровождение мелодии длинными нотами создает ощущение замедленного хода времени,

хоральное звучание подчеркивает погружение в сферу надличного начала. Эффект «всеприсутствия» возникает из-за сочетания кварт и секунд в аккордах, звучащих одновременно архаично и экспрессивно.

Признаками арии в тематизме являются певучесть и одновременно мелодическая экспрессия интонирования, ясная расчлененность ткани на мелодию и аккомпанемент, стройность фактуры сопровождения. Столь же отчетливы черты трансформации жанра – в лапидарности интонаций, отсутствии их мелодического роста, статичной повторности материала. В слуховом восприятии возникает статичный образ «оцепенения», отчасти подобный пространству «пустынного пейзажа» в прелюдии «Шаги на снегу» К. Дебюсси.

Каденционно-речитативного плана пассажи приводят к «зоне просветления» в диатоническом «чистом» ре мажоре. Порой музыка в этом разделе как бы застывает в повторениях одного звука. В переходе-связке ко второй теме можно увидеть визуальные символы в фигурах аккомпанемента, в нотной графике выглядящих как «ангельские крылья» (Пример 2.3.1д).

Вторая тема финала – достаточно аскетична и вместе с тем внутренне наполнена, ее основой становится «тепло» звучащая (из-за окружающих тонов) восходящая секунда. Скрытое напряжение комплексу придает пунктирный ритм. Эта тема, как и многие в сонате, экономна в средствах выразительности и лишена динамичного развития.

Второй раздел-строфа двухчастной формы Арии, как и в предшествующих частях цикла, сокращен, что создает ощущение незавершенности, эффект многоточия. Повторение последовательности двух тем в этом разделе сжато. Момент ре мажорного «просветления» наступает раньше. Вторая тема в итоге редуцируется до одного звука, растворяющегося в тишине небытия.

«Во сне земного бытия

Звучит, скрываясь в каждом шуме,

Таинственный и тихий звук,

Лишь чуткому доступный слуху»

(Ф. Шлегель) [цит. по: 179, с. 102].

Глубинный смысл завершения Сонаты вновь выразим словами Т. Манна: «Звнящая нота, что повисла среди молчания, уже исчезнувшая, которой внемлет еще только душа, нота, некогда бывшая отголоском печали, изменила свой смысл и сияет, как светоч в ночи» [94, с. 317].

Итак, *неоклассические черты* мышления композитора проявляются в *аллюзиях на стилевые и композиционные модели предшествующих эпох*.

Барочное начало проявляется в структурных особенностях мелкомотивной организации музыкальной ткани, использовании интонаций-символов (тираты, речитативность, жанровых модусов в Чаконе, Арии), эмоций-аффектов (соответственно, патетический и просветленно-молитвенный звукообразы). Интонационный материал является объектом манипуляций – игры композитора с эффектом «отстранения», становясь набором символов, не превращаясь в источник естественного развития.

Опора на *классический стиль*, в традициях композиторского письма Бетховена, выражается в выборе стройной контрастной трехчастной композиции, четком разграничении разделов форм, ясности изложения фактурных формул. Медитативный тон звучания и вариантная «цепляемость» мотивов в темообразовании отчасти сближают сонату с техникой позднего Бетховена. Однако, свойственная великому венцу драматургия контрастов лишена динамизма сопряжения, носит скорее характер свойственных современности монтажных переключений.

Более «точечны» аллюзии на *романтический культурный пласт*. Их признаки нанизываются на классический каркас в виде охотничьих мотивов австро-немецких скерцо, русских песенных и романсовых оборотов, отзвуков колокольно-хорального пианизма С. Рахманинова.

Рассредоточены возникающие приметы мышления XX века: дебюссистская статичная звукопись, «злая» маршевая скерцозность Д. Шостаковича. Язык сонаты в «стилевых играх» периодически «меняет свое

лицо», но обертоновое выстраивание аккордов, диссонантная экспрессия, квазисерийные принципы, сонорные находки композитора актуализируют высказывание. Таким образом, выстраивается универсальное диалогическое пространство.

Интересно решена **драматургия** сонаты. Несмотря на присутствие классических принципов организации, они лишены привычных связей. Это проявляется в рассогласовании элементов тематизма: мелкие интонации «уединяются в себе», постоянное возвращение рефренных структур тормозит развитие. Каждая часть цикла состоит из двух накапливающих экспрессию волн. Первым кульминационным зонам не хватает закрепления, а вторые разделы наступают слишком быстро, поэтому каждый раз создается ощущение неподготовленного сдвига.

Дедраматизация сонаты придает музыке ритуальный характер, постфактумность показа музыкальных событий. В представленной картине мира всё уже случилось, композиторский замысел можно связать с тенденцией «*in memoriam*». Это меланхолическое размышление жанра о самом себе.

Историк культуры, шведская исследовательница К. Юханнисон, трактует меланхолию как «утрату чего-то непонятного и трудно выразимого» [191, с. 26]. Меланхолия тесно связана с ностальгией. Ностальгия «вопиет об ином времени — времени нашего детства, замедленного времени наших снов. [...] Ностальгия — это скрытый протест против нашей повседневности, эпохи динамизма и неудержимого прогресса», — отмечает Т. Цареградская [177, с. 56; см. также: 131, с. 402].

В. Медушевский называет знаком меланхолии в музыке «избегание устремленности». Это ниспадающие интонации, невысокий темп смены фраз, завуалированный тембр, «остинатность» мышления — постоянное возвращение к одной идее, фразе, звуку [96, с. 79–80]. В. Чинаев в качестве исполнительских приемов, выражающих состояние меланхолии, называет «влечение к угасающим звучаниям, подчеркнутым *ritardando*, граничащим с исчезновением музыки в молчании продленных пауз» [180, с. 72].

Есть в сонате и «терапевтический» аспект: выражение страдания – один из шагов к его преодолению [191, с. 30]. В традиции европейской культуры меланхолия воспринимается как важный атрибут творческого начала, попытка увидеть предельные сущности [191, с. 28–29]. В своей мемориальной ритуальности музыка Сонаты № 2 А. Чайковского замирает в ожидании вхождения в новое неизведанное пространство. Как писал об отзвучавшей ноте Т. Манн: «Это уже надежда по ту сторону безнадежности, трансценденция отчаяния, [...] чудо, которое превыше веры» [94, с. 317].

Таким образом, воссоздание и взаимодействие в сонате различных жанровых и композиционных моделей прошлых эпох в условиях преобладания неоклассической парадигмы приводит к состоянию меланхолии, что симптоматично для музыкального сознания рубежа XX–XXI вв.

2.3.2. Трансформация неоклассической модели в Сонате № 7

В. Арзуманова²⁸

Попытка В. Арзуманова сместить найденную в его «Легких сонатах» нишу (см. пункт 2.2 настоящей работы) в более глобальное концептуальное поле находит воплощение в Седьмой сонате. Она воспринимается как сочинение в своем роде переходного стиля между светлыми образами первых «легких сонат» и сумрачными мирами сонат более позднего периода. В Седьмой сонате *тенденции умеренного неоклассицизма* интенсивно перерождаются в образном мире «пространства памяти». Выработанная в предыдущих сонатах схема встраивается в более широкий культурно-эстетический контекст. Меланхолически-ностальгические модусы чувствования становятся более выраженными, в образном строе преобладают элегические настроения. Двигателями драматургии становятся

²⁸ Материал данного параграфа основан на статье автора настоящей работы [35].

психологические механизмы *воспоминаний и забвения*. В стилистике происходит *диффузия моделей различных культурных пластов*.

Сонатная схема-канон, как и композиция в целом, утрачивает устойчивость. Две части (вместо классицистской триадной симметрии в предыдущих циклах) подвергаются деструкции, индивидуально показанной в каждой из частей: это испытание «пустотой тишины» – в первой части и «катастрофическая атака» – во второй. В определенном смысле Седьмую сонату можно назвать (по замыслу автора) «намеренно неоконченной».

Характер образов сонаты поясняют композиторские ремарки, формируя вербально-семантическую программу музыки.

«Нежно, мечтательно» – фиксирует композитор в нотах звучание главной темы первой части (Пример 2.3.2а). Ясность ля минора, в котором она начинается, прозрачность структуры, простота фактуры, типовая фигурация аккомпанемента, очевидный смысл ее мотивов – интонации вздохов, легкая маршевость, вопросительные гаммообразные взлеты – говорят о явном наследии стилевых приемов Ф. Шуберта (достаточно сравнить с Сонатой «Арпеджионе», Сонатиной для скрипки ля минор). Тема звучит как интуитивно знакомая, как импульс для воспоминания, как старинная мелодия, которая внезапно «всплыла» в слуховой памяти (многое роднит её и с основной темой Сонаты К.310 Моцарта). Еще один возможный источник вдохновения музыки главной партии – «Соната-воспоминание» Н. Метнера, начинающаяся похожей пронзительной и одновременно теплой ля-минорной темой с зыбкими фигурациями.

Соната, в целом, настроена на *модус интроспекции*. Ее выражению способствует комплекс конструктивно-стилистических черт: протяженное развертывание музыкального материала, отсутствие динамизма, певучий лиризм звукообразов, фактурный аскетизм, ощутимая тяга к обрывочности, интуитивному пути развития, закругленным рисункам, вращательным движениям и преобладанию вариативных проведений.

Из шубертовского «поля» традиций тему выводят только некоторые «пряные» альтерации с салонно-джазовым оттенком и преодоление структурной квадратности, выраженное в расширенной длине тактов, подчиняющихся энергетике протяженного развертывания мелодии.

Связующая партия представляет собой несколько наивные фактурно-гармонические ходы на основе материала ГП (как и в предыдущих сонатах, можно наблюдать в этом некий возврат к временам концептуально не оформившегося сонатного принципа). Вообще сонатность симфонического типа в высоком понимании ее преобразовательных ресурсов здесь отсутствует. От жанра сонаты присутствует скорее форма-схема, по логике которой происходит фактурное фантазирование в реальном времени. Это рождает ощущение некоей доклассической «старине» жанра сонаты, возвращения к состоянию «неискушенности детства».

Роль необычной контрсферы в сонате выполняют загадочно причудливые звучания (ремарка: «*misterioso*») в духе раннепрокофьевского модерна периода «Мимолетностей» (Пример 2.3.2б). Неторопливые пассажные «гирлянды» этой условно **побочной сферы** музыки, в своей варьируемой репетитивности мелодически «изгибаясь», пронизывают разреженную фактуру, дополняясь эффектом мерцания блуждающих гармоний. Именно этот комплекс загадочно-причудливых звучаний станет источником будущей катастрофической динамизации музыки. Удлинение «гирлянд» с уплотнением фактуры приводит к первой умеренной по тону экспрессии кульминации. В завершающем разделе экспозиции в кадансировании соединяются элементы двух тем. Таким образом, в нормативном распределении разделов и тем формы-сферы проступает модель переходного типа, как бы модулирующая от зоны раннеклассицистского стиля к приметам раннего и позднего романтического письма.

Зона **разработки** начинается с слегка модифицированного проведения темы ГП в ре-миноре, фактура постепенно уплотняется дополнительными голосами, отклонение в субдоминанту символизирует «квинтэссенцию

трогательности». Закреплению возникшей лирической атмосферы способствуют *интонации вопрошания*.

В среднем разделе развивающего движения вводится новая тема с баркарольными признаками: меланхоличная мелодия округлых очертаний в изложении терциями и меланхолично ниспадающими интонациями (ремарка: «*triste*»), зыбкий трехдольный аккомпанемент (Пример 2.3.2в). Эта тема является образным репрезентантом лирической сферы главной партии. Средствами развертывания снова выступают приемы фактурно-динамического усиления, хроматизация интонационных оборотов.

В кульминации баркарольного эпизода происходит преобразование музыкального материала в обличье внезапно разросшейся рахманиновской фактуры, в знаковой мрачно-аппассионатной тональности *es-moll*, с напряженным полиритмическим противостоянием мелодии и аккомпанемента. Возрастание драматической экспрессии происходит из-за сдвига в сферу плотных секундовых диссонансов, хроматического секвенцирования исходного мотивного материала. Эти приемы вызывают ощущение импровизационности изложения, становясь далее в сонате частым признаком драматичных моментов (Пример 2.3.2г).

Введение в сонату жанра баркаролы отвечает духу ее мемориального замысла. Баркарола часто олицетворяет мрачное пространство воспоминаний, сочетание мотивов Эроса и Танатоса, любви и смерти. Топос баркаролы в какой-то момент начинает перекликаться с топосом серенады, каким он часто предстает в русской музыке (аллюзии на гитарный аккомпанемент, острые пунктирные ритмы, певучая декламация: ср. «Я здесь, Инезилья» М. Глинки, «Серенада Дон Жуана» П. Чайковского). В определенной точке, намеренно или нет, прорываются интонации, чрезвычайно родственные серенаде смерти из «Песен и плясок смерти» М. Мусоргского («Рыцарь пришел за последней наградой, час упоенья настал...»).

Итак, в зоне кульминации достаточно определенно смешиваются образы воспоминаний, любви и смерти. Нисходящие пассажи посткульминационного эпизода показывают «падение в пропасть» и распад тематического материала.

Реприза первой части Сонаты представляет собой пространство растворений и «многоточий» – открытый тип формообразования (Е. Ручьевская). Вместо проведения основной темы звучит краткий речитатив с фрагментами ее оборотов. Лишенные устремленности мотивы из второй темы следуют за ним в «фактурной инверсии»: голоса поменялись местами, и основная мелодия звучит в мрачном басовом регистре. Заключительное кадансирующее построение соединяет отзвуки двух основных тем, окрашенные в элегические тона.

Таким образом, часть, начавшаяся в классическом ключе, постепенно вступает на путь «растворения» устойчивых черт жанра. В ходе интуитивного процесса интроспекции структуры рассыпаются, образы перемешиваются, многоточием уходя в пространство тишины.

В сонате № 7 В. Арзуманова ярко выражен интуитивистский подход. Нарочитая «наивность» многих композиторских решений, отсутствие логики аналитического мышления, преобладание в развитии фактурно-гармонических ходов придает изложению характер спонтанной салонной импровизации, отображая процесс непосредственного интроспективного творческого поиска.

Вторая часть Седьмой сонаты продолжает показывать нарушения сонатной логики приемом вторжения «музыкальных событий» (термин Е. Ручьевской), ведущих к катастрофе. Начинается музыка с очаровательного тонкого неоклассического танца в духе гавота, вызывая ассоциации с «Мимолетностями» С. Прокофьева, темами средних частей его сонат или «Фантастическими танцами» Д. Шостаковича. Легкие терпкости альтераций сообщают звучаниям капризный характер, эффекту причудливости способствует и неперIODичная удлинённость тактовых структур (Пример 2.3.2д). Сначала характерные выразительные элементы темы воплощают

скерцозное начало: это и изысканность пунктирного ритма, и изящная расстановка разнообразных штрихов, и галантная пружинистая «походка» аккомпанемента. Но уже через несколько тактов проявляются первые «агрессивные ноты»: стабильность аккомпанемента превращается в навязчиво стучащую остинатность, фактура становится более грузной и плотной, голоса сталкиваются в диссонирующих созвучиях. Композитор, очевидно, видит в стилистике «модернистских сарказмов» проявление черт угрозы как предпосылок ситуации катастрофы. Именно эти признаки сферы поначалу умеренных модернистских звучаний (в их противопоставленности сфере лирической меланхолии) становится источником разрастающейся драмы.

Квадратно-маршевому потенциалу первой (ГП) танцевальной темы противопоставлена вторая тема (ПП), снова в духе баркаролы, диатоничная, с кружащимися фигурациями, округлыми интонациями, изложенная терциями, наполненная ламентозными интонациями, нежными опеваниями. Она родственна теме из среднего раздела первой части, в ней также слышны отзвуки «серенады смерти», вначале отстраняемые светлыми пасторальными мотивами («свирельным напевом»). Позже материал второй темы деформируется и мрачнеет.

Возврат первого образа знаменует начало фазы развития. Фактура уплотняется, звучание драматизируется появлением тритонового остинато. Снова подключаются гармонически неопределенные фактурные секвентные ходы, говорящие о усложнении ситуации и «потере пути». Пунктиры ритмических фигур ГП начинают менять характер: он становится порой агрессивным, порой болезненно-страдальческим. Танцевальный по природе материал, имевший в основе остинатную ритмическую фигуру с пунктиром, трансформируется в марш. Мотивы дробятся (в наивной явности использования этого разработочного приема вновь можно наблюдать отсылку к духу раннего классицизма), они звучат интонационно обостренно, секвенцируются, неуклонно деформируя первоначальный образ.

Искажению подвергается также вторая тема. В развивающем разделе она показана сумрачно, вопросительно, неопределенно (эпизод «a tempo, rêveur»). «Плачущие» форшлаги, хроматическое круговое движение материала добавляют экспрессию звучанию. Многослойная фактура разработочных эпизодов с терцовыми удвоениями мелодий сходна с тканью интимно-рефлексивных интермеццо И. Брамса. Покачивающаяся фигурка аккомпанемента восьмых словно пытается убаюкать и загипнотизировать слушателя, переключив его внимание на светлые воспоминания. Самодвижение лирического эпизода разработки вновь приводит к самораспаду материала.

Третий виток развития сопряжен с резкой драматизацией. Первая тема окончательно теряет галантные черты и переходит в неумолимое агрессивно крещендирующее маршевое шествие (порой украшенное причудливыми звучностями в разных регистрах). Уплотненные аккордами ламентозные стоны безуспешно пытаются противостоять напору марша с вторжением хроматических пассажей. Композитор вновь прибегает к импровизационному методу как пути интуитивной передачи рефлексивных реакций, модусов воспоминаний. Новая ступень развития внутри третьей волны разработки превращает музыкальную ткань в череду мелких «мотивов погони» (ср. разработку Этюда-картины ор. 39 № 6 С. Рахманинова, вдохновленного сказочными образами Красной Шапочки и волка). Чередования контрастных фактурных комплексов усиливают противостояние образных сфер.

Кульминационная зона – колокольный эпизод в масштабном фактурном диапазоне. Мощное и пронзительное звучание создается благодаря наложению двух трезвучий и тремолирующих секунд. Звон переходит в вихревую пассажную каденцию. Генеральная кульминация перекликается с кульминацией первой части – та же назойливая мрачная аккордовая репетиция в ми-бемоль миноре с роковыми колокольными ударами, с альтерированными гармоническими вспомогательными оборотами в духе С. Рахманинова (ср.,

например, романтическую каватину Алеко о крушении мечты и неверности идеала).

Далее следует зона переживания катастрофы, наполненная изломанными пассажами и патетическими интонациями. Драматичный апокалиптический момент «сведения всех усилий к нулю» выражен плотными аккордами на белых клавишах и мелодическим рисунком, близким *Dies irae*, а также трелями (которые также стали символом трепещущего апокалипсиса со времен А. Скрябина).

Тема финального эпизода, озаглавленная ремаркой «*musique de la guerre*» («музыка войны»), представляет собой редукцию первой темы Сонаты до примитивной повторяющейся пунктирной фанфарной интонации. В определенном смысле это и «преображение» первой темы сонаты с ее ля - минорным окрасом и деликатным пунктирным ритмом. Отзвуки ритмических фигур ПП первой части обращаются агрессивными тиратами, звучащими сонорными пятнами (рождая эффект налетевшей бури как будто «сорвавшей покровы» со всех явлений). Далее редукция тематического материала доходит до его сведения к единственной нервно бьющейся в репетиции ноте. Ремарка «G. P.» в месте введения генеральной паузы недвусмысленно напоминает о выразительном смысле этого риторического приема. Это своего рода музыкальный символ небытия – «апокалиптический апосиопезис».

Тихие замершие пассажные каденции подводят к последнему проведению **побочной темы** второй части в трепетно пронзительном верхнем регистре (продолжая формировать ассоциативные ряды, можно сравнить этот момент с «вознесением гётевской Маргариты» после смерти, частыми в музыке образами «утраченной иллюзии» или «реквиема по мечте»). Разрушая надежду на возрождение идеала, композитор прибегнет к приему гротескного штриха: баркарольная тема предстанет в виде наивного кукольного «вальсика» (вновь рождая ряд аллюзий с музыкой XX века).

Заканчивается соната «ледяными» звучностями в виде равномерных отстраненно-механических шажков «игрушечного» «марша роботов» и фактурным эффектом изображения «ветра над могилами» иллюзий.

Итак, каждая часть сонаты начинает развитие по классическим канонам, через некоторое время внося «сбой» в привычный ход изложения и либо «растворяя в небытии» музыку сонаты, либо проживая катастрофу в действенно-экспрессивном обострении звукового процесса, обнаруживая деструкцию и редукцию драматургических законов и конструктивных приемов сонатной организации. Непропорциональная по масштабам драматизация материала второй части, начинавшейся как скерцо, приводит к разрастанию удельного веса части, после которой, как в 32-й сонате Бетховена, уже не имеет смысла введение последующего финального завершения.

В целом, в сонате приглушены черты внутренней логики симфонической процессуальности и тематических преобразований. От сонаты заимствуется скорее внешняя форма-схема, заполняемая фактурно-гармоническими ходами, как в раннеклассический период, или же обезличенным связующего характера материалом, аллюзиями на пианистические приемы чужого стиля. Несмотря на попытки композитора возродить эмоциональную непосредственность, возникает ощущение трагичной застылости чувств, обращения их в знаки, в тени самих себя. Воспроизведение формы-схемы, также ощущаемой как симулякр, логичным образом приходит к растворению и разрушению ее логики в финале.

Культурологический план содержания сонаты стремится к универсальности представления европейской традиции. Мы можем видеть широкую панораму, многообразие культурных пластов, выстраивающихся в определенную последовательную логику разворачивания: раннеклассические структуры и приемы развития, раннеромантическая мелодическая свежесть тем, поле постромантических рахманиновских звучаний, тонкие штрихи раннего модернизма, экспрессионистские кульминации. История сонаты разворачивает здесь саму себя. Элегический настрой произведения рождает

образы светлых воспоминаний, сметенных налетевшей бурей по причинам, не до конца явным лирическому герою.

Преломление «памяти жанра» (М. Бахтин) и сонатного принципа реализуется здесь через своеобразное художественное воссоздание психических процессов, связанных с воспоминаниями. Это выражается в интуитивном, нелинейном характере развития, его фрагментарности, интроспективном тоне меланхолических размышлений, постоянном изменении и разрушении тем (в диалектике актов воспоминания и забвения)²⁹.

Соната отражает определенный круг духовных запросов 2000-х годов: потребность в ясности, искренности, красоте, эмансипации мягких звучаний. Однако попытки возвращения к этим категориям принимают как минимум элегический, а большей частью – трагический оттенок, осененный ощущением безвозвратной утраты.

Снова мы наблюдаем симптоматичное явление: изначальный неоклассический творческий импульс невольно стремится интегрировать в механизмах памяти обширное культурное пространство прошлого, пытаясь таким образом прояснить истину, пусть порой она оказывается трагической.

Подведем итог: неоклассическое направление в жанре сонаты в 1990-е-2000-е гг. выражает потребность в ощущении незыблемости культурных начал в атмосфере духовной турбулентности. Реализация этой потребности происходит через акцентирование стабильности формальных структур, продуцирование в музыке проверенных вариантов форм и жанровых признаков. Однако возникает проблема их концептуальной актуализации: эти стабильные структуры наполняются преимущественно состояниями меланхолии, ощущением утраты, что выражается в репетитивных последовательностях, ниспадающих интонациях и приводит к дедраматизации формы. Интонационный словарь состоит из узнаваемых, укорененных в

²⁹ Стоит отметить схожесть этих структурных черт с принципами организации «Сонаты-воспоминания» Н. Метнера [подробнее об этом см. 156, с.98–99].

