

Санкт-Петербургский государственный университет  
Образовательная программа «Музыкальное искусство»

**ШОРОХОВА ВИКТОРИЯ ВАЛЕРЬЕВНА**

**ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ И АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА**

Диссертация на соискание академической степени  
магистра искусств и гуманитарных наук

Научный руководитель —  
доктор искусствоведения,  
профессор В. В. Азарова

Рецензент —  
кандидат искусствоведения,  
профессор М. Г. Людько

Санкт-Петербург

2019

## Оглавление

Введение.....	4
Глава I. Фортепианные сонаты И. Стравинского в русле неоклассицизма ....	10
Соната <i>fis-moll</i> для фортепиано.....	10
Соната для фортепиано в трех частях, <i>C-dur – E-dur</i> (1925) .....	13
Соната для двух фортепиано (1944), <i>F-dur – C-dur</i> .....	16
Глава II. Сонаты для фортепиано – соло Б. Бартока .....	21
Сонатина <i>D-dur</i> на румынские темы (1915) .....	25
Соната для фортепиано в трех частях <i>E-dur – e-moll</i> (1926) .....	26
Глава III. Фортепианная соната в творчестве П. Хиндемита .....	32
Первая соната <i>in A</i> в пяти частях .....	32
Вторая соната <i>in G</i> в трех частях.....	33
Третья Соната <i>in B</i> в четырех частях.....	36
Глава IV. Соната в творчестве американских композиторов .....	41
Основные направления американской музыки в первой половине XX века.....	41
Фортепианная соната С. Барбера <i>es-moll</i> в четырех частях (1950) .....	43
Соната для фортепиано Э. Картера в двух частях (1946) .....	46
Соната в творчестве Дж. Антейла, Дж. Беккера, К. Нэнкэрроу, Л. Орнстайна.....	47
Изменение отношения к жанру фортепианной сонаты в творчестве Дж. Беккера, К. Нэнкэрроу, Л. Орнстайна. Предвосхищение минималистской техники композиции .....	48
Соната в творчестве Ч. Айвза .....	49
Соната № 2 для фортепиано «Конкорд», Массачусетс, в 1840–1860-е гг.): 1. Эмерсон; 2. Готорн; 3. Олкотты; 4. Торо (1909–1915).....	50
Заключение .....	58
Список цитируемой научной литературы .....	64

Приложение №1. Из истории жанра сонаты .....	67
Приложение №2. Критический анализ научной литературы .....	74
Приложение №3. Нотные примеры к Главе I.....	76
Приложение №4. Нотные примеры к Главе II .....	79
Приложение №5. Нотные примеры к Главе III .....	81
Приложение №6. Нотные примеры к Главе IV .....	86

## Введение

История развития сонатной формы насчитывает около двухсот лет. В XX веке исследователи используют определение «поздняя соната», имея в виду произведения Б. Бартока, И. Стравинского, Д. Шостаковича, Н. Сидельникова, Ч. Айвза, П. Хиндемита. [25, с. 321].

В XX веке вид сонатной композиции, драматургический принцип ее организации представляет собой существенно отличающийся от строго централизованных композиций венско-классической и романтической эпохи тип соотношений экспозиции с разработкой и т.д. Драматический вариант сонатной формы в XX веке (А. Берг, Д. Шостакович, Б. Тищенко) сосуществует с индивидуальными образцами сонаты в творчестве западно-европейских композиторов. Так, в 1957 году, П. Булез в Третьей фортепианной сонате применил связанный с идеей зеркальности переменный принцип композиции сонаты — множественные отражения одной и той же структуры. В названной композиции полностью переосмыслена сама идея динамического сопряжения ГП и ПП, которая заменена Булезом на идею соотношения симметричного центра (части «Строфа — Конstellляция — Зеркало») и мобильных взаимозаменяемых частей по краям сонатной формы.

В исследовании «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества» его автор, А. С. Соколов, отметил: «Прежде всего, будем исходить из того, что в центре нашего внимания по-прежнему остается триада “синкретиз — анализ — синтез”». [21, с. 184]. Синтез, о котором писали К. Пендерецкий, Х. У. Обрист, не отменяет установки на возможность утверждения авторской точки зрения на композицию сонаты в XX веке.

Из обзора музыковедческой литературы — как общих работ (В. П. Варунц «Музыкальный неоклассицизм» (1988), С. М. Сигитов «Духовный строй музыки Белы Бартока» (2003), С. Ю. Сигида «Музыкальная

культура США конца XVIII — первой половины XX века» (2012)), так специальных исследований фортепианной сонаты (работы Ю. Г. Кона «Наблюдения над гармонией в фортепианной Сонате Бартока» (1977), А. Пуминой «О фортепианных сонатах Хиндемита (Вторая и Третья)» (1979), J. E. G. Perkyns «An analytical study of Elliott Carters's Piano Sonata» (1990), M. Tzelepi «The piano sonatas of Stravinsky & Bartok — A comparative study») — становится очевидным что проблематика фортепианной сонаты в творчестве западноевропейских и американских композиторов в первой половине XX века далеко не исчерпана.

Отдельную проблему представляет рассмотрение принципов неоклассицизма как направления, в русле которого были созданы сонаты И. Стравинского. П. Хиндемит относился к новому поколению композиторов, появившемуся в межвоенные годы, которое выступало с новой в своем творчестве программой. Своеобразие композиторского стиля Хиндемита заключалось в гармоничном соединении принципов музыкального мышления XX века с традициями, унаследованными им от национальной барочной культуры. Среди ранних сочинений композитора можно найти опусы, близкие экспрессионизму, наряду с которыми уже появлялись первые образцы неоклассицизма.

С 1923 года в стиле Хиндемита проявляется художественная определенность. С этого момента до самых его последних сочинений доминировали инструментальные циклы, претворяющие традиции немецкого барокко. С этой точки зрения все творчество композитора является редким образцом стилистического единства.

П. Хиндемит в своих произведениях отчасти реализовал так называемую бузониевскую «неоклассическую программу». Это прежде всего проявлялось в возрождении барочных инструментальных традиций «чистой» музыки, лишенной программности или сюжета. В этом очевиден контраст с ушедшей эпохой романтизма. В своем творчестве Хиндемит восставал против

немецкого романтизма XIX века. «В природе искусства Хиндемита — интеллектуализм, поэтому столь органичны для его творчества “деловитость”, “трезвость”». [15, с. 211].

Бузониевский принцип «развитой полифонии» также был воплощен П. Хиндемитом. В этом сближение композитора с барокко проявилось наиболее явно. Возрождалась собственно полифония как первооснова старинной музыки, вносящая в музыку утерянное в современном творчестве рациональное начало.

Отречение от принципов сонатности в пользу концертной формы — один из основополагающих концептов неоклассицизма. В сочинениях неоклассицистов обращение к сонатной форме было редкостью. Эта форма оказывается чуждой новой эстетике; возникает антисонатная тенденция. Отказ от принципов сонатности приводит к написанию бесконфликтных по замыслу сочинений, отказу от достижений романтизма и возвращению к досонатным традициям формообразования. Этот отказ обоснован эстетико-художественными причинами, он выявлял коренные изменения в идеях и задачах, которыми руководствовались композиторы. «Отказ от сонатности по сути был отказом от отображения действительности как динамического процесса, в котором сталкиваются, вступая в различные взаимоотношения, темы — носители контрастных образов. Как раз такого рода процессуальность доклассической музыке была в принципе чужда». [15, с. 205].

Возврат к полифоническому мышлению — принцип неоклассицистского направления. Роль полифонии в музыке XX века стала главенствующей. Акцент в ее трактовке в сравнении с эпохой барокко полностью сменился. Если в XVIII веке баховская полифония утверждала закрепление мажорно-минорной системы, то в XX веке обращение к ней шло от обратного, от разрушения тональной системы. Это выражено в словах С.И. Танеева: «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную

связь, должна быть ценною связующая сила контрапунктических форм. Современная музыка есть преимущественно контрапунктическая». [3, с. 66].

XX век стремился к воскрешению баховского и добаховского полифонического письма. Один из его принципов особенно интересовал неоклассицистов: равенство гомофонии и полифонии. Разница с той эпохой заключалась лишь в обратной последовательности. Если в эпоху барокко полифония в какой-то момент потеряла ведущее место и уравнилась с гомофонией, то в XX веке после эпохи венских классиков и, в большей степени, романтиков она восстанавливала равноправную функцию. Возврат к конструктивной логике полифонии стал типичной тенденцией в XX веке, как и особый интерес к старинным формам и жанрам. Неоклассицистам эта тенденция позволила расширить круг моделей, к которым они обращались — вместе с возвращением гомофонных жанров воскрешались и старинные полифонические формы.