культуре музыкальных символов, с преобладанием ламентозных мотивов. Это меланхолия культурологической рефлексии на новой ступени убедительности ее выражения. К более позитивным вариантам неоклассической трактовки жанра относятся случаи с предрасположенностью к открытости стилевого синтеза, выводящие сонату в пространство свободной игры. Игра с моделью порой возвращает жанр к модусам салонности, дивертисментности, непринужденного музицирования.

Глава III. Фортепианная соната в фокусе влияний неоромантизма на рубеже XX–XXI вв.

3.1. Неоромантизм как стилевая тенденция и принцип художественного мышления

Искусствоведы солидарны в отношении того, что романтизм связан с проявлением в искусстве *индивидуального начала*. Подводя определенный итог суждениям о романтическом в музыке, М. Арановский выделял романтические черты как преобладание «Я-сознания» над «Мы-сознанием» при нерасторжимом динамическом сопряжении этих двух полюсов [124, с. 825–826]. Главным проводником индивидуального сознания в романтизме стал *лирический модус* в искусстве. Романтизм стал также творческим «манифестом» черт *интуитивного мышления*, преобладающего над строго логическим походом к воплощению замысла.

Развертывание «спирали истории» способствовало тому, что эпохи преобладания «объективного» и «субъективного» типов искусства чередовались. После ухода в первой половине XX века композиторских стратегий в область «игры», новых техник и, как следствие, преобладания внеличного начала, в искусстве 70-х гг. начинается обратный процесс. Пересмотр отношения к понятию новаторства и усталость от абстрактного рационализма, от «квази-жанров» и «квази-форм» [51, с. 84], приводит к этому времени к новой эмансипации лирического начала. В западном искусстве это связано с воцарением эстетики постмодернизма и «новой простоты». Влиятельным представителем неоромантизма в европейской музыке специалистами признан Вольфганг Рим (1952–2024) [44, с. 6].

Особенностью претворения лирического начала в постмодернистскую эпоху является так называемая «постмодернистская чувствительность» (зафиксирована в трудах Ж. Лиотаром, А. Меджиллом, В. Вельшем и др.). Если для модернистского этапа были характерны, остранение конкретно-чувственных черт в образной передаче замысла, ирония, деструкция композиции, то возвращение эмоции в постмодернистской музыке было также пропущено через призму этих категорий. Благодаря этому «чувствующий интонационный словарь» оказался лишен непосредственности, наивности, стал системой знаков/кодов, порой симулякрами, но позволял реализовать «терапевтический эффект» музыкального высказывания благодаря возвращению к эстетическому закону «вчувствования» [см. 135, с. 70]. В рамках постмодернистской эстетики оказался обретен новый своеобразный синтез принципов мышления двух предшествующих эпох – романтической и модернистской (ранее названной антиромантическим стилем).

Неоромантизм становится (с последней трети XX в.) плодотворным направлением в русле «договаривания традиции». Обсуждая многоплановый смысл феномена художественного «договаривания», А. Соколов особо подчеркивает открывшуюся в период постмодернизма ориентацию значимых композиторских фигур не только на идею «индивидуального синтаксиса», но и модель «opus unicum», импульс открытию которой принадлежит романтическому мышлению [149, с. 16–24]. Такой подход чрезвычайно расширяет понимание неоромантизма эпохи постмодерна.

Дополнительными факторами, определяющими своеобразие претворения неоромантических тенденций на рубеже тысячелетий, являются влияние «эстетики тишины» Дж. Кейджа [161], искусства минимализма, расцвет неоканонических тенденций [135, с. 74].

К концу века эстетика «договаривания» возымела особенное значение. Художественные высказывания становятся поводом для личного подведения итогов эволюции культуры. Они реализуются в модусе воспоминаний, в элегических красках.

Повышенный рефлексивный характер произведений, преобладание поэтического модуса мышления («эссеизм» письма) наблюдается с 70-х гг. XX века в отечественном искусстве. Оно (как замечают многие) «буквально пронизано «прощальной интонацией», предстает (по выражению В. Сильвестрова) «грандиозной кодой» иссякающей культуры Нового времени [168, с-6]. В русской музыке стиль романтизма никогда не был полностью изжит, из-за «расхождения темпоритмов» российской и европейской культуры, из-за сознательной «охраны» традиционализма и тяготения к синтетическим формам эстетического познания. Отечественная разновидность неоромантизма не имела разработанной эстетической платформы, проявляя себя часто как усиление романтических черт сознания у художников порой полярных позиций [135, с. 74].

Продолжающаяся волна субъективизации художественного сознания в индивидуальных лирических формах в 90-е годы наделяет отечественный неоромантизм интроспективно-исповедальными оттенками, вызванными реакцией на разорванность былых социальных связей, в «нулевые» годы «тенденция неоромантизма» становится важным источником создания «конвенционального музыкального языка, действенным средством наладить диалог со слушателем. Доступность романтического языка способствует расцвету «ассоциативного стиля» (Г. Григорьева), не стесняющегося ясных стилевых и жанровых аллюзий и «словаря» универсальных интонаций.

Синтетичность сознания романтиков XIX века перекликается с поисками культурного единства конца XX века. В инструментальной музыке наблюдаются опыты выхода в смежные виды искусства: в музыкальной ткани косвенно проявляются живописные, пространственные, кинетические аспекты в передаче звукообразов, «визуально-кинематографические» эффекты. Расцвет программности в разных видах проявления (скрытая / открытая, обобщенная / конкретно-сюжетная, картинная / символическая) — свидетельство «сохранности» эстетических признаков романтического стиля — «направленности на слушателя». Однако теперь она проявляет себя в

усложненном виде порой на границе с концептуализмом, становясь вектором обозначения духовного и интеллектуального «credo» творца.

В области *музыкально-стилистических средств* лирическое начало выражает себя в обращении к тональной гармонии в различных вариантах, возвращении главенства интонационно-конструктивной роли мелодии, культивации свободно трактованных форм XIX века, волновых принципов драматургии, в стремлении к «естественному дыханию» формы, преодолению разорванности музыкальной ткани [58, с. 39–45]. Средствами достижения этого качества вновь становятся поэзный принцип, монотематизм, синтез форм. Аффектная природа музыкальной эмоции проявляется в опытах выражения чувств композиторами с помощью новаторских средств композиторской техники (коллажная и кластерная организация фактуры, микрополифония) [там же, с. 42–43]. Усиленная полифонизация музыкальной ткани является знаменем времени.

Е. Денисова [58, с. 30–31] выделяет несколько разновидностей проявления музыки неоромантизма, в зависимости от их взаимодействия с другими стилевыми тенденциями: в их числе *импрессионистический неоромантизм*, основывающийся на красочности и выражающий лирические состояния новыми сонорными находками, *неоромантизм экспрессионистской диссонансной направленности*, тяготеющий к остроте эмоциональных состояний и выразительных средств, *неоромантизм классицистского толка*, отличающийся уравниственностью чувства и стабильностью формы мендельсоно-брамсовской традиции, *неофольклорный неоромантизм*, базирующийся на народных истоках лирической песенности, *отрешенно медитативный романтизм*, родственный минимализму и новым ритуальным музыкальным практикам.

Таким образом, открытость категорий в искусстве рубежа XX–XXI веков в неоромантической парадигме способствует через стилевой синтез расцвету выражения *индивидуальных концепций*.

3.2. Претворение черт неоромантизма в сонатах российских композиторов рубежа XX–XXI вв.

Жанр сонаты активно располагает к неоромантической трактовке, так как романтическая эпоха была временем его расцвета, выдающиеся образцы в отечественной композиторской школе были созданы в позднеромантическую эпоху. Интенсивное развитие в постсоветские годы этого жанра связано с расширением сферы образов и тематики высказываний, попытками восстановить нарушенную ходом истории преемственность с русской культурой «Серебряного века», а также диалогами с ранее не входившими в орбиту интересов композиторов образцами искусства прошлого. Особенно значимым достижением стало обращение к скрябинской традиции, влияние которой ранее постепенно угасло к 1930-м гг.

Художественное содержание сонат неоромантического руслу принадлежит прежде всего пространству культурной памяти. Их темами становятся личностные интерпретации произведений искусства прошлого: живописи и литературы, переживание и осмысление острых моментов слома истории, порождающие апокалиптические настроения.

В отношении трактовки форм закономерным, как и в XIX веке., стал индивидуальный подход, вызывающий широкий спектр трактовок. Создаются сонаты, подобные циклу романтических миниатюр (Соната № 9 Б. Тищенко, Соната № 5 Д. Кривицкого), стройные трехчастные циклы (Соната № 11 Б. Тищенко), но чаще встречаются сонаты, тяготеющие к поэмному принципу, части которых стремятся слиться в форму единого дыхания. Они синтезируют формальные принципы не только XIX в., но и формы организации, открытые в веке двадцатом. Синтез искусств влияет на изменения в ходе имманентной музыкальной логики, приводя к неожиданным «модуляциям формы». Свою роль в создании разнообразия и неповторимого своеобразия сыграло широкое «поле» авторских вариантов романтической традиции, вовлекаемых в стилевое решение композиторами, а также романтическое преломление

стилей разных исторических эпох. По этим причинам сонаты неоромантического русла поддаются унификации только в фокусе открытых общестилевых связей с принципами «романтического». Значительнее проступают черты их индивидуальной трактовки.

Соната № 9 Б. Тищенко

В позднем стиле Бориса Тищенко ярко выражен интертекстуальный аспект [112, с. 13]. Важную роль играет рефлексия над собственным творчеством. В сочинениях рубежного периода отчетливо проступает тяготение композитора к кристаллизации формы: тематизм становится афористичным, фактура и тембры — прозрачными. Кристаллизация проявляется в построении музыкальной ткани на основе графических элементов, преобладает лирико-трагедийный тон [112, с. 15].

Соната № 9 (1992) Б. Тищенко представляет собой авторский взгляд на три жанра: ноктюрн, пастораль, баркаролу. Автор обращается к романтической выразительной парадигме. Ко времени создания сонаты в процессе композиторской авторефлексии собственный стиль Б. Тищенко также стал материалом для композиторских наблюдений, своего рода «моделью», появляется отстраненность авторского взгляда при «взгляде назад».

В Девятой сонате в каждой части мы видим слияние двух стилевых моделей: исходной и авторской. Двуплановость трактовки в крайних частях романтических жанров ноктюрна и баркаролы рождает подспудный динамизм внутреннего напряжения, который обостряется возникающим во второй части стилевым контрастом: введение жанра пасторали привносит неоклассический колорит. Свойственные избранным жанрам интонационные и фактурные формулы несут важное символическое, можно сказать, сакральное значение, они вводятся и развиваются бережно, с «пиететом» (Пример 3.2.1). Характерная для Б. Тищенко интеллектуализация материала здесь дополняется его драматизацией, достигаемой тотальной мелодизацией

фактуры. «Панмелодизм» предстает здесь в своем гипертрофированном виде как следствие соединения двух моделей, для которых он чрезвычайно характерен — линейного письма самого автора и романтического пианизма в духе Шопена, на воссоздание которого он ориентируется.

В области звучания также происходит наложение двух стилей: теплота шопеновского фортепианного бельканто сочетается с ценностью и тенутной маркированностью каждого звука, свойственной пианизму Б. Тищенко.

Соната № 9 – «авторerefлексивная соната». Синтетизм наблюдается здесь прежде всего в стилевой плоскости колеблющихся сочетаний между «своим и чужим». Произведение можно охарактеризовать как «жанровую» сонату, где жанры, характерные для неоромантического направления, драматизируются через внутреннее интонационное развитие.

Сонаты №№ 5, 6 Д. Кривицкого

Обширное творчество Д. Кривицкого³⁰ представляет собой сложный стилистический сплав, нацеленный на выражение значительных развернутых концепций. Слияние необарочных, неоклассических, неоромантических тенденций с особенностями современного интонирования, рельефность тем, эмоциональная насыщенность образов отражают сложность внутренней духовной жизни художника. Ярким примером неоромантических тенденций является Соната № 5 «Посвящение Шопену» (1999), лирическая по характеру. В одночастной сонате отчетливо проявляется поэмный принцип. Она построена на контрастной смене жанровых эпизодов: ноктюрн, мазурка, полонез, траурный марш. Темы мелодичны, интонационно рельефны, эмоционально насыщены. Интертекстуальность организации музыкальной ткани связана здесь также с введением автоцитат из оперы «Доктор Живаго».

³⁰ Давид Исаакович Кривицкий (1937–2010) – российский композитор, автор более двух тысяч произведений, представляющих многообразие жанров. Среди них: 8 опер, 5 балетов, 12 концертов для фортепиано с оркестром. 7 макроциклов из 6 сонат для солирующих инструментов, 24 сонаты для фортепиано [4].

Важную роль играет тема любви Юрия и Лары [4, с. 16] (Пример 3.2.2). Таким образом открыто проявляется романтическая тема «любви и судьбы».

Шестая соната (2000) также не порывает с оперной эстетикой, вводя определенный метасюжет, развивая линию «любви и жизни». Здесь также присутствуют автоцитаты из «Доктора Живаго» (Вальс и тема любви). Романтический пласт также формируется через комплекс цитат (Концерт Ф. Шопена ми-минор, «Валькирия» Р. Вагнера, «Франческа да Римини» П. Чайковского). Линеарность мышления, обилие имитационной техники обеспечивают интеллектуальную насыщенность действия.

«Соната Сонета» Г. Корчмара

Одночастная «Соната сонета» (2009) Г. Корчмара³¹ – своего рода оммаж «литературным» листовским фортепианным опусам, романтическим «Песням без слов».

Автор соединяет законы сонатной формы с принципом рифмовки сонета. Это не использование конкретного стихотворения, а соединение музыкальных и поэтических метаструктур. Принципы чередования рифмуемых строк трансформируются в музыку в последования сходного и различного музыкального материала («abba abba cdd ccd» и другие варианты)

³¹ Григорий Овгиевич Корчмар (р.1947) – петербургский композитор. Член Совета Союза композиторов России. Профессор кафедры специальной композиции и импровизации Санкт-Петербургской государственной консерватории.

Обучался в Ленинградской консерватории по классам композиции (проф. В. Салманов) и специального фортепиано (проф. П. Серебряков). Работал в качестве солиста в Оркестре старинной и современной музыки, артист камерного ансамбля «Солисты Санкт-Петербурга».

В своём творчестве прошёл через увлечение «нео-нововенскими» тенденциями, стиливое моделирование, фольклорный этап, период стиливого синтетизма.

Автор около двухсот оригинальных сочинений в различных жанрах, а также многочисленных транскрипций. Среди сочинений: 3 оперы (Молодожены», «Повесть о Борисе и Глебе», «Федра»), 4 симфонии, 11 инструментальных концертов, монодрама «Контрабас», 3 фортепианных сонаты, «Гуцульская рапсодия» для фортепиано.

Среди исполнителей сочинений — симфонические оркестры Санкт-Петербургской и Московской филармоний, Российский национальный оркестр, ансамбль «Солисты Москвы», дирижёры М. Янсонс, В. Чернушенко, Д. Лисс, Т. Курензис, Г. Ринкявичюс, альтист Ю. Башмет. [см. 178, с. 162–163]

[178, с. 166]. Возникает причудливый полиморфизм: поэтическая «сонетная» структура проводится четыре раза, накладываясь на трехчастную композицию сонатной формы. Например, начало четвертого сонета приходится на побочную партию в зеркальной репризе.

Таким образом, сквозное развитие остроумно соединяется с монтажной комбинаторикой материала. Происходит варьирование фрагментов, активная трансформация тем (хрупкая тема побочной партии в процессе развития преобразуется в экстатическую). Игровой момент сочетается с поэтическим пафосом.

Язык сонаты отличается экспрессивностью, наследуя скрябинской традиции (Пример 3.2.3). Пианистические средства создают чередования образов легких и полетных с бурными и страстными. Темы рельефны, развитие динамично и порывисто, подчинено волновому принципу. Фактура активна, полифонически насыщена. Причудливые гармонии формируются полифонией пластов.

Соната № 14 Г. Вавилова

Сонатное творчество Геннадия Вавилова³² нацелено на сохранение романтической эстетики. Это выражается в певучем характере тематизма, его опоре на характерную интервалику музыки XIX века, в красочности фактуры, разнообразии и гибкости агогических параметров. Формы его сочинений обладают волновым профилем, в них происходят жанровые трансформации тем. Романтическая модель одночастной сонаты-поэмы в трактовке автора

³² Геннадий Алексеевич Вавилов (р. 1932) – карельский композитор, народный артист Карелии, заслуженный деятель искусств России, профессор Петрозаводской государственной консерватории им.А. К. Глазунова. Выпускник Ленинградской консерватории (класс О. Евлахова)

Автор более 1000 сочинений, в том числе 5 симфоний, 3 концертов для оркестра, 2 концертов для скрипки с оркестром. Среди фортепианных сочинений – 17 сонат, 14 сюит, 9 альбомов, новеллы, баллады, вальсы, этюды-картины, пьесы для юношества, и др. Многие сочинения созданы композитором на основе глубокого изучения русского, карельского, вепского, финского фольклора и представляют яркую страницу национальной музыки [см. 23].

обогащается полифоническим развитием и элементами барочной композиционной техники. Встречаются черты неофольклоризма (мелодизм русского типа), а также особенности изложения тематизма, присущие эстрадно-бытовой сфере музицирования. Для Г. Вавилова характерен экстравертный тип музыкального мышления, вариационные методы преобразования материала [см. 122, с.48–51].

Соната № 14 (1997) имеет программное название «Диана», так как посвящена памяти британской принцессы, являясь непосредственным эмоциональным откликом на трагические события ее гибели [23, с. 78]. Эмоциональное поле сонаты – пространство горьких сожалений. Соната базируется на принципе монотематизма. Привлекательная певучая главная тема, обладающая легкими жанровыми признаками танго, пронизывает всю сонату в череде деликатных варьирований и сильных трансформаций (Пример 3.2.4). Она взаимодействует с эпизодами жесткой диссонантной музыки, к концу вырастающими в выражаемый кластерной техникой образ катастрофы.

Сонаты №№ 3–6 Д. Смирнова

Композитор Дмитрий Смирнов (1948–2020) расширяет круг тем сонатного жанра, наделяет его новой мистической образностью. Ученик Э. Денисова и Ф. Гершковича, он развивает принципы нововенской школы, наполняя их яркими образами, открытой эмоциональностью, связывает с литературной программностью и насыщает романтическим пафосом [75].

Д. Смирнов тяготеет к т. н. «мистическому пианизму». Он применяет поэмные формы в их фантазийном преломлении, использует в качестве программности загадочные названия и криптофонию в организации тематизма.

Источником вдохновения для Третьей сонаты (1993), по словам автора, стало внимательное изучение сонат А. Скрябина [199]. Это двухчастный цикл, в котором, как в некоторых скрябинских сонатах, первая часть выполняет роль медитативного вступления к активной второй части в ясной сонатной форме.

Абстрактный тематизм подвергается аналитической разработке в духе нововенцев: чрезвычайно активна полифоническая работа (имитации, каноны) и зеркальные структуры (обращение материала). Развитие медитативного состояния в первой части производится путем полифонизации, мелодического фактурного насыщения, хорального переизложения тем. Вторая часть проникнута имитациями, активным линейным началом. Роль побочной сферы здесь играют хорально-медитативные эпизоды. Предфинальная кульминация имеет дифирамбический характер (традиционный для русских сонат), построена на звучании колокольных звонов, доводя активное развитие до точки «трансценденции» и снимая его исходное напряжение. Завершается соната медитативными отзвуками хорала, знаменуя тяготение Д. Смирнова к круговой драматургии.

Пианизм сонаты причудливо мистический. Используются широкие интервалы, большие регистровые пространства. Романтически-иллюзорный характер фортепианного звучания выражают педальные эффекты, небанальные гармонические созвучия рождаются из полифонических сочетаний мелодических линий. Различных видов звонные эффекты в общем поэтически-приподнятом тоне изложения создают ощущение фантасмагорического пространства. Соната обладает интонационным единством, отличается интенсивностью развития, активно устремленным к точке кульминации.

Одночастная Соната № 4 «Нить судьбы» (2000) еще более сконцентрирована по форме. Два основных выразительных комплекса – «колокольный» и комплекс «томления» в условиях волновой драматургии пульсируют от состояния сосредоточенной интроспекции до взвинченного кульминирования в сопровождении бурных низвергающихся пассажей и экстатических трелей.

Пятая соната «Солнечная» (2001) строится на основе материала бетховенской «Лунной сонаты», переведенного в мажорное наклонение и представляет его позитивную трансформацию. Музыкальный язык

различными способами рисует образы света: сочетаниями ясных трезвучий, экстатическими трелями, сочетаниями звонных паттернов. Свободно трансформируемый исходный материал проходит традиционный «романтический» поэзный путь от тихих вопросов к дифирамбической кульминации. Пластичность и гибкость преобразований создает ощущение плавного и естественного потока развития. Соната привлекает богатством фактурных красок, тонкостью пространственных эффектов в фактуре.

Соната № 6, развивающая средствами фортепиано одну из главных тем Д. Смирнова – мир образов У. Блейка, подробно рассмотрена в соответствующем аналитическом очерке.

3.3. Концептуально-драматургическая трактовка фортепианной сонаты в русле неоромантической тенденции (аналитические очерки)

3.3.1. Связь с традициями русской романтической сонаты в Сонате-мистерии Т. Смирновой³³

Чрезвычайно актуальными в композиторском творчестве рубежа тысячелетий становятся попытки «навести мосты» с дореволюционным российским искусством, продолжить «прерванные» традиции, отразить до сих пор эмоционально и интеллектуально не проработанный исторический и культурный опыт.

В «нерв» этих тенденций попадает сочинение 1996 года Татьяны Смирновой – фортепианная соната № 2. Рассмотрим на примере данного произведения пути реализации творческого диалога в авторской трактовке сонатного жанра, выявив их тесную связь с традициями русской музыки.

Татьяна Георгиевна Смирнова (1940–2018) — плодовитый композитор-академист, член Союза композиторов, профессор МГК им. П. И. Чайковского, автор более 500 произведений разных жанров. Ее произведения отличает

³³ Материал данного параграфа основан на статье автора настоящей работы [37].

чрезвычайная ясность формообразования и убедительность драматургических решений, образцовость и показательность технических приемов, рельефный показ смысловых моментов. Для них характерны (по наблюдениям авторов статьи «Стилевые доминанты творчества Татьяны Смирновой») «яркая эмоциональная сила, крупная линия развития мысли», «образная точность и звуковая конкретность музыкально-образных воплощений», «гармоничное и чуткое сочетание классических традиций и новаторского подхода» [137, с. 136–137]³⁴.

Фортепианная соната № 2, названная автором «сонатой-мистерией», основывается (как следует из ее подзаголовков) на замысле романа В Лаврова «Катастрофа» и посвящена И. Бунину и русской эмиграции. Этот замысел прочтен композитором как цельный образ русской культуры времени трагического перелома, что оказало влияние на все уровни организации этого сочинения.

Анализ нотного текста позволяет уловить созданную композитором причудливую «систему зеркал» – особый тип многослойности музыкальной ткани произведения, текст, преломленный через тексты. Сквозь музыку сонаты просвечивают мотивы романа, в ткани романа проявляются темы и черты творчества И. Бунина, присоединяются рахманиновские, булгаковские и другие художественные контексты бурной эпохи сломов, вырастая в цельное «древо культуры», объясняя метазамысел опуса – мистерию преображения России. Ведущими мотивами в замысле можно назвать бунинские «темные

³⁴ Признавая значимость фигуры Т. Смирновой для российской музыки советского и постсоветского этапов, отечественное музыкознание делает первые шаги к исследованию ее творческого наследия. Идет накопление фактического материала. Помимо сведений справочно-энциклопедического характера на сайтах МГК им. П. И. Чайковского и Союза московских композиторов РФ, главные черты композиторского письма освещаются в статьях О. Синельниковой и К. Анисимовой «Стилевые доминанты творчества Татьяны Смирновой» [137], Е. Васильченко «Композиторский стиль Татьяны Смирновой в аспекте инокультурных влияний» и «Татьяна Смирнова и “стиль эпохи”» [29, 30]. В этих публикациях формируется целостное представление о творческом облике композитора. Формированию цельного портрета композитора служат материалы сборника под редакцией И. Лихачевой «Татьяна Смирнова. Изломы судьбы. Грани творчества». [159]

аллеи» элегических воспоминаний и «окаянные дни» катастрофических лет революции.

Содержание в сонате не выражается с помощью конкретных сюжетных ходов, здесь нет театрализации и персонажности. Замысел отражается в целом, как поэтически-философская концепция, для воссоздания которой используются достижения поэмого принципа организации материала листовского типа – обобщенная программность, сквозное монотематическое развитие, драматургия «скачков и превращений», синтез формообразующих принципов (см. подробнее: [39, с. 13–15; 74, с. 80–82]).

Художественное «пространство сна», светлых и катастрофических воспоминаний укладываются в музыку сонаты в свободную поэмную форму, что помогает отразить процесс интроспекции и авторефлексии, вглядывания в сознание.

Эмоционально-образные начала в сонате-мистерии представлены двумя основными полюсами переживания: трагико-катастрофическим и сумрачно-элегическим. Они погружены в рефлексию воспоминаний, самоанализа. По мере развертывания музыкального процесса образы находят свои отражения – «двойников», трансформируясь, приобретая более конкретную жанровую природу. Мрачные образы находят развитие в агрессивно-скерцозной сфере. Элегические — в светлой, поэтически-жанровой.

Драматургическое решение сонаты создает иллюзию свободного повествования, которое на самом деле оказывается фатально-предзаданным, пугающе-неизбежным. Повествование прокручивается сначала в прямом, затем в обратном порядке. Так выражается «посттравматическое» состояние. Музыка рисует нисхождение в «колодец сознания» и одновременно в «колодец времени»: от неясного ощущения катастрофы, через тоску, воспоминания о конкретных событиях и действиях к образам бывшего счастья – и последующее возвращение к состоянию подавленности и безысходности.

Организация музыкального материала полиструктурна. Симфоническое развитие проявляется в сонате прежде всего в динамичном взаимодействии

основных образных комплексов, преображении тем, действенном характере скерцозных эпизодов, постепенном проявлении интонаций секвенции *Dies irae* к концу произведения. Сонатность выражается в череде противопоставлений контрастных тем и в репризности повествования. Концентрический принцип изложения способствует уравновешенности и статичности формы, а также помогает воплотить структуру постепенного углубления в воспоминания и способствует тому, что одни и те же катастрофические события прокручиваются несколько раз³⁵. Вариационный принцип способствует единству действия, превращая всё происходящее в субъективную «сновидческую» игру «спящего» сознания. Практически вся соната «выращивается» из единого интонационного источника, заявленного в ее начале. Основной строительный материал «мерцает», становясь то более размытым, то более определенным, поэтому можно говорить также о чертах рондальности при рельефном показе тематизма и проявлении монотематической логики в моментах улавливания новых смысловых нюансов.

Ощутим также циклический принцип формообразования: аналитически можно выявить пятичастную композицию с монументальным медитативным вступлением (цифры. 0–7) и заключением (цц. 64–70), центральным просветленным лирическим эпизодом (цц. 26–40), симметрично обрамленным двумя разделами в характере скерцо, появление которых вызывает аналогии с симфонизмом Г. Малера и Д. Шостаковича (Схема 3.3.1).

Природа тематизма в Сонате-мистерии диктуется интервальным составом его монокомплекса, на основе которого создаются полярные образные музыкальные сферы. Их истоком является траурная тема вступления на аскетичной последовательности звуков «es-d-f-es-es-d» – основном «строительном материале» сонаты. Он постулирует основной тональный

³⁵ Принцип симметрии используется композиторами для выражения трагедийных концепций. Его введение Ф. Листом в симфонических поэмах «Героическая элегия», «Гамлет» и «Орфей» связано со стремлением показать «символ идеала, погибший в беде и страдании» [74, с. 87].

центр сонаты – драматический, регистрово затемненный, до минор. В монотематический комплекс композитор вкладывает знаки емкого образно-смыслового наполнения. Скрепляющий троекратный повтор звука «es» сходен с остинатной фигурой-символом рокового начала и одновременно вызывает ассоциации с ударами набата. Секундовые обороты – знаки скорби и вместе с тем материал для комбинаций диатонически-распевных линий. Но в начальном изложении композитор представляет тему вступления как звенящий в низком регистре гул, несущий предчувствие грядущей катастрофы (Пример 3.3.1а).

Полифоническое насыщение фактуры имитациями и подголосками сопряжено с переинтонированием основной формулы: постепенно в гуле посредством артикуляционного маркирования вычленяются «юродивые» интонации плача. Вырастает скорбный хорал – закрепившийся в русской музыке символ бедствий и страданий. При фактурной смене из того же строительного материала подготавливается рождение новой лирической темы, напоминающей старинный романс. Лamentозной интонации в ней придан распевный характер, мелодика приобретает закругленность. Имитации позволяют кратким мотивам сформировать длинную певучую линию. Ясные аккордовые вертикали представляют элегические оттенки минорных гармоний, чему способствует и иллюзорно-романтическая педаль. Органный пункт сообщает гармонии напряженную застылость (Пример 3.3.1б).

Соотношения двух образно-тематических сфер с точки зрения драматургии можно рассматривать как двухэлементный вступительный «портал», выполняющий функции главного и побочного разделов формы сонатного типа.

На втором витке развития образные сферы обретают еще больший контраст, смысловую конкретность и жанровую «плоть». Сфера надвигающейся катастрофы преобразуется в ц. 13 в сухое агрессивное токкатное движение со странными «петрушечными» интервальными жестами в духе И. Стравинского (Пример 3.3.1в).

В материале этого эпизода можно увидеть жанровые признаки марша, сниженного и карикатурного. Попытки шага равномерными длительностями в размере 4/8 (вместо 4/4) периодически перебиваются сменами метра, «злыми» форшлагами и акцентами. Из-за сухой ударности звукоизвлечения музыка становится смысловым диссонансом по отношению к остальным фоническим звукообразам сонаты. Активное развитие образного комплекса за счет расширения фактурного охвата, усиления динамики и интервальной напряженности приводит к кульминации – имитации набата, ярко резонирующего благодаря октавным дублировкам и использованию всего пространства клавиатуры (ц. 22). В череде равномерных ударов и отзвуков, среди остродиссонантных секундовых созвучий узнаются элементы главного монотематического интонационного комплекса. Основным тональным центром остается до-минор. Таким образом, в условиях инертности тонального плана и тесного интонационного родства тем особое значение в сонате приобретает фактурное развитие.

Далее ярким контрастом вводится сокровенный по смыслу центральный эпизод, в котором в идиллических потусторонне-эфемерных тонах возникает образ небесных звонов колокольчиков (ц. 26). Он может трактоваться разнопланово, как символ гоголевской Руси-тройки, пути и бескрайних далей, праздничных соборных перезвонов. Можно выявить родство этого тематического комплекса с темой вступления сонаты: оно заключается в использовании повторяющихся переборов нешироких интервалов, замкнутых в ограниченном пространстве. Возникновению производного контраста здесь способствуют подвижный темп, звонкое звучание верхних регистров и окрашенность темы колокольчиков в мажорные гармонии (Пример 3.3.1г). Эпизод богат гармоническими красками (As-dur, B-dur, C-dur).

В процессе развертывания эпизода «тройки» в действие постепенно начинают вторгаться сухие реплики, родственные инструментальным жестам токкатно-скерцозного эпизода (ц. 31). Сначала они не выходят за пределы светлых мажорных звучаний, но со временем становятся всё мрачнее и

агрессивнее. Затем комплекс колокольчиков обращается в светлую лирическую медитацию в тональности H-dur: материал переносится в средний регистр, темп замедляется, усиливается певучесть звукоизвлечения (ц. 37). Посредством перестановки порядка следования тонов из звуков звона постепенно вырастают знакомые элегические романсовые интонации побочной сферы, на этом материале строится остигатный предыкт к репризе (цц. 38–40). Лирический герой постепенно возвращается к трагической реальности.

Соната-мистерия, таким образом, имеет многосоставную композицию, наподобие «структуры матрешки» — это череда «снов во сне». Теперь начинается ряд пробуждений. Эпизоды прокручиваются в обратном порядке.

Репризное проведение токкатного эпизода дано в усиленном росте экспрессии (цц. 50–56), в результате в его финальной кульминационной фазе звукообраз набата перерождается в тему *Dies irae* в сопровождении «трелей ужаса» и «черных» кластеров (цц. 57–63, Пример 3.3.1д).

Этот эпизод, воспринимаемый нами как символическая картина «Судного дня», сменяет кода, в которой проводятся омраченно-никнущие варианты реминисценций всех тем, образуя арку к началу.

Анализ позволяет выявить пронизывающие сонату сквозные фактурные формулы, носящие изобразительный и символический характер — своего рода «зигзаги молний» в картинах трагической гибели. Они преображаются в зависимости от контекстного материала, внося угрожающий штрих в восприятие даже просветленных эпизодов. Изобразительным решением наделен и другой сквозной фактурный комплекс, отграничивающий разделы сонаты. Он ассоциируется с образами бури: волнами морской стихии и «криками чаек» (цц. 9–11, 41–49).

Слуховое восприятие музыки отчетливо выявляет стилевой прообраз Сонаты-мистерии Т. Смирновой. Практически вся музыкальная ткань Сонаты базируется на языке инструментальных (прежде всего фортепианных) произведений С. Рахманинова и шире — музыкального стиля русской музыки

«Серебряного века». Значим в «семантическом словаре» сонаты концепт колокольности. Фортепиано в сонате трактуется как «звонный рояль». Такое ударное звукоизвлечение является нормой для XX века, но композитор смещает его в поэтическую область иллюзорного неоромантического, часто певучего или иногда мистического, фонизма. Архетипический для русской музыки XIX и XX веков образ колокольного звона предстает в музыке Т. Смирновой в разных ипостасях: похоронный в начале, набатно-апокалиптический в кульминации, «золотой» благовест и хрустально-лирический, воздушно-райский перезвон в центральном эпизоде.

Различные оттенки звонности дают простор пианисту для игры красками и управления роскошным акустическим пространством с помощью педали. Это настоящая поэма «Колокола» для фортепиано. Агрессивное начало в скерцо — единственный опыт вторжения реально-беспедального пианизма. Апокалиптическая семантика темы *Dies irae* также является приношением С. Рахманинову, у которого она постоянно присутствует в фактуре как «*idée fixe*». Трели — наследие позднего Скрябина. Они знаменовали ожидание и наступление мистического конца света в финалах его сонат. Еще более широкий культурный контекст придает кантабилная сторона пианизма: романсовые интонации, юродивые плачи, хоровое отпевание рожают в восприятии отсылки к М. Мусоргскому, П. Чайковскому, С. Танееву.

Все эти фортепианные «интонемы»³⁶ в определенном смысле являются символами ритуала. Следует признать, что ритуальное начало в сонате является одним из организующих принципов. Мистерияльный эффект ощутим благодаря обильному применению повторов тематических комплексов, погружающих слушателя в магическую атмосферу заклинаний. Звучанию проанализированной музыки точно соответствует сказанное в адрес А. Скрябина: «Кругообразное воплощение бесконечности... может быть

³⁶ Интонома — интонационный комплекс или сочетание признаков, способных выполнять смысловоразличительную функцию [120].

связано с чувством гнетущей предопределенности ..., однако ... чаще ... несет с собой ... магически-суггестивный смысл; ... непрерывное мелодическое кружение на остигатном гармоническом фоне означает таинство, ворожбу» [87, с. 69].

Темы и приемы в Сонате Т. Смирновой картинно-статичны. Сонатные взаимоотношения не выступают на первый план. Развитие тем умышленно «сковано» приемами репетитивности и гармонической инертности. Вхождение в гипнотический транс из-за повторяемости конструкций иногда рождает ощущение эфемерной иллюзорности материала. Намеренная «недоведенность» развития до логического конца, драматургия обрывов и недосказанности, ассоциативный характер визионерских образов и их превращений усиливает этот эффект. Даже вариационная организация на основе своего рода серии (это явный признак музыки XX века в преимущественно неоромантической сонате) работает на особое, замедленное протекание музыкального процесса. Эта техника усиливает значимость каждой ноты и придает музыке в ряде моментов гипнотическую монотонность.

Таким образом, архетипические – жанровые, интонационные, фактурные формулы (узнаваемые интуитивно) становятся «знаками знаков», эфемерными темами-символами, превращая художественное высказывание в своего рода погружение в «недра» культуры, перебирание четок, шептание молитв, движимое трагической репетитивностью происходящих событий. Соната № 2 Т. Смирновой — образцово-значимое и чрезвычайно симптоматичное для рубежа тысячелетий произведение. В попытках связать воедино ступени историко-культурного процесса оно актуально и в контексте времени своего создания, и в более универсальном, общечеловеческом измерении.

3.3.2. Особенности трактовки жанра сонаты-поэмы в «Блейк-сонате» для фортепиано Д. Смирнова³⁷

В атмосфере духовных и художественных поисков рубежа XX–XXI веков неудивителен факт возрождения в русле передачи серьезных замыслов философско-религиозной концептуальности жанра сонаты-поэмы и поэмных принципов организации. Потребность передачи духовного как выражения «всеобщего через личностное» увеличивает интерес к поэмному принципу, для которого характерны синтез разных видов искусств, взаимодействие различных принципов построения формы, тесное переплетение лирического и эпического начал³⁸.

Ярким образцом индивидуального художественного синтеза такого рода является фортепианное творчество Д. Смирнова (1948–2020) – автора опер, симфоний, концертов, вокально-ораториальных сочинений³⁹. Ученик Н. Сидельникова, Ю. Холопова, Э. Денисова, один из активных участников возрождения Ассоциации Современной Музыки, в 1979 г. он был упомянут Т. Хренниковым в списке композиторов, нежелательных для исполнения в СССР, наряду с Э. Денисовым, С. Губайдулиной, А. Кнайфелем и рядом других композиторов. Позднее эмигрировал со своей женой – композитором Еленой Фирсовой (ее фамилия также присутствовала в «черном списке») – в Великобританию. Там они сумели построить успешную преподавательскую и композиторскую карьеру [75].

Художественный мир Дмитрия Смирнова – область утонченной красоты [173, с. 67]. В приверженности ей композитор развивает линию Э. Денисова.

³⁷ Материал данного параграфа основан на статье автора настоящей работы [33].

³⁸ М. Воронова называет атрибутами музыкальной поэмы (сформировавшимися в творчестве Ф. Листа) одночастную сложно организованную структуру, базирующуюся на идее синтеза жанров, монотематизм, драматургию превращений и скачков в формообразовании [39, с. 12–15].

³⁹ Среди масштабных сочинений Д. Смирнова – 2 симфонии (1980, 1982), 2 фортепианных концерта (1971, 1978), 2 тройных концерта (1977, 2003), кантаты «Ночные рифмы» на сл. А.С. Пушкина, оратории «Песнь свободы» (1991) на сл. У. Блейка, «Песнь Песней» (1997) на библейский текст, Реквием (2006), 6 сонат для фортепиано (1967–2006).

Д. Смирнов парадоксальным образом соединяет ясность форм в традиции венского классицизма с принципами формирования тематизма в духе нововенской школы, гармонично оперирует гемитоникой, новой тональностью, элементами модальности. Его стиль не эклектичен, это синтезирующий сплав, рожденный личностью, видящей в музыкальной истории не череду революций и разрывов, но цельную картину пути человеческого духа [см.: 170, с. 270–271]. Музыка Д. Смирнова пронизана светом, ощущением деликатной доброты. Она раскрывает новые возможности мелодической кантилены.

Д. Смирнов – многогранная личность. Он писал стихи, занимался переводами, среди которых — переложения практически всего творчества Уильяма Блейка на русский язык, является автором объемной биографии этого английского поэта [19]. Важным источником сведений об эстетических установках и творческом методе композитора в настоящее время являются его собственные работы: стихотворения [148], переводы [16], автобиографические заметки [143; 200], музыковедческие тексты [142, 144], опубликованные в российских и зарубежных издательствах и сети Интернет. Их дополняют диссертации, монографии и статьи других исследователей по разным проблемам музыкального искусства [190; 157], имя Д. Смирнова в панорамных обзорах упоминается с высокими оценками, постулируется важность его роли в современной музыке [173, с. 67, 217...]. Следует назвать публикацию Ю. Холопова с емкой характеристикой авторского стиля [170], статьи А. Голованёвой [45], В. Петрова [119], А. Степановой [154], преимущественно исследующих взаимосвязи между различными видами искусства в его произведениях.

Дмитрий Смирнов был одержим фигурой Уильяма Блейка (1757–1827), английского художника, поэта, философа, не понятого современниками и во многом опередившего свое время. Его аллегорический мистический символизм, исследование сверхъестественного как выражения потаенных

сфер души повлияли на искусство рубежа XIX–XX вв., когда наследие У. Блейка «заново открыли».

Творчество У. Блейка – предтеча романтизма. Художественный мир поэта – сложная образная система, наполненная символикой. Для выражения своих концепций он создает собственную мифологию на основе свободной интерпретации библейской традиции, античных и кельтских мифов, гностических учений, концепций ученых-мистиков.

Мифология У. Блейка отражает его видение вселенной как диалектического целого, движущегося циклами умирания и возрождения. Мировые силы (в представлениях английского мастера) морально амбивалентны, содержат в себе ростки своей противоположности. Движущей энергией бытия является свободное творческое начало. Истинный путь личности в нем проходит через опыт целостного живого познания. У. Блейк выступает против догматизма, сухого рационализма, тирании над сознанием, постулирует свободу самовыражения, гармоничное и естественное сочетание телесного и духовного начал. Главной ценностью в мировоззрении У. Блейка является обретение человеком понимания любви как жертвенного чувства. В своих произведениях он прибегал к синтетическому воздействию поэзии и живописи, создавая «книги художника» [162, с. 89, 127–129, 343–349].

«Его творчество, на первый взгляд, просто и даже в чем-то по-детски наивно, но на самом деле в нем содержится неимоверная сила, потрясающая глубина и множественность смыслов», – пишет Д. Смирнов о У. Блейке [45, с.55]. С юности его поразили строки поэта:

В песчинке Мир найти сумеи,
Вселенную – в цветах полей,
Зажать в ладони Бесконечность,
И в миг один увидеть Вечность.

(Пер. Д. Смирнова-Садовского – литературный псевдоним Д. Смирнова)
[147, с. 351].

Д. Смирнова привлекала синтетическая направленность творчества У. Блейка – в его книгах поэзия становилась живописью, а живопись – поэзией, в тесной связи с философией, мифологией. Мотив «перевода», перехода из одной формы существования в другую стал важным в многочисленных сочинениях композитора, основанных на творчестве У. Блейка. Некоторые из особо значимых: вокальный цикл «Времена года» для голоса, флейты, альты и арфы (1979), две оперы: «Тириэль» (1983) и «Тэль» (1986), цикл фортепианных пьес «Семь ангелов Уильяма Блейка» (1988).

К этому кругу сочинений Д. Смирнова принадлежит «Блейк-соната» для фортепиано. По замыслу композитора – это духовный «портрет» поэта и одновременно оммаж его произведениям [200]. Причудливость и выразительность образов, интересные драматургические решения придают произведению фантазийный оттенок, однако соната обладает строго организованной формой, во многом согласующейся с типом сонаты-поэмы в музыке великих предшественников – Ф. Листа, С. Рахманинова, А. Скрябина.

Соната состоит из двух контрастных частей: первая – это медитативные вариации, вторая – действенный финал в сонатной форме⁴⁰. Тема вариаций, открывающая сонату, основывается на монограмме У. Блейка, созданной с помощью авторского шифра Д. Смирнова (Рисунок 3.3.2а⁴¹).

Изложение звуков, шифрующих фамилию и имя поэта, в прямом движении чередуются с их проведением в ракоходе. Так впервые композитором проявлен важный для творчества У. Блейка закон симметрии⁴² (Пример 3.3.2а).

⁴⁰ Бинарные композиции с подобными функциями, где медитативная первая часть является своего рода вступлением к активному финалу, можно наблюдать в сонатном творчестве А. Скрябина.

⁴¹ См. Приложение 4.

⁴² Понятие симметрии трактуется У. Блейком преимущественно в отрицательном значении – как проявление застылости, несвободы, как выражение «мертвящего разума», персонификацией которого выступает в его поэмах бог-тиран Уризен. Дьявольский образ тигра в знаменитом стихотворении «Тигр» также обладает «пугающей симметрией». С другой стороны, в диалектическом мире У. Блейка гипнотическая и манящая симметрия образов потенциально является и источником творческих возможностей [162, с. 335–336].

В теме-монограмме можно наблюдать сочетание принципов устойчивости и динамичности. Исходный вопросительный импульс представлен начальной восходящей терцией «BL» (бемоли, при восприятии в контексте всей темы, создают альтерационное тяготение вниз). Она сменяется постулированием ля-минорного трезвучия «АКЕ». Два ясных субмотива – терция и трезвучие – в монограмме «BLAKE» соединяются экспрессивным интервалом уменьшенной кварты. В ракоходном изложении происходит постепенное возвращение к интонационной напряженности. Во второй части монограммы («WILLIAM») осуществляется фактурное и ладовое высветление колорита: пространство становится более разреженным, вводятся широкие интервалы, очерчиваются основные тоны ля мажора, диезные альтерации создают ощущение тяготения вверх, музыка смещается в верхний регистр.

Таким образом, мелодический профиль темы предсказывает общий драматургический сценарий сонаты: движение от сферы интеллектуальной лирики, от выражения рефлексии вопросов — к сверхъестественной трансфигурации. Гипнотическое вращательное движение мелодической линии создает «эффект парения», являясь одним из элементов звукового «кода», с помощью которого автор стремится уловить образ-символ вечности.

Ритмика также способствует передаче «модуса вечности», особого течения времени, благодаря различным видам деления длительностей (дуоли, триоли, квинтоли, септоли) и вуалированию сильных долей для преодоления регулярности.

После показа монограммы следует своеобразная каденция, обороты которой развивают первоначальный материал формулы «терция-трезвучие». Ее графический рисунок прочерчивает нисходящую – через всю клавиатуру –

В композициях Д. Смирнова симметрия раскрывает широкое поле семантических и выразительных ресурсов, развивающих долгую традицию применения симметричных структур в музыке. Вертикальная симметрия (обращения тематического материала) способствует гибкости трансформаций тем, помогает экспрессивно показать их превращения в свою противоположность, а также создаёт причудливые фактурные рисунки. Горизонтальная симметрия (ракоход, драматургические арки, концентрические формы) позволяет создавать обратимые структуры во временных координатах и тем самым рождает ощущение обратимости времени, его кристалличности.

линию, что может трактоваться как «символ падения», перехода из сферы небесного в область земного. Регистровое пространство в каденции предельно расширено, обретает знаковый характер благодаря сочетанию «хрупкого звона» высоких нот и суровой гулкости басов. Два голоса каденционного пассажа образуют канон без имитации ритма. Заключительный фрагмент пассажа несколько раз повторяется в более укороченном варианте в каждом проведении. Этот прием постепенного сокращения финальных структур станет определяющим в сонате. Триольная фигура в завершении «каденции», скандирующая один звук, являет знак фатального образа. Она сопровождается трелью в нижнем регистре, звучащей как таинственный и грозный рокот.

Таким образом, показ темы емкими выразительными средствами, апеллирующими к «романтическому словарю», создает многогранный по смыслу образ, аккумулируя в себе сценарий будущих событий.

Развитие темы вступает на путь фактурных вариаций (Схема 3.3.2а). Логика композиторской работы направлена на постепенное ритмическое диминуирование темы, наполнение содержанием единиц времени в ней, оплетение голосами, насыщение имитациями. Первоначальный образ «вопрошания в тишине» становится объемнее благодаря разнообразию полиритмических сочетаний.

Первая вариация (*Andante*) представляет собой хорал, в котором монограмма включена в вертикали, мерцающая в различных расположениях. Ее временная организация родственна ритмическому оформлению первоначальной темы, она сохраняет нерегулярность и различные ритмические деления долей. Это не препятствует гармоничной естественности рисунков и способствует их подобию вопрошающим интонациям живой речи.

Во второй вариации (*Piu mosso*) репрезентантом главной темы выступает мелодия верхнего голоса предшествующей вариации. Ощутимое ритмическое родство с первоначальным музыкальным материалом сонаты и общий с ним состав тонов способствуют образной преемственности. Этой «производной теме» корреспондирует второй голос (вариация изложена

двухголосно), дополняющий ее по принципу ритмической комплементарности.

В третьей вариации (*Con moto*) фактура продолжает разрастаться. Двухголосие преобразуется в трехголосие: к мелодиям из предыдущего раздела прибавляется плавное кружащееся (в основном по хроматизмам) движение триолями, пульс размывается полиритмией, «мерцает». Музыкальное время приобретает свойство текучести (Пример 3.3.2б).

Следующий эпизод (*Piu mosso*) вычленяет тритоновую интонацию из «производной темы». Активно артикулируемая, она тиражируется в сухой двухголосной токкатной фактуре. Это первый этап развития, где зарождается действенность. «Цепочки» тритонов, прерываемые паузами, сначала формируют укрупняющиеся последовательности. После прохождения кульминационной точки конец построения повторяется несколько раз во всё более сжатом виде. В этой вариации внимание приковано к тритону, символу «*diabolus in musica*». Тем самым в драматургии сонаты возникает план контрсферы.

Токкатный эпизод является импульсом для дальнейшей активизации исходного материала в пятой вариации (*Piu mosso*). Смещенная в басовый регистр и данная в изложении септимами «производная тема» обретает зловеще-инфермальную окраску. Ее сопровождает двухголосие вихревых фигураций, очертания которых базируются на сочетании терций и трезвучий (на основе формулы темы-шифра «BLAKE»). Нижний голос полифонически имитирует верхний с отставанием на одну триольную восьмую.

Шестая вариация представляет собой кульминационный итог драматургии крещендирования. В басу расположен хорал из первой вариации, но изменивший прежнее просветленно-ангельское звучание на угрожающее. «Грозди» плотных аккордов в верхних регистрах при импульсивном ритме заполняют пространство между тонами хорала, «раскаляют» фактуру, заставляя рояль «пламенеть». Эпизод близок скрябинским кульминациям, признаком которых являются экстатические аккордовые репетиции. Тема

также взаимодействует с вихревыми интонациями формулы «терция-трезвучие», в них вклиниваются восходящие хроматические фигуры, образуя «колкие» созвучия (Пример 3.3.2в). Кульминация заканчивается символическим пассажем «падения в бездну», образуя арку к экспозиционной каденции.

После постулирования высшей точки крещендирующей драматургии развитие меняет вектор: начинается обратный процесс постепенного преодоления экстастики. Следующая седьмая вариация (Lento) развивает тему-монограмму У. Блейка, утолщенную аккордами, и соединяет ее с производной темой в басу, обогащая их плетением оборотов-хроматизмов в среднем голосе.

В восьмой вариации (т. 95) первоначальная блейковская тема в басу проводится целиком в сопровождении свободного голоса. Еще одно стреттное вступление первоначальной темы в третьем голосе происходит на фоне повышения интонации в других.

Композитор рельефно выявляет в изложении материала зеркальный принцип. То, что вначале звучало «внизу», после кульминации оказывается «вверху». Триольная «роковая» фигура из тяжелого колокола-набата превращается в звон далекого колокольчика. Вступает загадочный «бесплотный» хорал в верхнем регистре, продолженный ниспадающим двухголосным пассажем с характерным для многих эпизодов сонаты запаздывающим вступлением голосов. В его нижнем голосе прочитываются тоны шифра «WILLIAM».

В финальном разделе звуки из последовательности «WILLIAM» проходят широкими интервалами на фоне аккорда «BLAKE». Плавные мелодические линии словно «улетают ввысь», бросая отблеск просветленной меланхолии благодаря звукам, которые можно собрать в гармонию нонаккорда «fis-a-cis-e-gis», с мерцанием в нем попеременно cis-moll, A-dur и fis-moll. Заканчиваясь многоточием, вариации attacca переходят в следующую часть сонаты.

Резюмируя, отметим, что первая часть цикла – это многослойный, колеблющийся монообраз. Состояние, выраженное в музыке, подобно долгому пристальному всматриванию в детали одной картины. Статическая монограмма обретает движение через интонационное проживание. Состояние самоуглубленной рефлексии создается благодаря текучей заторможенности процессов. Время замедляется из-за размывания ориентиров. Появляется особое состояние дления. Так выражается попытка композитора заставить статичное жить и в тоже время очень долго длить мгновение. Зеркальная драматургия создает магическое поле «кругового времени».

В художественном мире первой части произведения Д. Смирнова элементы универсума обладают пластичностью и гибкостью, своего рода даром протеизма. Образы могут переродиться даже в свою противоположность. Комплекс причудливых выразительных средств сообщает музыке манящую загадочность.

Вторая часть написана в сонатной форме с чертами рондальности, вариационности – со вступлением и развернутой кодой. В ее структуре присутствуют несколько внутренних арок, обрамленных аркой с первой частью (Схема 3.3.2б).

Вторая часть имеет программу. Она вдохновлена стихотворением У. Блейка «Тигр» (Рисунок 3.3.2б):

Тигр, о Тигр, во мгле ночной
 Страшный сполох огневой!
 Кто бессмертный мастер сей
 Соразмерности твоей?

(Пер. Д. Смирнова-Садовского) [146, с.460].

Если первая часть сонаты – портрет творца, представление созидających сил бытия, то вторая часть посвящена тварному началу, его творению. Контраст между частями идет по оси оппозиций «потустороннее-земное». Вторая часть разворачивается как активно-действенная, аффектная сфера образов. Время здесь энергично пульсирует. Музыка отражает состояние

всматривания в череду чувственных впечатлений – в красоту возвышенного и ужасного.

Вторая часть начинается двумя эффектными эмоциональными «взлетами и падениями», в основе которых лежат звуки монограммы. Пассаж на мотиве-шифре «WILLIAM», в котором притягивает внимание устойчивый мажорного трезвучия, формирует светлую яркую фактурную дугу, подобную «радужному мосту», с завершением в виде угрожающего шума трели в басу. Второй пассаж на основе «BLAKE-мотива» более напряжен. Постепенно рождающаяся из гула кружащаяся фигура предвещает тему главной партии.

Она представляет собой образ «адской скачки» (Пример 3.3.2г). Фигура «BLAKE» активно повторяется, порой транспонируясь на квинту (трезвучие при этом становится уменьшенным) и возвращаясь обратно. Ритмическая перебивка (2/8–3/8) и стаккатные завершения коротких лиг придают движению «задыхающийся» характер. Поток восьмых сопровождают напряженные «шаги» в басовом регистре, объединенные в хореические лиги. Тритоны в их вертикалях создают гармоническую напряженность, а сочетания лиг и нерегулярных акцентов способствуют живому и гибкому ритмическому динамизму. Выразительный акцентированный конец темы, подобный «хищному клекоту», повторяется несколько раз, возвращаясь во все более сокращенном варианте, что также создает ощущение «задыхающегося бега музыки».

Из стремительных последовательностей восьмых, проводимых в двух голосах в зеркальной симметрии со сдвигом во времени, рождается связующая тема. В ней узнаются интонации, сочетающие терцию и трезвучие, но этот рисунок дан в обращении. Она излагается крупными длительностями, в хоральном изложении, с напряженными интервалами в вертикалях. Здесь можно найти родство с волевыми, протестующими мотивами А. Скрябина, заклинающими злые силы. Связующая партия звучит на фоне вихрей, развивающих «BLAKE-мотив» (Пример 3.3.2д).

Тема побочной партии также рождается из этого мотива, в преобразенном медитативном характере, близком музыке первой части (пример 3.3.2е). Мелодические линии сопровождаются пассажными «гирляндами» в верхнем регистре. Периодически в них также проскальзывает формула «терция плюс трезвучие» (иногда уменьшенное), что указывает на производность тематизма и фона. Благодаря многослойности фактуры и сочетаниям напряженных альтераций в теме возникает ощущение внутреннего томления.

Возвращение материала ГП, симметрично отраженные рисунки которой звучат в двух голосах в крайних регистрах, наделяют тему функцией рефрена. Обилие коротких лиг и разреженность фактурного пространства (контраст глубокого нижнего регистра и пронзительного верхнего) создают ассоциацию с искрами пламени, танцем огня. Тигр у Блейка – огненное существо, воплощение не только ужаса, но и энергии. Похожим переосмыслением скерцозных средств показывали магический огонь Р. Вагнер в финале оперы «Валькирия» и С. Рахманинов в явлении дьявола в третьей части поэмы «Колокола». В конце раздела тема «распадается» на субмотивы, звучащие в разных частях клавиатуры.

В волновой разработке в первом разделе мелкие мотивы темы ГП, разделенные паузами, создают диалог двух «борющихся» голосов, изложенных в разных регистрах в виде имитации в обращении, со сдвигом на четвертную долю.

В переходном разделе к новому этапу разработки хореические интонации, ранее служившие аккомпанементом, начинают походить на хорал в СП (такт 166). Из-за уменьшенных интервалов, они звучат причудливо и таинственно, как заклинание,

Следующий раздел разработки представляет собой проведение новой темы на основе монограммы: скандированное, в волевом, патетическом ритме, с противопоставлением длинных и коротких долей, в каноническом изложении с постепенно увеличивающимся количеством голосов. В

кульминации фигура «шагов», которая раньше была преимущественно фоном происходящих событий, захватывает внимание, вырастая в пугающе-гигантские «звериные скачки».

Реприза динамизирована, что проявляется в обогащении тематизма. ГП уплотнена густыми созвучиями. СП – тема заклинания – превращается в многослойный колокольный звон, в котором множество иерархических слоев сочетаются в разных ритмических рисунках, тормозя бег времени. Проведение пассажного материала из вступления ко второй части, вновь образует «радужный мост» на звуках «WILLIAM-мотива», создавая тематическую арку. Преображена и тема ПП – она предстает в виде хорала в высоком регистре, как и в экспозиции, в сопровождении «гирлянд пассажей», движение которых теперь направлено ввысь.

На «белых» аккордах до мажора и репетиционном раскачивании-«разжигании» фактуры (с добавлением дополнительных гармонических красок) выстраивается финальная кульминация-апофеоз. Использование высокого регистра и пронзительность гармонических наложений рождают в слушательском восприятии ощущение слепящего света. Стабильный пульс теряется, время снова обретает «текучесть». Хорал из первой части – основа перехода к коде. В ней возвращается пассаж из вступления к сонате и начальная тема в первозданном виде, которая растворяется в тишине.

Активная драматургия второй части разворачивается в почти непрерывном *perpetuum mobile*. Опора на классический каркас сонатной формы позволяет выявить в процессе развития образ стремительного деятельного начала. Музыкальная ткань чрезвычайно экспрессивна, контрастность выразительных комплексов формирует остроконфликтное действие, создает эмоциональные образы борьбы, хаоса. Усложняет конфликт хаоса и просветленной статики то обстоятельство, что разнополярные образы исходят из одного источника, и материал обнаруживает потенциал ресурсов, способствующих интенсивности его диалектических преобразований.

Накопление кинетической энергии приводит к ее выплеску в финальной кульминации, к преобразению и конечному снятию конфликта.

Представляется, что процесс трансфигурации творческих сил можно назвать одной из ведущих идей сонаты. Идея процессуальности как роста и модификаций материала – один из ведущих концептов сонатного принципа как такового – обретает здесь новую конкретно-образную плотность. Сонатно-симфонический принцип действует в произведении в целом по законам романтической сонаты, взаимодействуя с методом поэмности.

Особенности претворения поэмного принципа в «Блейк-сонате» Д. Смирнова таковы:

- в отношении свойственного поэмности синтеза разных форм искусства наблюдается тяготение к специфической сфере ирреально-мистических образов. Слово подспудно организует музыку, воссоздающую сверхъестественные миры поэтических текстов. Статичные образы живописных полотен обретают движение в развитии музыкальной формы. Буквенные шифры оживают в музыкальной интонации, загадочно звучащих темах-символах;
- в композиционно-формообразующем решении действует вызванное полярностью граней замысла сочетание контрастной двухчастной цикличности, организуемой принципами сонатности, с вариационностью, рондальностью, монотематическими связями, арочными конструкциями, приемами зеркальной симметрии;
- особый поэтический тон создают фортепианные средства, необходимые для воплощения сверхъестественной образности. Они продолжают скрябинскую традицию: ясность звукоизвлечения, диктуемая прозрачностью аккордовых и мелодических структур, «полетность» фактуры, ее разреженность и постепенное насыщение звуковыми мотивами, с использованием разных полиритмических делений, обилием синкоп и пауз.

Сочетание субъективного и объективного планов в сонате выявляют неповторимую индивидуальность художественного видения композитора. В

романтической музыке эти сочетания обычно выражаются в изменяющейся степени напряжения между формой-кристаллом (стабильными формообразующими структурами) и формой-процессом (очагами нестабильности) (см.: [181, с. 227–228]). В «Блейк-сонате» Д. Смирнова образы предельно четко структурированы. Всё произведение парадоксальным образом строится на основе интонаций-кристаллов. Искусственность исходных тем, сформированных методами шифра, полифонические способы работы с ними (канонические структуры, зеркальные принципы) усиливают статику, стремясь перевести музыкальное время в категории пространства (характерная для авангарда линия, связанная с находками А. Веберна, П. Булеза). Но кристаллический материал сталкивается с симфоническим принципом, возникает его многоплановое преобразование, благодаря скрещению с литературной традицией и романтическим пафосом. Происходит смысловая и чувственная его разгерметизация, способствуя «направленности музыки на слушателя». Время в сонате и драматически движется, и «стоит на месте». Тем самым Д. Смирнов, следуя завету У. Блейка, стремится уловить частицы «вечности в ладони», создать ощущение сверхъестественного, тонко передать состояние разума и души, пытающихся осознать неизъяснимое. В особом отборе выразительных средств и их синтезе обнаруживает себя уникальная сложная личность композитора-творца.

Итак, на рубеже XX–XXI вв. в отечественной музыке ярко представлены неоромантические трактовки сонатного жанра. Их многообразие объясняется естественностью романтического способа выражения для русской культуры и ощущением «недоговоренности» отечественной романтической традиции. Расширяется круг тем и образов, в особенности сильна связь с эпохой русского «Серебряного века». Расцветают индивидуальные трактовки жанра. Отчетливо выражена направленность на синтез искусств, программные связи с литературой и живописью. Драматургической основой становится индивидуальное преломление поэмного принципа, гибко сочетаются

различные формы. Произведения отличаются яркой образностью, эмоциональностью. В плане языкового наполнения активно используется тезаурус русского романтического пианизма, предстающий в виде узнаваемых знаков-символов, особенно симптоматичны аллюзии на выразительные приемы А. Скрябина. Стилистика, структура и концептуальность сонат в неоромантическом направлении работают на реализацию возможностей жанра как способа живого, личностного восприятия механизмов культурной памяти.

Глава IV. Фортепианная соната отечественных композиторов на рубеже XX–XXI вв. в диалоге с тенденциями неофольклоризма

4.1. Преобразования неофольклорного стиля в творческих поисках отечественной композиторской школы

Неофольклоризм – направление в музыке XX века, выводящее взаимоотношения композитора с фольклором на новый уровень по сравнению с предшествующим этапом. Изменения связаны с использованием различных исторических пластов и композиционных принципов народной музыки в их соединении с новейшими композиторскими технологиями и актуальной концептуальной трактовкой диалога двух культур – традиционной и профессиональной [42, с.128]. Для неофольклоризма как нового витка развития фольклорного направления в музыке (по наблюдению исследователей) характерно использование архаичных элементов, воспринимаемых современным человеком как знаки предельно экспрессивных энергетических эмоций [189, с. 54] и одновременно как символы природно-космических законов, помогающие организовать ритуальные формы коммуникации в человеческом сообществе (для преодоления кризисных ситуаций).

Движущими идеями, стимулировавшими обращение композиторов к фольклору в XX веке, стали необходимость обновления западноевропейского музыкального языка в ситуации кризиса тонально-гармонической системы, потребность в увеличении коммуникативности произведений культуры, в выражении живых и универсальных эмоций, в примирении новаторства и традиции, решении проблемы взаимоотношений индивидуального и

всеобщего в ракурсе культурфилософского мышления и художественного стиля.

У истоков нового отношения к фольклору в первой половине XX в. стояли И. Стравинский и Б. Барток. И. Стравинский расширил сферу отражаемого в искусстве фольклора, используя наиболее архаичные его элементы и современные городские формы бытования. Его манеру письма отличала элементарность исходного материала, тематизм, состоящий из кратких попевок, вариантность их «произнесения». Развернутые композиции И. Стравинский создает путем помещения простого материала в сложный контекст [68, с. 105], использует монтажные методы, остраивает материал в игровой форме. Он практикует косвенное создание архаичной атмосферы современными средствами западноевропейской музыки (полиметрия, полимодалность).

Для Б. Бартока характерен интерес к фольклору различных национальных и региональных культур: он стремился выявить их национальное своеобразие и внутреннее родство, одновременно включая комплекс открывшихся новаторских свойств в жанрово-стилевой контекст классико-романтической музыки [42, с. 135]. Его воплощения фольклора острохарактерны, ярко выражены полифоническое начало, опора на классические формы.

В советской музыке до конца 50-х годов в отношениях композиторов с фольклором царили глинкинско-кучкистские установки, что проявлялось в ориентации на поздние бытующие разновидности народной музыки, а также в целостном цитировании мелодий, их развитии методом обогащающего варьирования [51, с. 17].

В 60-е гг. произошел творческий «взрыв», охарактеризованный как «новая фольклорная волна» [176], принесший обновление источников используемых фольклорных материалов, приемы авторского переинтонирования в процессе композиторской работы с ними, новые принципы организации формы. Выделились несколько стадий и направлений

в развитии диалога «композитор–фольклор», получившие характеристику в российском музыкознании (Г. Григорьева [51], Н. Жоссан [68], Л. Иванова [72]).

«Свиридовское» направление фольклоризма второй половины XX в. тяготело к назревающей тенденции «новой простоты». Для него характерны использование бытовых жанров, понятных аудитории, интонационная емкость попевок, различного рода оstinatность, куплетные формы, стремление сохранить баланс традиций и умеренной новизны [51, с.66–67]. В новом поколении эта позиция стала определяющей в творчестве В. Гаврилина [70, с. 26].

На другом полюсе возможностей располагается авангардное направление, которому фольклорная «прививка» содействовала в разгерметизации смыслов некоммуникативных по своей природе искусственных структур [см. 70, с. 21]. Центральными фигурами в этом русле стали С. Слонимский, Б. Тищенко, Р. Щедрин. Между двумя полюсами – область многообразных взаимодействий стилей и техник.

Одним из ключевых творческих методов в неофольклоризме (по утверждению И. Земцовского) стало переинтонирование как способ реконтекстуализации устойчивых признаков фольклорного жанра и языка [70, с. 54]. В центре внимания отечественных исследователей находится интонация, концентрирующая в себе экстрамузыкальный контекст и непосредственную экспрессию.

При смене окружения переинтонированный материал, сохраняя большее или меньшее количество устойчивых признаков, обретает такие свойства, как «самостоятельность» (имманентную выразительность вне прежнего контекста), «концентрированность» (способность фокусировать в себе семантическое наполнение), «общепонятность» (коммуникативный потенциал в общем контексте культуры) [47, с. 39–40].

Рассматривая переинтонирование в диалогическом ракурсе композиторской и фольклорной традиции, возможно выделить разные типы

взаимодействия, в которых проявляется различная степень целостности исходного фольклорного материала – от цельного цитирования до «рассеяния» фольклорных элементов.

Л. Иванова в диссертации «Типология фольклоризма в русской музыке XX века» выделяет три метода работы с фольклорным первоисточником:

1. целостное включение фольклорного образца в авторский текст,
2. использование элементов фольклора (через категорию жанра: жанровое синтезирование, жанровая трансформация),
3. обращение к принципам фольклорного мышления [72, с.11].

Т. Лескова уточняет классификацию разнообразных типов переинтонирования в композиторской работе с заимствованным материалом. Простое переинтонирование (по мнению исследователя) предполагает «воссоздание» фольклорного инварианта методом цитирования. Переходным между простым и сложным видом переинтонирования является метод свободного цитирования. Различными вариантами сложного переинтонирования (в порядке роста усложнения) являются вариационно-деривационный тип (где происходят денотативно-коннотативные переключения – семантические переосмысления элементов в результате реконтекстуализации), ассоциативный тип (где в нецитатном материале выявляются признаки определенного фольклорного жанрового инварианта), контаминированный тип (опирается на элементы жанровости в обобщенных формах), амальгамированный тип (дисперсное распределение элементов фольклорно-жанрового инварианта) [см. 90, с. 18–22]. Амальгамированный тип обладает чертами авторской моностилистики.

Типы с высокой степенью реинтерпретации фольклорно-жанрового инварианта и интеграцией с авторским стилевым контекстом характерны для инструментального творчества, особенно в сонатном жанре.

Выявление родства признаков фольклорного мышления и актуальных композиторских техник XX века привели к формированию устойчивых стиливых признаков неофольклорного направления (дано по: [42]):

- использование различных форм модального мышления (малообъемные звукоряды, трихордные, пентахордные попевки, ангемитоника), полиладовости в горизонтальном и вертикальном измерениях;
- опора на попевочный тематизм;
- ритмическая прихотливость (переменная ритмика, асимметрия, переакцентировки);
- различные виды полифонии, родственные фольклорной (подголосочность, гетерофония), отсутствие боязни жестких полифонических сочетаний;
- разнообразие вариационных и вариантных принципов развития (усечения, вставки, мотивная комбинаторика).

В работе отечественных композиторов с материалом заметно разнообразие монтажных техник и естественных для русской музыки приемов изложения – вариантность и протяженное линейное мелодическое развертывание.

Во взаимодействии фольклорных элементов с авторским стилем возможны различные варианты формы смешанной техники (сочетания фольклоризма с серийностью, сонористикой, алеаторикой, джазом).

Как отмечено в монографии Г. Григорьевой «Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века», развитие неофольклоризма шло через постепенное освобождение от кучкистских принципов через смешанные техники к формированию универсального типа синтеза, объединяющего академические принципы композиторской техники, авангардные приемы композиции и язык на фольклорной основе [51, с. 133].

Помимо работы с первичными фольклорными жанровыми первоисточниками, важную роль в музыкальном творчестве играет «вторичная» интерпретация стилей и принципов композиторов-фольклористов, особенно И. Стравинского и Б. Бартока. С приходом эры постмодернизма интеграция с другими направлениями растет и

неофольклорный стиль приобретает всё более открыто-ассоциативный характер.

Таким образом неофольклоризм к концу XX в. оперировал преимущественно вторичными инвариантами фольклоризированного переинтонирования [90, с 13], авторскими моделями с фольклоризированными знаками индивидуального композиторского письма, представал в виде тенденций опосредованных связей с фольклором.

Неофольклорный подход в циклических инструментальных композициях естественным образом претворяется в рамках эпической драматургии. Для неофольклорных произведений характерны чередование образов, крупный штрих, картинность, красочность. Образы и темы обычно сохраняют свою «самость», даже взаимодействуя. Часты полифонические соединения тем, их укрупнение в финале.

Неофольклорное направление – не самое репрезентативное в жанре сонаты на рубеже тысячелетий. Возможно, сказывается усталость от предшествовавшего тридцатилетнего неофольклорного «бума». Следует также заметить, что наиболее полное воплощение неофольклорные принципы обычно находят в синтетических жанрах, связанных со словом и сценическим действием, а в инструментальной музыке неофольклоризм тяготеет скорее к картинно-сюитным жанровым решениям.

На рубеже тысячелетий неофольклоризм «рассредоточивается»: он подключается к «неоканонической», или неосакральной, тенденции на основе родства принципов ритуальности, формульности, репетитивности.

Неофольклорные черты проникают в сонаты неоромантического наклонения, которые ориентируются на все разнообразие моделей прошлого культуры, а главенство в этом стилевом русле мелодических принципов позволяют связать материал с универсалиями мирового наследия.

Приведенные соображения о произошедших к рубежу XX-XXI вв. изменениях в природе диалога «композитор-фольклор», подтверждаются при панорамном знакомстве с фортепианной сонатой.

Легкий неофольклорный «налет» наблюдается в мелодизме одночастной **Сонаты № 2 П. Муравлёва**⁴³ (2008), в целом написанной в неоромантическом ключе [81]. Основная тема, простая и ясная, несет печать меланхолии в духе городского романса. Атмосфера фантастических скерцозных образов предстает в разделах, звучащих в метнеровской манере, близкой стилю модерн. Из простых элементов (трели, свирельные фразы, «скоморошьи» наигрыши) возникают пространные последовательности причудливых узоров (Пример 4.1.1). Рельеф и фон в них сближаются, и фактурные рисунки формируют собственно тематический материал, способствуя чередованию красочных эпизодов, создающих атмосферу «сказки», фантазийности. Эти жанрово-характеристические образы гибко включаются в концепцию сонаты, решенной в элегических тонах, и воспринимаются как даль утраченного прошлого.

Отдельные приемы неофольклоризма индивидуально трактуются в сложных синтетических авторских стилях.

Финал трехчастной **Сонаты № 1 С. Нестеровой**⁴⁴ (1999) отличается пространностью линейного мелодизма, состоящего из сцеплений жалобных попевок, в ходе изложения расширяемых и сжимаемых,

⁴³ Алексей Алексеевич Муравлёв (1924–2023) – композитор, Заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Государственной премии СССР, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных.

Выпускник МГК им. П. И. Чайковского (класс композиции проф. Ю. Шапорина, класс фортепиано проф. Г. Нейгауза). Автор симфонических (поэма «Лес», симфония-баллада «Азов-гора») камерных (Квартет, Две поэмы для скрипки и фортепиано), фортепианных (Сюита, цикл «Сказы»), хоровых композиций («Вечная память»), музыки к более 150 фильмам.

Его произведения исполняли Е. Светланов, В. Федосеев, С. Велехов, Л. Стоковский. В своём творчестве композитор следует традициям русской классики в её тесной связи с фольклором [121, с. 7–8].

⁴⁴ Светлана Владимировна Нестерова (р. 1976) – композитор, профессор Санкт-Петербургской консерватории. Окончила аспирантуру Санкт-Петербургской консерватории (класс Б. Тищенко). Участвовала в фестивалях «Звезды белых ночей», «Музыкальная весна», «Звуковые пути», «От авангарда до наших дней», «Молодежные академии России». Автор опер «Тяжба», «Синюшкин колодец», «Сказка о крыльях», «Горшочек счастья», балетов «Лаура», «Волшебное кольцо», Концертов для скрипки, фортепиано, трубы с оркестром, симфонической картины «Древняя Русь», камерных, фортепианных сочинений [108].

переакцентированных. Их комбинаторика импровизационно-вариантного характера несет в себе ясную семантику плача. Диалог низкого и высокого регистров показывает контраст «запева» и «припева». Постоянно возвращающийся в новых вариантах «припев» играет роль варьируемого рефрена, организующего воображаемый «ритуал». В среднем разделе финала происходит драматизация исходного материала. В интонационной и гармонической накаленности волновой драматургии развивается традиция экспрессивных кульминаций Д. Шостаковича и Б. Тищенко.

Фортепианный стиль С. Нестеровой впитывает как принципы мышления народной культуры, так и родственные им признаки композиторского профессионализма XX века, прежде всего школы Д. Шостаковича, продолжателем которой она является (будучи выпускницей класса Б. Тищенко). Кажущаяся спонтанность протяженного процесса комбинаторных сцеплений мелких интонаций, оборачивается целеустремленностью, интеллектуальной продуманностью организации, интенсивностью линейного мелодического развертывания. Медитативный, исполненный трагического пафоса, финал развивает традицию заключительных частей 2-й Сонаты Д. Шостаковича и 5-й сонаты Б. Тищенко. Таким образом, стиль С. Нестеровой, будучи культурно укорененным, одновременно национально характерен.

На рубеже тысячелетий создаются блестящие образцы сонатного жанра в неофольклорной эстетике. К этим образцам принадлежат фортепианные сонаты К. Волкова и Т. Чудовой, воплощающие масштабные действенные, красочные концепции взаимодействия личности, социума, природы.

4.2. Концептуально-драматургическая трактовка фортепианной сонаты в русле неофольклорной тенденции (аналитические очерки)

4.2.1. Преломление неофольклорной традиции в фортепианных сонатах

№ 4, № 5 К. Волкова⁴⁵

Творческий потенциал взаимодействия неофольклористских принципов организации и сонатно-симфонической логики мышления обнаруживают 4-я и 5-я фортепианные сонаты московского композитора Кирилла Волкова, наделенные своеобразием в передаче этого синтеза. Обратимся к выявлению особенностей трактовки автором сонатной модели.

Кирилл Евгеньевич Волков (род. 1943) – российский композитор, педагог. Автор опер («Живи и помни», «Мужицкий сказ»), балета («Доктор Живаго»), хоровых и симфонических произведений (кантата «Слово», концерт «Андрей Рублев»), произведений для народных инструментов (сочинения для домры, сонаты для баяна). Важнейшее место в его творчестве занимает образ России [79, с. 5]. Им написано 5 фортепианных сонат, в которых можно выявить методы, характерные для неофольклористского подхода:

- организация интонационного материала с помощью кратких попевок и их сцеплений
- преобладание мелодических формул неширокого диапазона с узкими интервалами в опоре на модальные звукоряды и их сочетания
- большая роль ритмической выразительности: нерегулярные ритмы, экспрессия акцентов, полиметрия
- преобладание линейности, полифонии имитационного и гетерофонного типа
- использование вариантных методов развития

⁴⁵ Материал данного параграфа основан на статье автора настоящей работы [38].

Эти параметры становятся средствами обобщенно-универсальной трактовки образов композитором, создающим в сонатах своеобразные «эпические полотна».

Логика причинно-следственных связей сонатно-симфонического мышления классического типа обнаруживает себя в ряде признаков:

- ясности структурных решений и определенности функций разделов,
- приемах мотивно-тематической работы,
- системе интонационных связей.

При взаимодействии с материалом фольклорной природы принципы традиционной сонатной модели у К. Волкова структурно «редуцируются», упрощаются, при этом ее драматургические функции остаются рельефно представлены.

Рассмотрим преломление выявленных композиционно-стилевых черт в драматургии Четвертой сонаты К. Волкова (1997 г.). Ее музыкальные образы вызывают параллели со сложным обрядовым действием. Такому восприятию способствует использование активной оstinatной ритмики в духе заклинательных песен и «притоптывающих» ритмоинтонационных фигур, придающих звучанию ритуальную танцевальность, рождающих эффект калейдоскопичности ткани из-за разнообразия формул в проводимых темах.

«Симфоническое» начало проявляется здесь в монотематическом единстве материала и устремленности развития к финальной точке: постепенно в ходе действия в интонационно-родственных темах выявляются интонации *Dies irae*, внося ощущение двойственности образного строя музыки – праздничной пестроты и трагедийности (свойственного церемониям древних культур). Тема *Dies irae* придает действию эсхатологическое измерение ⁴⁶.

Соната трехчастна: традиционная схема цикла «быстро – медленно – быстро» тесно спаяна тематическими связями. От начала к концу масштабы частей постепенно сужаются, интенсивность событий уплотняется.

⁴⁶ Об эсхатологичности сонаты см. [85].

В сонате можно выделить две основных (традиционно сопоставляемых) образных сферы. Первая из них – активные токкатные разделы, подчеркнуто телесно-земные благодаря четко артикулированным упругим ритмическим фигурам. Они представляют собой движущуюся «магму», из которой периодически рождаются более конкретные тематические образования и потом «расплавляются» в ней (см.: Пример 4.2.1а). Токкатные эпизоды – движущая «креативная» сила сонаты.

Вторая область средств музыкальной выразительности – лирические темы, умеренно певучие, с закликательными повторениями интонаций. Это «точки притяжения», к которым устремляется развитие разомкнутых токкатных структур первой группы образов (Пример 4.2.1б).

Роль итогового обобщения в узловых моментах формы выполняет хоральный комплекс, «собирающий в вертикаль» ранее горизонтально представленные элементы (Пример 4.2.1в).

Чередование средств выразительности основных образных сфер создает особую многоуровневую структуру подобий. На нескольких масштабных уровнях музыкальное повествование в цикле сонаты проходит три стадии – действенного, лирического, повествовательно-эпического изложения материала. Например, в первой части функцию основных драматургических узлов берут на себя не три привычных раздела сонатной формы (экспозиция – разработка – реприза), а последовательность из трех разнохарактерных тем (или эпизодов) в каждой части, каждый раз образующих своеобразную трехступенчатую конструкцию. Например, в первой части напряженное, длительное по разворачиванию, видоизменение материала подготавливает тему побочной партии, после ее проведения музыка некоторое время не изменяет кардинально эмоционального состояния, постепенно накапливая внутреннее напряжение в чередовании небольших мотивов и после «разрешается» в заключительный хорал, который выполняет функцию «разрядки» (см. схему 4.2.1а). Однако действенность формы не рушится, а сохраняет убедительный характер, потому что в этом трехстадийном

«сюжете» заложены этапы экспонирования, противодействия и сглаживания противоречий.

Во второй части трехфазная организация формообразования сохраняется, несколько видоизменяясь из-за доминирования лирической образной сферы. Она воплощена в «свирельном» мотиве, который затем сочетается с побочной темой первой части, обретающей здесь задумчивый характер (см. схему 4.2.1б). Средний эпизод представляет собой драматичное развитие этого материала, репризный раздел более полифоничен, его фактура также носит черты хорального склада.

Финал представляет собой напряженную токкатную музыку, в качестве второй оттеняющей темы снова используется ПП первой части (см. схему 4.2.1в). После реминисценций материала предыдущих частей в репризе, в плотном аккордовом изложении проводится тема *Dies irae*, неожиданно завершая развитие финала. Возвращение вступительного материала сонаты в заключительных тактах закольцовывает ее драматургию.

В сонате не дано рельефное представление разработочности преобразующего типа на уровне разделов формы, из-за чего соната приобретает черты сонатинной организации. С другой стороны, развивающее начало восполняется в активнейших формах обновления внутри «тематических зон», тем самым скрепляя их, придавая драматургическую убедительность последовательности разделов. Сам характер тематизма диктует вариантный принцип обогащающего развития вместо разработочного преобразования: мотивы «свертываются» или удлиняются, изменяется интервалика в них, не препятствуя узнаваемости. Развивающее начало равномерно распределено в композиции сонаты, что придает форме особый динамизм.

Последовательность развития в Четвертой сонате разбавляется также принципом, который можно условно обозначить как «хороводный» — разнообразные токкатные эпизоды чередуются, образуя последовательность «малых рефренов» с включениями ярких новых мотивных образований, что

придает живость действию. Примером может служить развертывание ГП первой части с изобретательным использованием монтажных приемов и перестановок фрагментов.

Таким образом, в Четвертой сонате К. Волкова представлен неконфликтный вариант сонатной модели – соединение контрастов и противоречий в ней происходит достаточно гармоничным и естественным образом, в художественном преломлении коллективного ритуала.

Пятая соната (2007 г.) К. Волкова родственна Четвертой, в ней проявляются схожие принципы организации. Замысел сочинения отражает программа: посвящение «каликам переходим, странникам русского севера», как предуведомляет композитор в нотном тексте. Соната посвящена (по словам автора) «мужественным людям Севера, истории, сплетениям судеб народов», а в Финале есть отголоски трагической истории англо-американского конвоя RQ-17 – группы судов, погибшей в водах Арктики во времена Второй мировой войны⁴⁷.

Результатом явных немусыкальных импульсов становится бóльшая «семантизация» материала, его фокусировка на передаче конкретного картинно-пейзажного образа.

Образный строй музыки, как уже отмечалось, близок Четвертой сонате, но дан он в заострении экспрессивных свойств. Токкатные темы активного типа – более волевые, интонационно «прямолинейные», вплоть до «стука на одной ноте» (Пример 4.2.1г). Контрастная им лирическая образная сфера более устойчива (в первой части фигурирует стабильно-настойчивый *cis-moll*), протяженна, медитативна. В ней рисуется чистый образ скромной северной природы (Пример 4.2.1д). В узловых кульминационных моментах ткань собирается в жестко звучащие аккордовые вертикали хорального склада.

⁴⁷ См. комментарий К. Волкова к сонате на его YouTube-канале: Волков К. Соната № 5 «Русский Север» [видеозапись] // Youtube.com URL: <https://youtu.be/t9ycWsMu1Uc> (дата обращения: 05.01.2023).

Драматургическая структура трехчастного цикла вновь решена как сочетание подобий: внутри сонатной формы первой части сопоставляются два умеренно контрастных выразительных комплекса, а две следующие части представляют масштабирование и динамизацию этих образных сфер. Волевое начало становится напористым и даже агрессивным во второй части, в финале основные темы сонаты растворяются в созерцательной полифонической вязи музыкальной ткани. Создается впечатление, что природа «побеждает» человека своей мощью постоянства. Цикл обладает цельностью: 1-я часть представляет собой экспозицию, 2-я часть – «обострение» конфликта, 3-я часть – исчезновение, «растворение».

Если в Четвертой сонате сонатная схема превращается в последовательность трех опорных тем, то в Пятой сонате она тяготеет к принципу двухфазных сопоставлений. В первой части основной акцент падает на развернутую экспозицию главной и побочной партий. В изложении главной партии происходит интенсивная подготовка побочной партии, которая масштабно представлена в первой части тремя комплексами: повторяющейся краткой форшлаговой попевкой (т.13), пейзажными причудливыми узорами широких интервалов («водяная рябь», т.16), напевной спокойной лирической темой из мелких нисходящих попевок (т.21). В следующих далее (без разработки) зеркальной репризе и коде сокращенные проведения тем воспринимаются как отражения, отзвуки, послесловие (см. схему 4.2.1г). Характер всех тем в репризе уже не выходит за рамки сферы ПП.

Во второй части возрастают темп и динамика: первая тема токкатного наклонения становится всё более агрессивной, срединные разделы представляют собой затянувшееся варьирование бодрой песенной побочной темы, в кульминации она экспрессивно преображена из-за изложения напористыми аккордами (см схему 4.2.1д). Так же, как и в первой части, наблюдаются сложные взаимодействия главной и побочной сфер: имеют место интонационные предвестия материала тем перед их непосредственным

вступлением. Побочная тема занимает ведущее положение, представая в пространной череде проведений, создающих эффект остигато.

В финале первая тема наделена скорбным, ламентозным обликом, вторая по рисунку напоминает темы токкатной сферы, но по характеру «заторможена». В репризе заключительной части сонаты (снова без разработки) проведение второй темы заменяется задумчивыми реминисценциями мотивов из предыдущих частей, растворяющимися в тишине (см. схему 4.2.1e).

Драматургические функции двух стадий динамического сопряжения, «толчка и замыкания» ярко представлены в «сюжете» Пятой сонаты К. Волкова. Особенно рельефно это выражено в первых двух частях: в интенсивной подготовке образов побочной сферы через нагнетание напряжения, предвестия темы ПП, активность вариантного развития, динамизм токкатного изложения. В зонах ПП, напротив, репетитивность создает контрастное ощущение устойчивости.

Комплексы лирической сферы выразительности, родственные ПП первой части, масштабно развернуты благодаря вариантным преобразованиям. Они непропорционально разрастаются по отношению к другим музыкальным образам, внося ощущение разомкнутости действия, своеобразного «многоточия». По-видимому, это обусловлено программным замыслом. В сопоставлении образов человеческой воли и природы Севера природная стихия представлена богаче, объемнее, сильнее – и в этом выражаются одновременно трагическое величие и красота. Яркость тематического материала, обусловленная его программным решением, делают концепцию сонаты доходчивой и убедительной для слушателя.

Подытоживая, заметим, что фольклорное начало в сонатах К. Волкова становится импульсом к своего рода философскому этнографическому исследованию, созданию средствами музыки и циклической формы модели универсума. Особенно важной чертой этого направления в творчестве рубежа тысячелетий становится космоцентризм. В музыке сонат К. Волкова он

выражается в апокалиптическом слиянии образных сфер в финальном хорале («В одну любовь», как говорится в стихах А. Толстого) Четвертой сонаты, в Пятой сонате итогом становится идея «растворения в природе».

Индивидуальная трактовка К. Волковым сонатной модели проявляется, прежде всего, через «пересборку» драматургического плана формы. Используя яркий и достаточно традиционный интонационный материал, ясные жанровые знаки, он сжимает форму. Редукция разделов сонатной формы, диктуемая и материалом, и содержанием, при наделении их ясными функциями, делает произведения открытыми восприятию слушателей. Сжатие сопровождается интенсификацией и уплотнением событий за счет постоянного обогащающего развития. Усложняются интонационные процессы, и внутренний смысл каждого раздела становится многоплановым. Тем самым его произведения становятся не только предельно содержательными, но и действенными в донесении своих идей. Это остроумный способ наведения мостов между композитором и слушателем, один из путей разрешения актуальной проблемы современной музыки. «Слушатель в своей основе не меняется. Как и прежде, он ищет в музыке гармонию мира, это ведь естественно для человека. Искусство всегда несло ему эту гармонию, возвращало к идеалу», – говорит композитор [79 с. 15].

4.2.2. Своеобразие неофольклорной трактовки жанра в фортепианной сонате Т. Чудовой

Для композитора Татьяны Чудовой (1944–2021) фольклорная тема является сквозной в творчестве. Это результат долгого собирания и тщательного изучения русского фольклора.

Ученица Т. Хренникова, профессор кафедры сочинения композиторского факультета Московской консерватории, Татьяна Чудова – автор около 500 сочинений, в том числе. 6 симфоний, 2 симфонических сюит, 2 концертов для фортепиано с оркестром, нескольких сюит для оркестра

русских народных инструментов, многочисленных сочинений для хора, камерно-инструментальных ансамблей, вокальных циклов, около 200 произведений для детей (песни, хоры, игры, пьесы, оперы, сказки) и др. [160]

Соната для фортепиано Т. Чудовой написана в 1996 году. Согласно аннотации первого аудиоиздания сонаты⁴⁸, источником вдохновения для нее стала природа Карелии, в частности, Ладожского озера. Пейзажное наклонение выражено здесь в красочности материала, картинности драматургии.

Тематизм сонаты очень ясный, коммуникативный. Это краткие стабильные попевки, определенные по характеру. Прочный каркас сонатной формы в одночастной сонате дает возможность реализовать убедительную драматургию управления вниманием слушателя, создать яркие контрасты и переходы. Вместе с тем композитор убедительно привносит в интерпретацию сонатного жанра дух искусства народной традиции. Пространная бестактовая запись материала создает впечатление широты свободного дыхания, импровизационного развития, хотя материал крепко спаян интонационными связями. Изложение тематизма и процесс его развертывания отличает гибкость темпоритма, зафиксированная сменой композиторских ремарок. Музыкальная ткань обретает пространственные параметры, благодаря постоянным уплотнениям и предельным расширениям фактурного объема, запечатленным в частом появлении в композиторском тексте трех и даже четырех нотоносцев – в своем роде партитурной записи для солирующего рояля.

Интересно решены композитором взаимоотношения рельефа и фона. Материал, который первоначально предстает «бурлящей магмой», через некоторое время кристаллизуется, становясь рельефной темой. Столь же выразителен обратный процесс: стабильные фигуры порой превращаются в источник формирования фоновых «алеаторических квадратов».

⁴⁸ См. аннотацию к компакт-диску «Антология фортепианной музыки русских и советских композиторов. Часть 2 (1991 — н.в.) диск 2 (7)» фирмы «Мелодия», MEL CD 10 02256

Образный строй сонаты построен на противопоставлении «темных» и «светлых» красок, оттенков их различного эмоционального восприятия – от драматичного до просветленно-задумчивого.

В бурных начальных фигурациях даны противопоставления секунд и септим, которые будут характерны для материала сонаты в целом (*Allegro vivo*). Они очень подвижны в динамическом плане: *crescendi* и *diminuendi* преодолевают диапазон от *forte* к *piano* в течение одной строки (Пример 4.2.2а).

Основной лапидарный мелодический мотив главной партии представляет собой стабильное сочетание мелких попевок, построенных на соединении узких и широких интервалов. Это опосредованный экспрессивный вариант «народного» тематизма, для которого характерно сочетание в попевке больших и малых расстояний, из-за выразительного пропуска тонов в звукоряде [см.: 70, с. 75]. Акцентируя эту особенность звуковысотного строения сквозным использованием в организации ГП, Т. Чудова реализует интонационный контраст, вносит в состав тематического материала почти бетховенское противоречие. Изложение темы завершается внятным троекратным притоптыванием секундового «пятна». Этот тематический элемент звучит достаточно грозно, слух «человека культуры» считывает в нем символ фатального начала.

Основной мотив ГП подвергается обогащающему варьированию, интонационному насыщению – он постепенно разворачивается, укрупняется. На материале «притоптывающего элемента» (*Moderato, rubato – Allegro*) строится переход к разделу побочной партии.

Светлая лирическая тема ПП (*Lento*) использует тот же принцип звуковысотного формирования: контрастное сочетание сжатых и скачковых интервалов (Пример 4.2.2б). В спокойной обстановке эмоционального «штиля» явными в организации становятся способы симметричного выстраивания материала (подобные «отражениям в воде»): используются приемы ракохода и инверсии. Изложение основного мотива ПП может

напомнить звукоимитацию напева рожка. Фон, выписанный выдержанными нотами, придает звучанию «хоральное» спокойствие, внутреннее напряжение ощутимо из-за диссонантных сочетаний голосов. Их появление приводит к сонорному эпизоду (с. 4, *accel.* и далее⁴⁹): идея, прежде выраженная линейно, собирается в мерцающую вертикаль и теперь можно «созерцать» сочетание тесноты и разреженности одновременно в мелодическом и гармоническом вариантах.

Восторженная заключительная тема экспозиции (с. 5–7) звучит свежо и объемно, благодаря мерцающим секундовым наложениям мощных кварто-квинтовых созвучий, создавая колокольно-дифирамбический апофеоз, терпкий и радостный.

В разработке (переход к с. 8, *Andante, poco cresc. e accel., Allegro*) начинается драматичная пересборка строительного материала сонаты, сообщая ему захватывающий динамизм, яркую красочность, отчасти фантастический характер. Можно выделить три стадии этого процесса. На первом этапе в процессе чередования основных тем сонаты, III и «судьбоносный» мотив начинают взаимодействовать, в определённый момент срастаясь и образуя алеаторический квадрат (с. 8). На второй стадии динамичное развитие образов GP направлено к главной кульминации. Родственный интонациям GP декламационный мотив проводится в направлении, противоположном исходному (снова наблюдаются зеркальные отражения). Начальный материал «потока» проходит в двухголосии, обостренном септимами и тритонами, со временем обращаясь в мотив «притоптывания». Далее возвышенная широкоинтервальная декламация противостоит «мельтешению» узких интервалов – мелодических секунд, перебираемых в пределах кварты. Выразительные комплексы подвижно обмениваются свойствами, магически сплетаясь и «расплетаясь», становясь попеременно рельефом и фоном – четко выверенной декламацией и алеаторическим материалом.

⁴⁹ Ссылки даны по авторской рукописи.

В кульминационной зоне разработки решительный характер декламационных высказываний роднит материалы ГП и ЗП (с. 10, *Allegretto*). Они графически формируют большую «волну», «пенящуюся» мелкими длительностями узких интервалов в фоновых фигурациях. После прохождения высшей точки динамической кульминации (с. 11, *Pesante*) декламационный материал начинает нисходящее движение по хроматизмам, в то время как в басу излагается его отражение, снова заканчиваясь «стучащим мотивом».

Третий этап – посткульминационная зона – знаменует рождение новой фоновой фактурной попевки в форме дуги, родственной графическим профилем и интервальным составом основным темам сонаты (с. 11, эпизод *Allegro vivo*). Она одновременно напоминает виртуозную скрипичную фигурацию и изображение «водной ряби» в произведениях С. Рахманинова. Эта интонационная структура также периодически превращается в алеаторический квадрат. На ее фоне выступают декламационные фразы, которые своим выразительным восходящим и нисходящим движением также образуют дуги. Диссонантное звучание в низком регистре в окружении фигураций *marturando* придает им заклинательный характер. Проводятся другие мотивы, но превалирующей является «заклинательная» нисходящая секунда. В этом эпизоде образы приобретают фантастические, даже фантасмагорические черты.

Раздел ПП зеркальной репризы (с. 14, *Meno mosso, rubato*) открывает задумчиво-меланхоличная тема, прерываемая звукописной «рябью» мерцающих аккордовых вертикалей. После медитативной речитативной связки вводится тихий токкатный материал, являющийся аллюзией на начальные фигурации сонаты, хотя здесь они более интервально «сжаты». Сквозь них постепенно прорастают интонации декламационной темы-девиза (ГП, с. 15, *Allegro*). Ее развитие приводит к торжеству ЗП в усиленном захватывающем колокольном звучании, сопровождаемом фигурацией волн, фатальными ритмами, тремолирующими «разлапистыми» аккордами,

симметричными рожковыми интонациями (с. 18, *Pesante*). Контраст плотности и разреженности здесь усиливается еще больше. Оба параметра присутствуют в сопоставлениях по горизонтали и вертикали и усиливают свои контрастные качества (в структуре аккордов, фактурных сочетаниях, интонационных ходах), формируя терпкую, острую экспрессию финальной кульминации. В тихой коде тот же комплекс элементов рассеивается на составные части, превращаясь в отзвуки (с. 22, *Moderato, rubato*).

Итак, музыкальный язык сонаты богат живописными эффектами, которые производят сильное эмоциональное воздействие. Драматургия сонаты объединяет логику волнового и монтажного развития. Однако метаморфозы тем, при всей захватывающей стремительности, не носят драматического характера. Это динамичный вариант укоренённой в русской музыке неконфликтной картинной эпической драматургии.

Темы, несмотря на их интонационное родство, в образном плане отражают ощущения разных аспектов бытия: активное действие (сфера ГП), созерцание (ПП), роковую силу природно-космических стихий («мотив судьбы», СП) и восторг перед их мощью (ЗП). Образы подчас смешиваются, но сохраняют свою смысловую «самость». Темы, их воплощающие, кратки, лаконичны, рельефны, основаны на архетипически стабильных интонациях-кодах: восклицание (ГП, ЗП), кружение (токатный фон ГП), ниспадание (ПП), утверждение («фатальный мотив»).

Показательно, что, несмотря на узнаваемость тематических комплексов, они всякий раз являются в новом вариантном облике, сохраняя не жесткую структуру, но общие признаки. Например, решительный профиль мотива ГП узнаётся по волевому ямбическому ритмическому рисунку и широкому скачку-восклицанию, конкретные интервалы в составе тематического материала, временное и фактурное оформление (одноголосное, аккордовое) колеблются. Темы могут менять свое энергетическое состояние — от «кристаллического» через «текущее» до «газообразного». Они могут быть выражены кластерным аккордом, чеканной ритмоинтонацией, виртуозным

пассажем, размытым сонорным пятном, алеаторическим квадратом. Например, материал ПП предстаёт свирельным наигрышем, мерцанием аккордовых вертикалей, подвижной фигурацией, шумным фактурным фоном, короткой стремительной попевкой. Темы словно постоянно «пересказывают» сами себя в процессе развертывания формы, что так свойственно традициям народного творчества.

Надличностное эпическое равновесие музыке сонаты придает статика неомодальных звукорядов, используемых в качестве строительного материала определённых мотивов и фигураций сонаты. Необычные наборы тонов, перебираемые в различных комбинациях, создают ощущение звуковой причудливости, тем не менее сохраняющей постоянство за счёт репетитивности набора звуков и оstinatного стремления к устою из-за периодического повторения конкретного тона (см. дугообразную фигурацию в переходе к репризе и репризное проведение ПП). С другой стороны, эти модусы жестко не закреплены и периодически перестраиваются, «плавая» в пространстве.

Эффектность художественного воздействия музыки возникает благодаря напряжению между разреженностью и плотностью интервалики в вертикальном и горизонтальном измерениях. Часто именно оно подспудно управляет вниманием, делая музыку напряженной в конфликтных чередованиях интонаций, чередуя эпизоды ритмической насыщенности и «разрядки» в изложении долгими длительностями. Напряжение может переходить в вертикальное измерение и создаваться гетерофонной жесткостью близких сочетаний протяжных нот. В фактуре также проявляются противоречия в единовременном контрасте широких и тесных звуковысотных рисунков, или в парадоксальных фактурных сочетаниях кульминаций – с их невероятными эффектами плотных наложений разреженных аккордов. Именно на этом поле виртуозно и во многом незаметно режиссируется в восприятии слушателя симфоническая концепция.

Т. Чудова «пересобирает» систему средств, хотя они узнаваемы, так как закреплены в традиции русской картинно-пейзажной музыки. Блестящее умение композитора создавать яркий материал из простых компонентов, варьировать их, сохраняя образную сердцевину, демонстрировать в нем органическое родство, управлять вниманием, сочетание аналитизма и композиторского интуитивного «предслышания» – таковы способы, которые рождают слушательское ощущение новизны в знакомом.

Такая сбалансированность выражает и своего рода «экологическую» концепцию сонаты, где индивидуум, общество и бытие связаны, где мировые стихии взаимодействуют, но обладают самоценностью, где человек, природа и культура взаимосообщены, и где в череде различных образов разнонаправленные силы находят собственное место в универсуме и обретают свойства творящих энергий.

Итак, отечественные неофольклорные сонаты рубежа тысячелетий развивают традицию русской эпической сонатности с чередованием красочных характерных и картинно-пейзажных эпизодов. Броский тематизм песенно-танцевального характера с активными ритмами обеспечивает коммуникативность произведений. Их язык преломлен через культурную призму неостилей первой половины XX века (И. Стравинский, Б. Барток). Произведения не столько воссоздают аутентичное звучание фольклора, сколько переносят в плоскость современного интонирования принципы фольклорного мышления, прежде всего попевочность и вариантность. Неофольклорные сонаты 1990–2000-х гг. представляют собой новую ступень органичности в отношении симбиоза норм национального фольклорного мышления с принципами сонатного жанра. Сложный сплав выразительных средств, ясность форм, при индивидуальной сложности внутренних интонационных процессов (роста, преобразования, синтеза), позволяют создать значительные, но при этом ясные «космические» и «экологические» концепции.

Заключение

Ощущение рубежа тысячелетий как эпохи смены парадигм требовало целостного осмысления судьбы отечественной фортепианной сонаты – одного из генеральных жанров академической музыки. Результаты наблюдений позволяют утверждать, что в условиях переходной эпохи в культуре, в атмосфере переоценки ценностей, кризисных явлений в духовной жизни, отечественная фортепианная соната сохраняет устойчивое положение в композиторском творчестве. Она стала средством подведения итогов пройденного пути, воплощением механизмов «памяти культуры». В обстановке турбулентности культурных процессов обращение композиторов к жанру с богатыми историческими традициями приобрело особое значение осмысления накопленного опыта. Это привело к определенной консолидации жанровых признаков, с яркой выраженностью тенденций диалогизма, синтетизма, стремления к сохранению универсальных принципов организации и целостному охвату явлений культуры. Инвариантное ядро, опора на интонационное становление музыкального материала как главный механизм жизнеспособности фортепианной сонаты сохраняется в масштабном корпусе произведений этого жанра, созданных в рубежном двадцатилетии.

Их отличительные черты нашли яркое выражение в творчестве композиторов разных поколений. Принимая во внимание культурно-идеологические сломы, имевшие место в советский период российской истории, искусство рубежа 1990-х–2000-х стремится восстановить связность художественно-творческого процесса. Такие особенности развития российской культуры, как наличие собственной логики поступательных

тенденций, необходимость преодолевать определенное «отставание» от западноевропейских музыкальных новаций и намерение стремительно прорваться в неизведанное, на различных этапах развития отечественного искусства обеспечивали некоторую вариативную свободу соотношений традиций прошлого, тенденций настоящего и проектов будущего. Вместе с тем они стимулировали задачу соединения всех этих модусов в одновременности, в ином измерении, через «озарение». В определенном плане к концу XX века для многих творцов наступил один из «предельных моментов» – переломная точка исторического процесса: для конкретной культурной стадии наступило «время апокалипсиса», «конца времени».

Ощущением «конечности» вызван отход от пафоса авангарда. Одна из важных особенностей сонат 1990-х–2000-х заключается в отсутствии категории принципиального новаторства. Вся предшествующая история музыки как будто целостно предстала в восприятии художников, из поступательной временной последовательности превратилась в пространство, по которому можно свободно путешествовать в различных направлениях [164, с. 306–307].

Значимые для традиции отечественной сонаты модели, сформировавшиеся в творчестве великих предшественников, оказали большое влияние на искания переходного этапа, подпитывая их одновременно чертами разных историко-стилевых прообразов: классицистская (бетховенская) проявила себя в значительности идей, динамизме приемов развития; романтическая (листовская) – в отношении свободного разворачивания формы. Русский позднеромантический тип (С. Рахманинов, Н. Метнер, А. Скрябин) явил себя в синтезе лирики, эпоса и драмы, использовании эпической сонатности как драматургической основы индивидуально-авторских трактовок, в значимости устремления к результативному финалу, лирической интенсивности проявления универсальной концепции, в апокалиптическом желании прорыва в трансцендентность. Модели фортепианной сонаты советского периода (С. Прокофьев, Д. Шостакович) характеризует активная

рефлексивность лирико-интеллектуального измерения, монтаж концертно-игровых приемов, протяженность интенсивного линейного интонационного становления.

Современная русская фортепианная соната особенно естественно чувствует себя в рамках неостилей, каждый из которых по-своему разрешает проблемы «времени перемен». Неоклассическое начало дает опору в стройности традиционных структур. При этом неоклассическая соната становится, однако, пространством ностальгической меланхолии. Неоромантизм дарит ощущение истинности чувства и его выражения, свободы высказывания, творчества в созидании индивидуальных форм. Он становится одним из наиболее естественных путей воплощения художественных замыслов на рубеже XX–XXI веков. Ощущение недоговоренности, недовысказанности традиции русского романтизма стимулирует авторов заполнить пробелы в разрывах русской культуры, активизировать диалог с «Серебряным веком», благодаря чему происходит расширение спектра чувств и образов в сонатной драматургии и композиции. Яркая выраженность лирического начала в этом стилевом русле выражается в мелодической щедрости. Неофольклоризм позволяет прочувствовать единение личного со всеобщим, развивает эпическую линию драматургии, расширяет географию художественных исследований (русский Север), создает «экологические концепции» в искусстве.

В рассматриваемый период вместо категории новаторства выходит на первый план проблема личности, индивидуального видения. Она предстает как вопрос определения точки зрения, как задача выявления в громадном поле возможностей тех составляющих, которые станут основой индивидуального синтеза. Гибкость механизмов реализации динамического синтеза в современной сонате демонстрирует многообразие возможностей сопряжения разностилевых параметров и языковых средств, предоставляя простор для выражения индивидуального.

Изменения в подходах к трактовке жанра заключаются в превалировании ретроспективной направленности как исходной точки для формирования синтеза. Разрастание спектра составляющих культурной интеграции, расширение языковой палитры и используемых формообразующих принципов при главенстве традиционных, усиление условно-знаковой природы языка – эти новые свойства, показанные в исследовании, трансформируют сонату из жанра рефлексии о Жизни в жанр рефлексии о Культуре.

Новая черта рубежных сонат – в их предельном культурологизме. Подключение к огромному органическому целому Культуры создает композиторское «метамышление», диалог композитора с «Большим временем» в состоянии «вненаходимости» (термин М. Бахтина). Неразрывное единство истории выражается в «надысторическом» ее ощущении.

Искусство восстанавливает гуманистическое ощущение индивидуальности человека через взаимодействие с пространством Культуры. Соната показывает проект «всеединства», отображая личность человека в одновременности многообразия его связей с культурным универсумом. В открытости возможностей реализации личного выбора искусство показывает творческую перспективу.

Сонатный жанр на рубеже тысячелетий выполняет не только эстетическую, но и этическую функцию. В поисках художников, среди предельной «разноголосицы» и разнообразия мира, соната старается не только сохранить, но и обрести новый образ человека.

Характерное для инварианта сонаты сочетание эмоционального и рационального дает «настройку сознания» на эмпатию, на открытое и неагрессивное восприятие «другого», на отражение «себя в ином», подталкивает человека к диалогу, полилогу. В жанре сонаты происходит исследование и сочетание новых неизведанных интонационных сфер, наложение различных формальных принципов, сопряжение полярных

стилистических направлений. Разнообразием своих воплощений в композиторском творчестве соната показывает живой нерв жанра и культуры.

Современная соната дарит огромные возможности исполнителю для личностного самовыражения, впитывания и трансляции концентрированного опыта прошлого, а также непосредственной коммуникации со слушателями, открывает пути к тому, чтобы быть понятым ими.

Соната – дружелюбное пространство становления личности в полифоническом поле культурного диалога.

Список литературы

1. Абдуллина, Г. В. Пассакалия и чакона в современном музыкальном пространстве / Г. В. Абдуллина // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2016. — № 6 (47). — С. 50–58.
2. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства : в 3-х ч. / А. Д. Алексеев. — М. : Музыка, 1988. — Ч. 1, 2. — 415 с.
3. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства : в 3-х ч. / А. Д. Алексеев. — М. : Музыка, 1982. — Ч. 3. — 286 с.
4. Антоненко, Я. С. «Воспоминания о будущем»: «Большая соната» № 6 для фортепиано Д. Кривицкого / Я. С. Антоненко // Искусство глазами молодых : Материалы III Международной (VII Всероссийской) конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. — Красноярск, 2011. — с 13–19.
5. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. — М. : Композитор, 1998. — 341 с.
6. Арановский, М. Г. Романтизм и русская музыка XIX века / М. Г. Арановский // Вопросы теории и эстетики музыки. — Вып.4. — М.; Л. : Музыка, 1965. — С. 87–105.
7. Арановский, М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов : исследовательские очерки / М. Г. Арановский. — Л. : Советский композитор, 1979. — 287 с.
8. Арановский, М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Музыкальный современник. — 1987, вып. 6. — С. 5–44.
9. Асафьев, Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 276 с.
10. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). ; ред., вступ. статья и коммент. Е. М. Орловой. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.

11. Асафьев, Б. В. О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев ; предисл. А. Н. Дмитриева. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.
12. Асафьев, Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия / Б. В. Асафьев. — М., Л. : Academia, 1930. — 320 с.
13. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров ; примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. — М. : Искусство, 1979. — 423 с.
14. Белаш, Е. В. Русское фортепианное скерцо второй половины XIX века : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Белаш Елена Викторовна. — Ростов-на-Дону, 2015. — 27 с.
15. Блащук, С. Ю., Лавелина Ж. А. Виолончельный концерт Александра Чайковского как пример инверсии вариационной формы / С. Ю. Блащук, Ж. А. Лавелина // Вестник музыкальной науки. — 2016. — № 3 (13). — С. 83–94.
16. Блейк, У. Полное собрание стихотворений / У. Блейк ; Пер. Д. Смирнова-Садовского. — СПб.: Крига, 2020. — 472 с.
17. Бобровский, В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы / В. П. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М. : Музыка, 1971. — С. 26–64.
18. Бобровский, В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки : в 2 вып. / В. П. Бобровский ; отв. ред. Е. И. Чигарева. — Вып. 1 : Моцарт. Бетховен. Шопен. Шуман. — 2-е изд., доп. — М. : Либроком, 2008. — 266 с. ; Вып. 2 : Чайковский. Мусоргский. Скрябин. Рахманинов. Дебюсси. — М. : КомКнига, 2008. — 304 с.
19. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1978. — 332 с.
20. Бонфельд, М. Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры tonальной музыки : учебное пособие для студентов высших учебных заведений : в 2 ч. / М. Ш. Бонфельд. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003 — Ч. 1. — 251 с. ; Ч. 2. — 208 с.

21. Борис Абрамович Печерский — Биография // Pecherski.ru. — URL : <https://www.pecherski.ru/biography.shtml> (дата обращения: 02.10.2024).
22. Браудо, Е. М. История музыки (сжатый очерк) / Е. М. Браудо. — 2-е изд., испр., доп. — М. : Государственное Музыкальное Издательство, 1935. — 462 с.
23. Бунтова, Ю. В. Геннадий Вавилов и его соната «Диана» / Бунтова Ю. В. // Художественное произведение в современной культуре: творчество — исполнительство — гуманитарное знание : сборник статей и материалов / сост. А.С. Макурина. — Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2021. — С. 77–81.
24. Бычков, В. В. Художественный Апокалипсис Культуры: Строматы XX века. Непарадигматический гиперпроект : в 2-х книгах / В. В. Бычков. — М. : Культурная революция, 2008. — Кн. 1. — 816 с.; Кн. 2. — 832 с.
25. Бычков, В. В. Эстетика : учебник / В. В. Бычков. — М. : КНОРУС, 2012. — 528 с.
26. Бялик, М. Новая простота / М. Бялик // Вечерний Ленинград — 1988. — 6 декабря.
27. Варакина, Г. В. Мистерияльные истоки русского синтетизма в культуре «серебряного века» : автореф. дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / Варакина Галина Владиславовна. — Кострома, 2009. — 37 с.
28. Варунц, В. П. Музыкальный неоклассицизм : исторические очерки / В. П. Варунц. — М. : Музыка, 1988. — 80 с.
29. Васильченко, Е. Ю. Композиторский стиль Татьяны Смирновой в аспекте инокультурных влияний / Е. Ю. Васильченко. — Вестник Института мировых цивилизаций. — 2017. — № 15–1. — С. 31–35.
30. Васильченко, Е. Ю. Татьяна Смирнова и «стиль эпохи» / Е. Ю. Васильченко // Музыка и время. — 2017. — № 8. — С. 35–41.
31. Войницкий, С. О. Фортепианные сонаты Р. Щедрина: некоторые особенности стилевой эволюции / С. О. Войницкий // Научные труды

- Белорусской государственной академии музыки. — 2009. — Вып. 21. — С. 61–69.
32. Волков, С. Познавая мир: Валерий Арзуманов / С. Волков // Волков С. Молодые композиторы Ленинграда. — М. ; Л. : Советский композитор, 1971. — С. 24–34.
33. Волобуев, Н. Ю. «Блейк-соната» для фортепиано Дмитрия Смирнова: концептуально-драматургическая трактовка жанра сонаты-поэмы / Н. Ю. Волобуев // ARTE : Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. — 2024. — № 4. — С. 76–89.
34. Волобуев, Н. Ю. Диалог с традицией в отечественной фортепианной сонате рубежа XX–XXI веков / Н. Ю. Волобуев // Актуальные проблемы современного композиторского творчества : материалы VI Всероссийской научной конференции, 23-24 октября 2025 г. / Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского ; Президентский фонд культурных инициатив; ред. С. В. Бакуто. — Красноярск : СГИИ имени Д. Хворостовского, 2025. — С. 40–50.
35. Волобуев, Н. Ю. Диффузия неоклассического и неоромантического подходов в Сонате для фортепиано № 7 В. Арзуманова / Н. Ю. Волобуев // Музыкознание : история и современность глазами молодых ученых : сб. материалов VII Всероссийской научно-практической конференции (5–6 ноября 2025 г.) / науч. ред., сост. П.А. Мичков. — Новосибирск : НГК им. М.И. Глинки, 2025. — С. 51–63.
36. Волобуев, Н. Ю. Соната для фортепиано № 2 А. Чайковского: ностальгическая меланхолия жанра / Н. Ю. Волобуев // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2025. — № 4 (73). — С. 97–108.
37. Волобуев, Н. Ю. Соната-мистерия для фортепиано № 2 Т. Смирновой в зеркале традиций русского пианизма Серебряного века / Н. Ю.

- Волобуев // Вестник музыкальной науки. — 2024. — Т. 12, № 3. — С. 58–69.
38. Волобуев, Н. Ю. Сонаты К. Волкова для фортепиано № 4 и 5: К изучению неофольклорной трактовки жанра / Н. Ю. Волобуев // Вестник музыкальной науки. — 2023. — Т. 11, № 1. — С. 70–79.
39. Воронова, М. М. Проблемы синтеза искусств в симфонизме Берлиоза и Листа : автореф. дис. ... канд. иск. 17.00.02 / Воронова Марина Михайловна. — М., 1988. — 23 с.
40. Высоцкая, М. С. К исследованию современного художественного мышления : На материале жанров симфонии и оперы 60-х – 80-х гг. : автореф дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Высоцкая Марианна Сергеевна. — М., 1995. — 36 с.
41. Высоцкая, М. С. Композиционная модель в музыке: к вопросу об эволюции понятия / М. С. Высоцкая // Музыкальная академия. — 2021. — № 4. — С. 152–165.
42. Высоцкая, М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : Учебное пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 440 с.
43. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века / Л. Е. Гаккель. — Л. : Советский композитор, 1976. — 296 с.
44. Гайкович, М. А. Вольфганг Рим. Портрет композитора: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Гайкович Марина Александровна. — М., 2009. — 209 с.
45. Голованёва, А. С. Синтез искусств в XX веке: живопись и музыка / А. С. Голованёва // Musicus. — 2015. — № 1. — С. 52–55.
46. Гончаренко, С. С. Зеркальная симметрия (на материале творчества композиторов XIX и первой половины XX века) / С. С. Гончаренко. — Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1993. — 231 с.

47. Головинский, Г. Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков : Очерки / Г. Л. Головинский — М. : Музыка, 1981. — 279 с.
48. Горюхина, Н. А. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. — Київ: Музична Україна, 1970. — 318 с.
49. Грачев, В. Н. Интерпретирующий стиль в музыке XX века: закономерности, эволюция : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.00 / Грачев Вячеслав Николаевич. — М., 1992. — 22 с.
50. Григорьева, Г. В. О новой опере Александра Чайковского: к трактовке жанра / Г. В. Григорьева // Музыкальная академия. — 2020. — № 2 (770). — С. 186–194.
51. Григорьева, Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80-е годы / Г. В. Григорьева. — М. : Советский композитор, 1989. — 208 с.
52. Григорьева, Т. Александр Чайковский: «Композитор — как актер, он лицедей» / Т. Григорьева // Культура.РФ. — URL : <https://www.culture.ru/materials/253354/aleksandr-chaikovskii-kompozitor-kak-akter-on-licedei> (дата обращения: 02.10.2024).
53. Гуревич, П. С. Культурология / П. С. Гуревич — М. : Гардарики : Юрист, 1999. — 278 с.
54. Гусева, Е. С. Музыка духовного реализма: особенности стиля Г. Устовольской (на примере прелюдий для фортепиано) / Е. С. Гусева // Духовность в искусстве. История и современность: материалы II открытой межрегиональной научно-теоретической конференции / Сост. Н. В. Ушакова. — Новосибирск: Изд-во НОККиИ, 2011. — С. 40–53.
55. Данилова, А. В. Своеобразие интерпретации категории «традиция» в эстетической теории и практике постмодернизма: на материале творчества Э. Денисова : дис. ... канд. филос. наук. : 09.00.04 / Данилова Анна Викторовна. — М., 2009. — 156 с.

56. Делез, Ж. Различие и повторение / Ж. Делез ; Пер. с французского Н. Б. Маньковской и Э. П. Юровской. — СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 384 с.
57. Дельсон, В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Ю. Дельсон. — М. : Сов. композитор, 1973. — 286 с.
58. Денисова, Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Денисова Елена Николаевна. — М., 2001. — 260 с.
59. Демешко, Г. А. Проблема сонатности в инструментальном творчестве советских композиторов 60–70-х годов : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Демешко Галина Андреевна. — Л., 1980. — 23 с.
60. Демешко, Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Демешко Галина Андреевна. — Новосибирск, 2002. — 334 с.
61. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс ; пер. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой ; под ред. А. В. Рябушина, В. Л. Хайта. — М. : Стройиздат, 1985. — 136 с.
62. Долинская, Е. Б. О русской музыке последней трети XX века : учебное пособие по курсу «История современной отечественной музыки» для студентов музыкальных вузов / Е. Б. Долинская. — Магнитогорск : Магнитог. гос. консерватория, 2000. — 157 с.
63. Друскин, М. С. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды / М. С. Друскин. — Л. ; М. : Советский композитор, 1974. — 221 с.
64. Друскин, М. С. Пути развития современной зарубежной музыки / М. С. Друскин // Вопросы современной музыки. — Л. : Музгиз, 1963. — С. 156–178.
65. Дубинец, Е. Отшельник советской музыки / Е. Дубинец // Музыкальная академия. — 2010. — № 1. — С. 122–126.
66. Екимовский, В. Автобиография. / В. Екимовский. — М. : Музиздат, 2008. — 480 с.

- 67.Еременко, Г. А. Пассеизм в музыкальной культуре Франции / Г. А. Еременко // Обсерватория культуры. — 2019. — № 2. — С. 171–183.
- 68.Жоссан, Н. Ю. О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века / Н. Ю. Жоссан // Вестник Башкирского университета. — 2013. — №1. — С.105–108.
- 69.Зедльмайр, Х. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / Х. Зельдмайр ; пер. с нем. Ю.Н. Попова. — СПб : Аxioma, 2000. — 271 с.
- 70.Земцовский, И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской и советской музыке / И. Земцовский. — Л. : Советский композитор, 1978. — 174 с.
- 71.Зиновьев, И. В. Проблемы русской философии диалога (историко-философский анализ) : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.03 / Зиновьев Илья Викторович. — Екатеринбург, 2008. — 55 с.
- 72.Иванова, Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Иванова Лариса Павловна. — СПб, 2005. — 36 с.
- 73.Казанцева, Л. П. Музыкальный жанр и его содержание / Л. П. Казанцева // Российский альманах музыки. — 2007. — № 1. — С. 90–94.
- 74.Канчели, М. А. Крупная одночастная форма в музыке XIX века и на рубеже XX века / М. А. Канчели. — Тбилиси : Ганатлеба, 1969. — 207 с.
- 75.Каспаров, Ю. О Дмитрие Смирнове в прошедшем времени / Ю. Каспаров // Музыкальная академия. — 2020. — № 2 (770). — URL : <https://mus.academy/articles/o-dmitrii-smirnove-v-proshedshem-vremeni> (дата обращения: 25.09.2024).
- 76.Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков / Л. В. Кириллина. — М. : Композитор, 2007. — Ч. 2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — 224 с.

77. Кладова, И. П. П.И. Чайковский. «Всенощное бдение»: контексты восприятия символов и архетипов сакрального времени / И. П. Кладова // Вестник музыкальной науки. — 2021. — Т. 9, № 2. — С. 155–168.
78. Климовицкий, А. И. Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки XX века / А. И. Климовицкий // Кризис буржуазной культуры и музыка : сборник статей / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; отв. ред. Л. Н. Раабен. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 3. — С. 135–162
79. Композитор Кирилл Волков. Маятник времени / сост. М. Велихова. — М. : Композитор, 2008. — 136 с.
80. Кривицкая, Е. «Современная музыка — огромный котел, в котором всё перемешано» : интервью с А. Чайковским / Е. Кривицкая // Музыкальная жизнь. — 2022. — URL : <https://muzlifemagazine.ru/aleksandr-chaykovskiy-sovremennaya-mu/> (дата обращения: 17.11.2024).
81. Куликов, А. Алексей Муравлёв. Сонаты № 1, № 2 / А. Куликов // Pianoforum.ru. — 2011. — URL : <https://pianoforum.ru/repertoire/aleksej-muravlyov-v-neoromanticheskom-klyuche/> (дата обращения: 17.11.2024).
82. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. — М. : ТЦ «Сфера», 1998. — 344 с.
83. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков : автореф дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Кюрегян Татьяна Суреновна. — М., 1999. — 42 с.
84. Левадный, П. Александр Чайковский. Вторая соната / П. Левадный // Pianoforum.ru. — 2017. — URL : <https://pianoforum.ru/repertoire/proshloe-v-zerkale-nastoyashhego/> (дата обращения: 17.11.2024).
85. Левадный, П. Кирилл Волков. Соната № 4 / П. Левадный // Pianoforum.ru. — 2008. — URL : <https://pianoforum.ru/repertoire/dve-sonaty-dva-zvukovyh-mira-dve-besedy-o-vechnosti-i-brennosti-2/> (дата обращения: 05.01.2024).

- 86.Левая, Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки / Т. Н. Левая. — СПб. : Изд-во им. Новикова, 2017. — 423 с.
- 87.Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. — М. : Музыка, 1991. — 164 с.
- 88.Левая, Т. Н. Скрябин и новая русская живопись: от модерна к абстракционизму / Т. Н. Левая // Нижегородский скрябинский альманах — № I. — Н. Новгород : Нижегородская ярмарка, 1995. — С. 151–174.
- 89.Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. — М. : Российская политическая энциклопедия, 2003. — 607 с.
- 90.Лескова, Т. В. Композиторский фольклоризм на Дальнем Востоке России : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Лескова Татьяна Владимировна. — Новосибирск, 2017. — 52 с.
- 91.Лианская, Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма : дис. ... канд. иск. 17.00.02 / Лианская Евгения Яковлевна. — Нижний Новгород, 2003. — 216 с.
- 92.Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. — М. : Советский композитор, 1990. — 312 с.
- 93.Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений. Учеб. пособие. / Л. А. Мазель. — 2-е изд. — Л., М. : Музыка, 1979. — 536 с.
- 94.Манн, Т. Доктор Фаустус / Т. Манн ; пер. с нем. С. Апта и Н. Ман. — München : Im Werden Verlag, 2007. — 345 с.
- 95.Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000. — 347 с.
- 96.Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М. : Музыка, 1976. — 253 с.
- 97.Мерзлов, А. Н. Композиторское творчество С. В. Рахманинова в его связях с русским символизмом и модерном : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Мерзлов Арсений Никитич. — Екатеринбург, 2021. — 23 с.

98. Месхишвили, Э. П. Фортепианные сонаты Скрябина / Э. П. Месхишвили. — М. : Советский композитор, 1981. — 272 с.
99. Метнер Н. К. Письма. / Н. К. Метнер; сост. и ред. З. А. Апетян — М. : Сов. композитор, 1973. — 615 с.
100. Михайлов, М. К. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века / М. К. Михайлов // Вопросы теории и эстетики музыки. — Л. : Музгиз, 1963. — Вып. 2. — С. 146–180.
101. Мнацаканян, Э. К. Хоровое творчество Валерия Арзуманова: к проблеме авторского стиля : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Мнацаканян Элина Кареновна. — СПб, 2020. — 308 с.
102. Морева, Е. А. Соната как вид музыкально-речевой практики: структурный подход / Е. А. Морева // Таврический научный обозреватель. — 2016. — № 11 (16). — С. 137–142.
103. Москалец, Ю. В. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Москалец Юлия Владимировна. — М., 2004. — 252 с.
104. Москалец, Ю. В. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Москалец Юлия Владимировна. — М., 2004. — 26 с.
105. Музыка французской революции XVIII века. Бетховен / редколлегия: Р. И. Грубер, П. А. Вульфус, К. К. Саква, Т. Э. Цытович. — М. : Музыка, 1976. — 443 с.
106. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
107. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е. В. Назайкинский. — М. : Гуманитарный издательский центр Владос, 2003. — 248 с.

108. Нестерова Светлана Владимировна / Союз композиторов России.
— URL : <https://unioncomposers.ru/composer/view/?id=370> (дата обращения: 17.11.2024).
109. Новейший философский словарь / под ред. А. А. Грицанова. — Минск : Книжный Дом, 1999. — 896 с.
110. Новичкова, И. В. Музыкальный театр А. Чайковского: замысел композитора и его реализация / И. В. Новичкова // Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: исторические метаморфозы: материалы IV Международной научной конференции. — Москва, 13–15 апреля 2021 года / ред. М. В. Скуратовская, Д. В. Беляк, А. П. Горецкий, И. П. Сусидко, Т. В. Цареградская, П. В. Луцкер; сост. Н. В. Пилипенко. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2021. — С. 88–89.
111. Овсянкина, Г. П. Отблеск русского футуризма в творчестве Георгия Фиртича / Г. П. Овсянкина // Записки Русской академической группы в США / Ред. А. Климов. — 2008 . — Т.35. Спец. вып. : От Гоголя к «Победе над солнцем» : траектория русского авангарда. — С. 175–179.
112. Овсянкина, Г. П. Феномен позднего стиля Б. Тищенко / Г. П. Овсянкина // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2016. — № 1 (22). — С. 12–17.
113. Овсянкина, Г. П. Фортепианные сонаты Бориса Тищенко / Г. П. Овсянкина. — М. : изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. — 154 с.
114. Овсянкина, Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича : монография : в 2 кн. / Г. П. Овсянкина. — СПб. : Композитор, 2003. — Кн. 1 — 320 с. ; Кн. 2 — 130 с.
115. Орлова, И. Валерий Арзуманов: «Свою ноту я уже нашел» / И. Орлова // Этажи : литературно-художественный журнал. — 2018. — URL : <https://etazhi-lit.ru/publishing/muzykalnaya-gostinaya/717->

- kompozitor-valeriy-arzumanov-svoyu-notu-ya-uzhe-nashel.html (дата обращения: 02.10.2024).
116. Павчинский, С. Э. Сонатная форма произведений Скрябина / С. Э. Павчинский. — М. : Музыка, 1979. — 236 с.
 117. Памяти Бориса Печерского // Музыкальное обозрение. — 2025. — 9 февраля. — URL : <https://muzobozrenie.ru/pamjati-borisa-pecherskogo/> (дата обращения: 02.03.2025).
 118. Предвечнова, Е. О. О семантике символических образов Времени и Пространства в Сонате e-moll, op. 25 № 2 «Ночной ветер» Н. К. Метнера / Е. О. Предвечнова // Вестник КЕМГУКИ. — 2017. — № 40. — С. 169–178.
 119. Петров, В. О. «Растекшееся время» Дмитрия Смирнова / В. О. Петров // Музыкальная академия. — 2011. — № 1 (733). — С. 162–167.
 120. Педагогическое речеведение : словарь-справочник / под ред. Т. А. Ладыженской и А. К. Михальской ; сост. А.А. Князьков. — М. : Флинта : Наука, 1998. — 312 с.
 121. Пирязева, Е. Н. Алексей Муравлев: черты стиля : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Пирязева Елена Николаевна. — М., 2008. — 24 с.
 122. Пошвина, Е. В., Русанова Н. А. «Рыцарь сонаты»: романтические искания второй половины XX века / Е. В. Пошвина, Н. А. Русанова // Вестник ОГУ. — 2013. — №9 (158). — С. 48–51.
 123. Раабен, Л. Н. Еще раз о неоклассицизме / Л. Н. Раабен // История и современность : сборник статей / сост. и ред. А. И. Климовицкого, Л. Г. Ковнацкой, М. Д. Сабининой. — Л. : Советский композитор, 1981. — С. 196–214.
 124. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Г. Арановский. — М. : ОАО «Внешторгиздат», 1997. — 876 с.
 125. Рябуха, Н. Фортепианные сонаты А. Шнитке как классическое наследие современной музыкальной культуры / Н. Рябуха // Проблемы

- взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. — Випуск 41. — Харків, 2014. — С. 328–339.
126. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма / Е. А. Ручьевская. — СПб : Композитор, 1998. — 265 с.
127. Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. — Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1977. — 160 с.
128. Савенко, С. И. К вопросу о единстве стиля Стравинского / С. Савенко // И. Ф. Стравинский: ст. и материалы / сост. Л. Дьячкова; под общей ред. Б. Ярустовского. — М. : Советский композитор, 1973. — С. 276–301.
129. Савенко, С. И. Послевоенный музыкальный авангард / С. И. Савенко // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. — М. : Российский Гуманитарный Научный Фонд, 1997. — С. 407–432.
130. Савенко, С. И. О неоклассицизме Стравинского / С. И. Савенко // Проблемы музыки XX века. — Горький : Волго-Вятское кн. изд-во, 1977. — С. 179–210.
131. Савицкая Е. А. Меланхолия и ностальгия в британском прогрессив-роке / Е. А. Савицкая // Художественная культура. — 2022. — №4 (43). — С. 396–427.
132. Семькин, В. Г. Одночастная фортепианная соната XIX — первой трети XX столетия: композиционно-драматургические аспекты : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Семькин Валерий Григорьевич. — М., 2017. — 24 с.
133. Сарабьянов, Д. В. Русская живопись конца 1900-х — 1910-х годов. / Д. В. Сарабьянов. — М., 1971. — 342 с.
134. Сиднева, Т. Б. Современное искусство в ситуации смены парадигм / Т. Б. Сиднева // Теория художественной культуры. — Вып. 14. — М., 2012. — С. 120–134.

135. Синельникова, О. В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Синельникова Ольга Владимировна. — М., 2013. — 405 с.
136. Синельникова, О. В. Фортепианный цикл в творчестве Родиона Щедрина начала XXI века / О. В. Синельникова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 51. — С. 124–138.
137. Синельникова, О. В., Анисимова К. В. Стилевые доминанты творчества Татьяны Смирновой / О. В. Синельникова, К. В. Анисимова // Вестник Кем-ГУКИ. — 2016. — №36. — С. 134–145.
138. Скоропанова, К. С. Русская постмодернистская литература : Учебное пособие / И. С. Скоропанова. — М. : Флинта, 2001. — 608 с.
139. Скобёлкин, В. Репертуарный сборник-хрестоматия с содержательными характеристиками и пояснениями / В. Скобёлкин ; составление и редакция, методические пояснения: В. Скобёлкин, Е. Гордеева. — Уфа : Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, 2019. — 84 с.
140. Славина, Е. В. Философия творчества А. Н. Скрябина в контексте основных идей «русского культурного ренессанса» начала XX века : автореф. дис. ... канд. философских наук : 24.00.01 / Славина Елена Владимировна. — М., 2007. — 26 с.
141. Смирнов, Д. К., Серебрякова Л. А. Альтовый концерт А. Чайковского: трактовка жанра / Д. К. Смирнов, Л. А. Серебрякова // Слово о музыке. — 2024. — № 1 (14). — С. 6–16.
142. Смирнов, Д. Н. Геометр звуковых кристаллов / Д. Н. Смирнов // Советская музыка. — 1990. — № 3 — с. 74–81 и № 4 — с. 84–93.
143. Смирнов, Д. Н. Дмитрий Н. Смирнов: Наброски к автобиографии / Д. Н. Смирнов // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2015. — № 1. — С. 45–120.

144. Смирнов, Д. Н., Фирсова Е. О. Фрагменты о Денисове / Д. Н. Смирнов, Е. О. Фирсова // Smirnov.fsworld.co.uk. — 1997. — URL : <https://web.archive.org/web/20060501043735/http://www.smirnov.fsworld.co.uk/denfrag1.html> (дата обращения: 25.09.2024).
145. Смирнов, М. Русская фортепианная музыка: черты своеобразия / М. Смирнов. — М. : Музыка, 1983. — 336 с.
146. Смирнов-Садовский, Д. «Пять тигров» (о 5 переводах стихотворения Уильяма Блейка) / Д. Смирнов-Садовский // Слова, слова, слова : Литературный альманах. — 2014. — № 1. — Чикаго. М. : Водолей, 2014. — С. 452–460.
147. Смирнов-Садовский, Д. Блейк. Биография / Д. Смирнов-Садовский. — М. : MAGREB, 2017. — 376 с.
148. Смирнов-Садовский, Д. В туманах Альбиона / Д. Смирнов-Садовский. — Сент-Олбанс, 2016. — 110 с.
149. Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 231 с.
150. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов. — Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 1994. — 218 с.
151. Соловьёв, В. С. Сочинения : в 2 т. Т. 2 / В. С. Соловьёв ; сост., подгот. текста и прим. Н. В. Котрелева и Е. Б. Рашковского. — М. : Правда, 1989. — 824 с.
152. Сорокина, Е. Г. Некоторые проблемы развития фортепианной сонаты в России : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Сорокина Елена Геннадьевна. — М., 1976. — 195 с.
153. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сборник статей / сост. С. Х. Раппопорт ; общ. ред. А. Н. Сохора, Ю. Н. Холопова. — М. : Музыка, 1971. — С. 292–309.

154. Степанова, А. С. Музыкальный код как средство персонификации образов Уильяма Блейка в инструментальной музыке Дмитрия Н. Смирнова / А. С. Степанова // Музыка и время. — 2016. — № 7. — С. 44–49.
155. Степанова, Г. А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова / Г. А. Степанова. — М. : ГИТИС, 2005. — 140 с.
156. Ступницкая, М. А. «Соната-воспоминание» Н. К. Метнера сквозь призму психологических концепций памяти рубежа XIX–XX веков / М. А. Ступницкая // Изв. ВГПУ. — 2012. — № 9. — С. 96–100.
157. Сурминова, О. В. Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI веков : дис. ... канд. иск. 17.00.02 / Сурминова Ольга Викторовна. — Казань, 2011. — 323 с.
158. Тараканов, М. Е. Камерная инструментальная музыка / М. Е. Тараканов // История музыки народов СССР : в 8 т. — М. : Советский композитор, 1974. — Т. 5. — С. 239–261.
159. Татьяна Смирнова. Изломы судьбы. Грани творчества. Автобиографические зарисовки. Статьи, исследования, очерки, интервью / ред.-сост. И. В. Лихачева. — М., 2015. — 173 с.
160. Татьяна Чудова / Московская филармония. — URL : <https://meloman.ru/composer/tatyana-chudova/> (дата обращения: 25.09.2024).
161. Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. — М. : Музыка, 2007. — 616 с.
162. Токарева, Г. А. Миф в художественной системе У. Блейка : дис. ... д-ра филологических наук : 10.01.03 / Токарева Галина Альбертовна. — Воронеж, 2005. — 459 с.
163. Тюлин, Ю. Н. Музыкальная форма / Ю. Н. Тюлин. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Музыка, 1974. — 359 с.

164. Уваров, С. А. Голос миллениалов / С. А. Уваров. — М. : Композитор, 2022. — 312 с.
165. Уварова, И. В. Восток и Запад одновременно: памяти петербургского композитора Георгия Фиртича / И. В. Уварова // Царскосельские чтения. — 2017. — Т. 1. — С. 285–289.
166. Фортепианный мир Валерия Арзуманова // Pianoforum.ru. — 2024. — Сентябрь. — URL : <https://pianoforum.ru/person/fortepiannyj-mir-valeriya-arzumanova/> (дата обращения: 25.11.2024).
167. Фрадкин, В. Особенности содержания, формы и драматургии русского эпического симфонизма / В. Фрадкин // Проблемы музыкальной науки : сб. статей. — Вып. 4. — М. : Советский композитор, 1979. — С. 187–200.
168. Фрумкис, Т. Ландшафты для слуха Валентина Сильвестрова / Т. Фрумкис // Творчество современных композиторов. В. Сильвестров, А. Караманов, Ф. Гласс. — М., 1991. — С. 2–16.
169. Холопов, Ю. Н. Введение в музыкальную форму : монография / Ю. Н. Холопов. — М. : МГК им. Чайковского, 2008. — 519 с.
170. Холопов, Ю. Н. Наши в Англии: Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова / Ю. Н. Холопов // Музыка из бывшего СССР. — Вып. 2. — М., 1996. — С. 255–303.
171. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : Учебное пособие / В. Н. Холопова — 2-е изд., испр. — СПб. : Издательство «Лань», 2001. — 496 с.
172. Холопова, В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Н. Холопова. — М., Композитор, 2000. — 310 с.
173. Холопова, В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили) / В. Н. Холопова. — М., 2015. — 226 с.

174. Хренов, Н. А. Восприятие времени в эпоху надлома империи: от футуризма к пассаизму / Н. А. Хренов // Теория художественной культуры. Вып.14. — М., 2012. — С. 5–119.
175. Хренов, Н. А. Художественная культура эпохи надлома империи в цивилизационном контексте / Н. А. Хренов // Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты. — М., 2010. — С. 15–118.
176. Христиансен, Л. Из наблюдений над творчеством «новой фольклорной волны» / Л. Христиансен // Проблемы музыкальной науки. — Вып. 4. — М., 1972. — С. 198–218.
177. Цареградская, Т. В. Композиторы XXI века и их меланхолии / Т. В. Цареградская // Музыкальная академия. — 2021. — № 4. — С. 52–58.
178. Черная, М. Р., Курносова, С. Е. Сонатный жанр в фортепианном творчестве Григория Корчмара / М. Р. Черная, С. Е. Курносова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2013. — № 23. — С. 162–170.
179. Чернявская, Ю. Г. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: К истории и теории жанра фантазии : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Чернявская Юлия Германовна. — М., 2017. — 206 с.
180. Чинаев, В. П. Романтическая меланхолия в современном фортепианном исполнительстве / В. П. Чинаев // Музыкальная академия. — 2021 — № 4. — С. 72–79.
181. Шапошников, И. А. Поэдность в романтической музыке (синергетический аспект) / И. А. Шапошников // Проблемы музыкальной науки. — 2013. — № 1 (12). — С. 216–220.
182. Шевляков, Е. Г. Музыкальный неоклассицизм XX века / Е. Г. Шевляков. — М. : Вузовская книга, 2004. — 186 с.
183. Шитикова, Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра : дис. ... д-ра. иск. : 5.10.3. / Шитикова Раиса Григорьевна. — СПб., 2022. — 1123 с.

184. Шпагина, А. Ю. Владимир Цытович: портрет в диалогах / А. Ю. Шпагина. — СПб. : Композитор, 2012. — 38 с.
185. Шпагина, А. Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве петербургских композиторов 1960–1990-х годов : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Шпагина Анна Юрьевна — СПб, 2006. — 224 с.
186. Шубарт, В. Европа и душа Востока. / Шубарт В. — М. : Альманах «Русская идея» (Вып. 3), 1997. — 448 с.
187. Эпштейн, М. Информационный взрыв и травма постмодерна / М. Эпштейн // Информационное общество: экономика, власть, культура : хрестоматия : в 2 ч. / сост. В. И. Игнатьев, Е. А. Салихова. — Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2004. — Ч. 2. — С. 183–196.
188. Эко, У. Заметки на полях «Имени Розы» / У. Эко ; перевод с итал. Е. Костюкович. — СПб. : Симпозиум, 2007. — 92 с.
189. Юсфин, А. Фольклор и композиторское творчество / А. Юсфин // Советская музыка. — 1967. — № 8. — С. 53–61.
190. Юферова, О. А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Юферова Ольга Александровна. — Новосибирск, 2006. — 239 с.
191. Юханнисон, К. История меланхолии. О страхе, скуке и печали в прежние времена и теперь / К. Юханнисон ; пер. со швед. И. Матыщиной. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 320 с.
192. Яськевич, И. Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Яськевич Ирина Георгиевна — Новосибирск, 2009. — 226 с.
193. Bitzan, W. The Sonata as an Ageless Principle. Nikolai Medtner's Early Piano Sonatas: Analytic Studies on their Genesis, Style, and Compositional Technique : Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts / Wendelin Bitzan. — Vienna, 2019. — 304 p.

194. Girard, A. Dans les replis de la mémoire. Les sonates pour piano de Valéry Arzoumanov : essai analytique et biographique / A. Girard. — Paris : L'Harmattan. — 2017. — 273 p.
195. Hepokoski J. A Sonata Theory Handbook / J. Hepokoski. — New York : Oxford University Press. — 2020. — 353 p.
196. Hepokoski J., Darcy W. Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata / J. Hepokoski, W. Darcy. — New York : Oxford University Press. — 2006. — 664 p.
197. Newman, W. S. The Sonata since Beethoven. / W. S. Newman. — New York : W.W. Norton, 1983. — 854 p.
198. Schmidt-Beste, T. The Sonata: Cambridge Introductions to Music / T. Schmidt-Beste. — Cambridge : Cambridge University Press. — 2011. — 263 p.
199. Smirnov, D. N. Sonata № 3: Programme Notes / D. N. Smirnov. // Scoreexchange.com. — URL : <https://www.scoreexchange.com/scores/piano-sonata-no-3-72120.html> (дата обращения: 17.11.2024).
200. Smirnov, D. My Blake (Part 2). / D. Smirnov // William Blake. An Illustrated Quarterly. — Vol. 52, no. 1 (summer 2018). — URL : <https://blakequarterly.org/index.php/blake/article/view/smirnov521/smirnov521html> (дата обращения: 25.09.2024).
201. Tyulkova, Y. Classical and Jazz Influences in the Music of Nikolai Kapustin: Piano Sonata No. 3, Op. 55 : A Doctoral Research Project for the degree of Doctor of Musical Arts / Yana Tyulkova — Morgantown, 2015. — 100 p.
202. Wolf, H. S. The twentieth century piano sonata / H. S. Wolf, — Boston : Boston University, 1957. — 587 p.
203. Yee, K. L. Poised between two worlds: Nikolai Kapustin's Piano Sonata No. 1 and the classical and jazz tradition : Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts / Kit Loong Yee — Baton Rouge, 2014. — 56 p.

Приложение 1. Хронологическая таблица сонат 1990–2000-х гг.

Дмитрий Толстой (1923–2003)	Соната № 25 для фортепиано	2000
	Соната № 26 для фортепиано	2000
	Соната № 27 для фортепиано	2000
	Соната № 28 для фортепиано «Памяти великого Бетховена»	2001
	Соната № 29 для фортепиано	2001
	Соната № 30 для фортепиано	2001
Алексей Муравлёв (1924–2023)	Соната № 2 для фортепиано	1983–2008
Владимир Цытович (1931–2012)	«Соната в стиле необарокко» для фортепиано	2001
Родион Щедрин (1932–2025)	Соната № 2 для фортепиано	1996
Геннадий Вавилов (1932)	Соната № 14 для фортепиано «Диана»	1997
	Соната № 15 для фортепиано «XX век»	2000
	Соната № 16 для фортепиано	2000
	Соната № 17 для фортепиано «И дольше века длится день»	2005
Альфред Шнитке (1934–1998)	Соната № 3 для фортепиано	1992
Николай Капустин (1937–2020)	Соната № 7 для фортепиано	1991
	Соната № 8 для фортепиано	1995
	Соната № 9 для фортепиано	1995
	Соната № 10 для фортепиано	1996
	Соната № 11 для фортепиано «Твикенхэм»	2000
	Соната № 12 для фортепиано	2001
	Соната № 13 для фортепиано	2003
	Соната № 14 для фортепиано	2004
	Соната № 15 для фортепиано («Fantasia quasi sonata»)	2005
	Соната № 16 для фортепиано	2006
	Соната № 17 для фортепиано	2008
	Соната № 18 для фортепиано	2008
	Соната № 19 для фортепиано	2011
	Соната № 20 для фортепиано	2011
Давид Кривицкий	Соната № 4 для фортепиано	1998

(1937–2010)	Соната № 5 для фортепиано «Посвящение Шопену»	1999
	Большая соната № 6 для фортепиано	2000
	Соната № 7 для фортепиано	2001
	Соната № 8 для фортепиано (по мотивам псалмов №136 и 137)	2001
	Соната № 9 для фортепиано «Драматическая»	2002
	Соната № 10 для фортепиано «Pian e forte»	2002
	Соната № 11 для фортепиано	2002
	Соната-Фантазия № 12 для фортепиано	2004
	Соната-мистериоза № 13 для фортепиано	2004
	Соната-Фантазия № 14 для фортепиано	2004
	Соната № 15 для фортепиано	2004
	Соната № 16 для фортепиано	2004
	Соната № 17 для фортепиано «Прерванная песнь»	2005
	Каноническая соната № 18 для двух фортепиано	1997
	Соната № 19 для двух фортепиано «Вечное молчание»	2006
	Соната № 20 для фортепиано «Перед самой кончиной»	2007
	Соната № 21 для двух фортепиано «От реального к реальному» для	2007
	Соната № 22 для фортепиано	2007
	Соната № 23 для фортепиано «Невероятный переход»	2007
	Соната № 24 для фортепиано «Думая о последнем часе»	2007
Георгий Фиртич (1938–2016)	Соната № 7 для фортепиано «Осенняя песня»	1992
	Соната № 8 для фортепиано	1993
	Соната № 9 для фортепиано	1995
	Соната № 10 для фортепиано «11 состояний УМА»	1996
	Соната № 11 для фортепиано «СонАтина – ДА-ДА»	2010
	Соната № 12 для фортепиано с текстом «Весенняя песня»	2011
Борис Печерский (1938–2025)	5 сонат в старинном стиле	изд.1997

Борис Тищенко (1939–2010)	Соната № 9 для фортепиано	1992
	Соната № 10 для фортепиано	1997
	Соната № 11 для фортепиано	2008
Геннадий Банщиков (1943–2025)	Соната № 5 для фортепиано	1998
Кирилл Волков (1943)	Соната № 4 для фортепиано	1996
	Соната № 5 для фортепиано «Русский север»	2007
Татьяна Чудова (1944–2021)	Соната для фортепиано	1996
Валерий Арзуманов (1944)	Соната № 3 для фортепиано «Легкая»	2006
	Соната № 4 для фортепиано «Легкая»	2006
	Соната № 5 для фортепиано «Легкая»	2006
	Соната № 6 для фортепиано «Легкая»	2006
	Соната № 7 для фортепиано	2006–2007
	Соната № 8 для фортепиано	2006
	Соната № 9 для фортепиано	2007
	Соната № 10 для фортепиано	2007–2008
	Соната № 11 для фортепиано	2009
Александр Чайковский (1946)	Соната № 1 для фортепиано «Флорентийский фантом»	1990
	Соната № 2 для фортепиано	2007
Виктор Екимовский (1947–2024)	«Лунная соната» для фортепиано (Композиция 60)	1993
Григорий Корчмар (1947)	Соната № 2 для фортепиано «Соната сонета»	2009
Дмитрий Смирнов (1948–2020)	Соната для фортепиано № 3	1993
	Соната для фортепиано № 4 «Нить Судьбы» («String of Destiny»)	2000
	Соната для фортепиано № 5 «Солнечная соната» («Sunlight Sonata»)	2001
	Соната для фортепиано № 6 «Блейк-соната» («Blake-Sonata»)	2008
Михаил Журавлёв (1964)	Соната № 2 для фортепиано	1991–1998
	Соната № 3 для фортепиано	1996–1997
	Соната № 4 для фортепиано	1997–1998
	Соната № 5 для фортепиано	1998–1999
	Соната № 6 для фортепиано	1998–1999
	Соната № 7 для фортепиано	1999–2003

	Соната № 8 для фортепиано	2003
	Соната № 9 для фортепиано	2005–2006
	Соната № 10 для фортепиано	2006–2007
	Соната № 11 для фортепиано	2007–2008
Игорь Воробьёв (1965)	Соната № 1 для фортепиано	1993
	Соната № 2 для фортепиано	2004–2005
	Соната № 3 для фортепиано	2007–2008
Валерий Скобёлкин (1969)	Соната № 1 для фортепиано «Соната в старинном стиле»	1996
	Соната № 2 для фортепиано	2004
Светлана Нестерова (1976)	Соната № 1 для фортепиано	1999
	Соната № 2 для фортепиано	2001
Анатолий Дзюба (1989)	Соната № 1 для фортепиано «Соната-фантазия»	2007
	Соната № 2 для фортепиано	2009
Никита Мндоянц (1989)	Соната для фортепиано	2005

Приложение 2. Нотные примеры

Пример 2.2.1 В. Арзуманов. Соната № 4. Часть I. Главная партия

$\text{♩} \approx 80$
 4/4
simple, gai
 Piano
p
legato
mp

Пример 2.2.2 Б. Печерский. Соната в старинном стиле № 1

Vivace, ironico
 No 1
mp
poco cresc.

Пример 2.2.3 Д. Толстой. Соната №28 «Памяти великого Бетховена».
Часть IV. Тема ГП (тема фуги)



Пример 2.2.4 В. Скобёлкин. Соната № 2. Исходный тематический комплекс



Пример 2.2.5а Р. Щедрин. Соната № 2. Часть III. Первый выразительный комплекс



Пример 2.2.5б Р. Щедрин. Соната № 2. Часть III. Второй выразительный комплекс





Пример 2.3.1в А. Чайковский. Соната № 2. Часть II. Рефрен



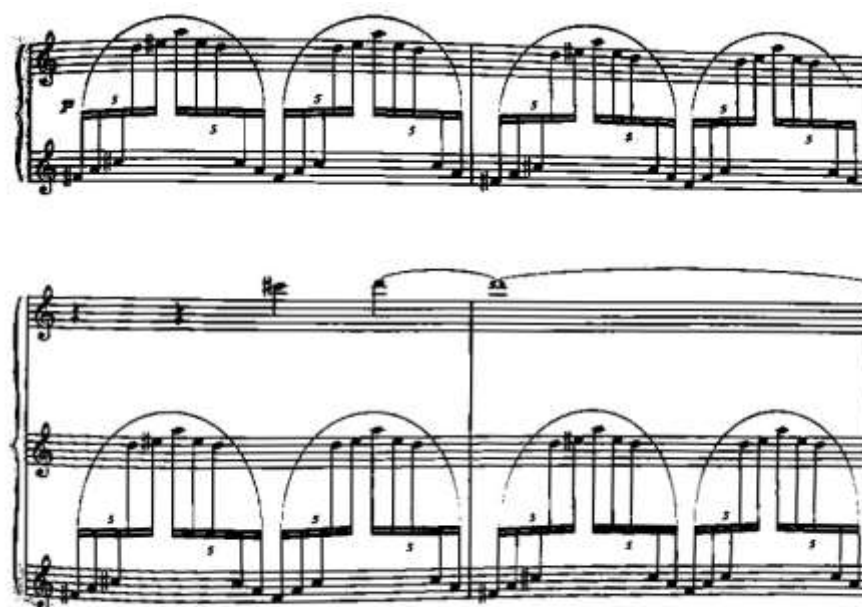
Пример 2.3.1г А. Чайковский. Соната № 2. Часть II. Кульминационная зона



Пример 2.3.1д А. Чайковский. Соната № 2. Часть III. Первая тема



Пример 2.3.1е А. Чайковский. Соната № 2. Часть III. Вторая тема



Пример 2.3.2а В. Арзуманов. Соната № 7. Часть I. Тема ГП

♩ ≈ 90
II *tendre, rêveur*

Piano

p *mp* *poco rit.*

Пример 2.3.2б В. Арзуманов. Соната № 7. Часть I. Тема III

misterioso

mp *p*

con Acc.

Пример 2.3.2в В. Арзуманов. Соната № 7. Часть I. Эпизодическая тема в разработке

a tempo
triste
p

Пример 2.3.2г В. Арзуманов. Соната № 7. Часть I. Разработка. Кульминация

poco accelerando
ff *mf* *crescendo*
ritenuto *a tempo*
fff

Пример 2.3.2д В. Арзуманов. Соната № 7. Часть II. Главная тема

$\text{♩} \approx 120$
sarcastique, amer
p
f avec cruauté
mp
f
p

Пример 3.2.1 Б. Тищенко. Соната № 9. Часть I «Ноктюрн»

5 dolce
p
(pp)
9

Пример 3.2.2 Д. Кривицкий. Соната № 5: «Тема любви»

Andante amoroso $\text{♩} = 60$

mf pp sub. *f* *p* *p* *f*

ad lib. *p* *f*

rall. *Piu agitato*

pp *f* *fff pp sub.* *f*

Leo *Leo* *Leo*

Пример 3.2.3 Г. Корчмар. «Соната сонета»: «Сонет IV» (Реприза, III)

45

Grandioso
Sonetto IV

(a)

Пример 3.2.4 Г. Вавилов. Соната №14 «Диана». Главная тема

cantab.

Пример 3.3.1а Т. Смирнова. Соната № 2. Начальный тематический комплекс

Moderato. Tempo I.

f *ff* *ff*

8
marcatissimo
quasi campane

Пример 3.3.1б Т. Смирнова. Соната № 2. «Побочная тема»

mp *espressivo dolce* *p* *mp* *pp* *mf* *pp*

simile *8...1*

Пример 3.3.1в Т. Смирнова. Соната № 2. Токкатный эпизод

Allegretto misterioso. Tempo III.

p marcato

p

f

pp

8.

8.

8.

Пример 3.3.1г Т. Смирнова. Соната № 2. Лирический эпизод

Allegretto grazioso. Tempo II.

pp

p

8.

8.

8.

Пример 3.3.1д Т. Смирнова. Соната № 2. Финальная кульминация

The musical score is written for piano and features a series of dynamic and tempo markings. It begins with *marcatissimo* and includes a *trm* (trill) marking. The tempo then changes to *accelerando*. The score is characterized by dense, rapid passages, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The piece concludes with a final *trm* marking. The notation includes various accidentals (flats, naturals, sharps) and articulation marks (accents, slurs).

Пример 3.3.2а Д. Смирнов. «Блейк-соната». Часть I. Экспозиция темы

To my daughter Alissa Firsova
Blake-Sonata
Dmitri N. Smirnov, Op.157

← E K A L B I ← M A I L L I

Lento ♩ = ca 58

p

B L A K E W I L L I A M (A E)

Пример 3.3.2б Д. Смирнов. «Блейк-соната». Часть I. Вариация III

Con moto
p

pp

pp

Пример 3.3.2в Д. Смирнов. «Блейк-соната». Часть I. Вариация 6

Пример 3.3.2г Д. Смирнов. «Блейк-соната». Часть II. Тема ГП

Пример 3.3.2д Д. Смирнов. «Блейк-соната». Часть II. СП



Пример 3.3.2е Д. Смирнов. «Блейк-соната». Часть II. ПП



Пример 4.1.1 А. Муравлёв. Соната № 2. Тема III

musical score for Example 4.1.1, Theme III of Sonata No. 2 by A. Muravlev. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melody with a "poco string." marking. The left hand plays a bass line with a "mf imponente" marking. The second system continues the melody and bass line, with a "pp leggero" marking. The third system features a "rall." marking and a "sostenuto" marking. The fourth system ends with an "a tempo" marking and a "p" marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 4.2.1а К. Волков. Соната № 4. Часть I. Тема ГП

musical score for Example 4.2.1a, Theme GP of Part I of Sonata No. 4 by K. Volkov. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The right hand plays a melody with a "ff" marking. The left hand plays a bass line with a "ff" marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 4.2.1б К. Волков. Соната № 4. Часть I. Тема III



Пример 4.2.1в К. Волков. Соната № 4. Часть I. Хоральная тема

Пример 4.2.1г К. Волков. Соната № 5. Часть I. Тема ГП

Presto ♩ = 160

f marcato

ff

Пример 4.2.1д К. Волков. Соната № 5. Часть I. Тема III

mp

mf

(mp)

p

Пример 4.2.2а Т. Чудова. Соната. ГП

Фортепиано

f **Allegro vivo** *legato* *mp*

Moderato, rubato

f 3

(8)

Пример 4.2.2б Т. Чудова. Соната. III

Lento

mf *espressivo*

rit.

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

Приложение 3. Аналитические схемы

Схема 2.3.1а А. Чайковский. Соната № 2. Часть I. Композиционная схема

Экспозиция							Разработка				Реприза		
Рефрен (ГП)	Эпизод	Рефрен	ПП	Рефрен	Сфера ПП	Рефрен	Речитатив	Рефрен	Материал ПП	Речитатив	Хорально-барочная тема (представитель рефрена)	Хоральная связка	«Русская тема» (представитель ПП)
т. 1-15	16-21	22-26	27-40	41-44	45-56	57-62	63-76	77-80	81-83	84-91	92-95	96-111	112-149

Схема 2.3.16 А. Чайковский. Соната № 2. Часть II. Композиционная схема

Экспозиция:

т. 1	5	6	7	9	10	12	13	13	15	16	17	19	20	20	21	22	23	24	24	25	26	27
R	A	R	A	R	A	R	A	F	R	A	R	T	R	T	R	A	T	R	T	S	F	R

Контрсфера:

29	31	32	32	32	33	33	33	34	35	35	36	36	37	38	39	41	43	43	44	45	46	47	51	54	55
M	L	M	V	M	V	M	T	R	A	C	A	C	L	D	S	C	T	R	C	R	C	A+S	C	L	V

56	57	57	58	59	59	60	60	61	61	62	62	63	64	64	64	64	65	66	68	68
B	R	B	R	B	A	B	A	T	R	B	A	D	C	B	D	M	R	D	S	B

69	71	71	72	73	73	74	74	76	77	78	78	79
A	S	R	A	C	A	T	Rh	C	Rh	C	Rh	C

Реприза:

86	88	88	89	90	90	91	92	94	95	98	98	99	99	101	102	103	103	104	105
R	D	F	L	B	T	B	R	S	C	L	R	L	N	B	L	D	C	R	C

- R рефрен
- A активный восходящий мотив
- F фанфарный мотив
- T обращение рефрена
- S змейчатый мотив
- M маршевый мотив
- L мотив lamento
- V обращение активного мотива
- C аккорды
- D мотив судьбы
- B мотив барабанной дроби
- Rh уплотнённый рефрен
- N одноголосный ход

Схема 2.3.1в А. Чайковский. Соната № 2. Часть III. Композиционная схема

1-я тема	Развитие 1-й темы	Связка	2-я тема	1-я тема	2-я тема
1-16	17-37	38-50	51-73	74-100	101-110

Схема 3.3.1 Т. Смирнова. Соната № 2. Композиционная схема

Вступление		Переход	Скерцо I		Лирический эпизод		Переход	Скерцо II		Кода
Цифры 0-3	4-7	8-12	13-21	22-25	26-36	37-40	41-49	50-56	57-63	64-70
Moderato. Tempo I.	Meno mosso doloroso.	Piu mosso. Recitativo rubato. Meno mosso dramatico. Tempo II.	Allegretto misterioso. Tempo III.	Moderato. Tempo I.	Allegretto grazioso. Tempo II.	Moderato sostenuto. Tempo I.	Allegro marcato.	Allegro misterioso.	Tempo I. Grandioso dramatico.	Moderato. Tempo primo.
c-moll	c-moll	c-moll	Хроматическая тональность	d-moll, c-moll	As-dur, B-dur, C-dur	H-dur, g-moll	d-moll, c-moll	Хроматическая тональность	c-moll	c-moll
Похоронный звон	Романсовая интонация	«Буря»	Токката	Набат	«Тройка», атаки токатного материала	Романсовая интонация	«Буря»	Токката	Набат, DI, «трели ужаса»	Материал вступления, реминисценции .

Схема 3.3.2а Д. Смирнов. «Блейк-соната». Часть I. Композиционная схема.

Раздел	Тема	Вар. 1	Вар. 2	Вар. 3	Вар. 4	Вар. 5	Вар. 6	Вар. 7	Вар. 8	Вар. 9	Вар. 10
Такты	1–19	20–28	29–37	38–46	47–56	57–67	68–82	83–94	95–106	107–115	116–123
Подзаголовок	Lento	Andante	Piu mosso	Con moto	Piu mosso	Piu mosso	Maestoso	Lento			Misterioso
Содержание	Монограмма, каденция, трели, «ритм судьбы»	Хоральное изложение темы	Двухголосие, «производная тема».	Трёхголосие, фактурное насыщение, диминуции	Гоккатный эпизод	«Производная тема» в басу в сопровождении пассажей	Производная тема + «раскалённые аккорды»	Монограмма в хоральном изложении, в сочетании с «производной темой»	Трёхголосие, имитации монограммы	Хорал, «ритм судьбы», каденция	Монограмма в разреженной фактуре

Схема 3.3.2б Д. Смирнов. «Блейк-соната». Часть II. Композиционная схема.

Раздел	Вступление	Экспозиция				Разработка			Реприза				Кода
		ГП	СП	ПП	ГП (рефрен)	1-й этап	Переходный раздел	2-й этап	ГП	СП	Материал вступления	ПП	
Такты	1–18	19–35	36–62	63–75	76–118	119–165	166–180	181–256	257–266	267–293	294–303	304–331	332–366
Подзаголовок	Capriccioso	Presto		Lento	Presto						Capriccioso	Lento	Lento
Содержание	Пассажи, основанные на монограмме, «мотив падения», трель	«Тема адской скачки»	«Тема заклинания»	Хорал	Регистровое расширение	Материал ГП, контраст регистров	Сближение материала ГП с комплексом СП	Эпизодическая волевая тема, кульминация («скачки тигра»)	Уплотнение фактуры	Превращение темы СП в колокольный звон		Преобразование хора в колокольную фактуру	Реминисценция темы из первой части, монограмма

Схема 4.2.1а К.Волков. Соната № 4. Часть I. Vivo. Композиционная схема.

Раздел формы	Вступление	Экспозиция		Реприза		Кода (хорал)
		ГП	ПП	ГП	ПП	
Такт	1	12	62	76	82	92

Схема 4.2.1б К.Волков. Соната № 4. Часть II. Lento. Композиционная схема.

Раздел формы	Первый раздел	Развитие и кульминация	Реприза- "хорал"
Такт	1	11	18

Схема 4.2.1в К.Волков. Соната № 4. Часть III. Allegro. Композиционная схема.

Раздел формы	Экспозиция		Реприза			Кода
	Главная тема	тПП первой части	Главная тема	тПП первой части + реминисценция тГП первой части	Dies Irae (хорал)	
Такт	1	21	29	37	43	49

Схема 4.2.1г К.Волков. Соната № 5. Часть I. Presto. Композиционная схема.

<i>Раздел формы</i>	Экспозиция			Реприза		Кода
	ГП	ПП	ЗП	ПП	ГП	мПП
<i>Такт</i>	1	13	24	29	31	34

Схема 4.2.1д К.Волков. Соната № 5. Часть II. Prestissimo. Композиционная схема.

<i>Раздел формы</i>	Экспозиция		Разработка		Реприза		Кода
	ГП	ПП	мГП	мПП (лирический вариант)	ГП	ПП (аккордовая кульминация)	мГП
<i>Такт</i>	37 (продолжение нумерации)	53	79	89	106	113	117

Схема 4.2.1е К.Волков. Соната № 5. Часть III. Lento. Композиционная схема.

<i>Раздел формы</i>	Первая тема	Вторая тема	Первая тема	Реминисценция ГП II части	Реминисценция ПП I части
<i>Такт</i>	1	7	14	18	20

Приложение 4. Иллюстрации

Рисунок 3.3.2а Авторский шифр Д. Смирнова.

	R		S		M		U		B	
	L		Z		N		W		P	
C		D		E		F		G		H
K		T		I		V		J		X
Q				Y				A		O

Рисунок 3.3.2б У. Блейк. Гравюра «Тигр». 1794.