Ни одно явление в музыке XX века не несло в себе такую концентрацию стилевых метаморфоз современности, как неоклассицизм. Своеобразно решался и вопрос новаторства и традиций. Согласно мысли В. Варунца, «... едва ли не впервые во всей истории музыки обращение к традициям далекого прошлого вылилось в художественное новаторство». [3, с. 72].

Это течение привнесло в музыку новый ракурс, по сути, ранее не возможный: соединение разных стилистических пластов внутри одного музыкального произведения.

К жанру сонаты обращались крупные композиторы XX века, представители различных национальных школ. В ВКР сформулирована гипотеза о том, что мысль С. И. Танеева явилась пророческой, поскольку анализ сонат И. Стравинского, П. Хиндемита, Б. Бартока и других показал, что не гармония, а полифония выступает основным принципом композиторского мышления, а не только представляет собой комплекс приемов. Функция полифонии в формообразовании оказывается ведущей в сонатах первой половины XX века.

## **Общая характеристика ВКР**

Предметом исследования настоящей работы является фортепианная соната в творчестве западноевропейских и американских композиторов в первой половине XX века.

Цель работы — выявление отличительных признаков фортепианной сонаты, характерных для рассматриваемого периода в контексте эволюции жанра в целом, а также в рамках творчества каждого анализируемого композитора. Задача исследования заключается в доказательстве того, что жанр сонаты в XX веке занимал особое место в панораме сочинений большинства композиторов и, сохраняя традиционную циклическую форму, подвергался разнообразным модификациям.

В исследовании будут рассмотрены фортепианные сонаты, принадлежащие в разным стилевым течениям. Так, для европейских композиторов, о которых будет идти речь в работе (И. Стравинский, Б. Барток, П. Хиндемит) ведущим направлением был неоклассицизм, а анализируемые сочинения американских авторов принадлежат к «Великой традиции» (С. Барбер, Э. Картер) и американскому модернизму (Дж. Антейл, К. Нэнкэрроу). Творчество Ч. Айвза, ввиду его комплементарности, сочетает черты обеих традиций.

В процессе исследования нотные тексты были изучены *de visu*. Приложения содержат 50 нотных примеров, которые подтверждают положения анализа произведений западноевропейских и американских композиторов первой половины XX века.

## **Структура работы**

ВКР состоит из Введения, четырех глав, Заключения, списка цитируемой научной литературы (тридцати одного цитируемого источника) и шести Приложений. Приложения №№ 1, 2 содержат материалы «Из истории жанра сонаты», «Критический анализ научной литературы». Приложения №№ 3–6 содержат 50 нотных примеров.



Главы имеют следующие названия:

Глава I «Фортепианные сонаты И. Стравинского в русле неоклассицизма»

Глава II «Сонаты для фортепиано – соло Б. Бартока»

Глава III «Фортепианная соната в творчестве Пауля Хиндемита»

Глава IV «Соната в творчестве американских композиторов»

Заключение содержит основные выводы ВКР.

## **Глава I. Фортепианные сонаты И. Стравинского в русле неоклассицизма**

Игорь Стравинский (1882—1971) — автор трех сонат для фортепиано: Соната *fis-moll* (1904), Соната для фортепиано (1925), Соната для двух фортепиано (1944). Жанр сонаты обрамляет панораму фортепианного творчества И. Стравинского, которое продолжалось сорок лет (1904—1944). Панорама произведений для фортепиано выглядит так: Соната *fis-moll* (1904), 4 этюда *op. 7* (1908), Легкие пьесы для детей (1917), 3 легкие пьесы в 3 руки (1915), 5 легких пьес в 4 руки, *Piano-Rag-Music* (1915), «Пять пальцев» (1920), «Три фрагмента из “Петрушки”» (1921), Соната (1925), Серенада *in A* (1925), Концерт для двух фортепиано (1935), Танго (1940), Соната для двух фортепиано (1944).

### **Соната *fis-moll* для фортепиано**

До конца жизни Стравинский считал, что рукопись этого сочинения утеряна, однако она была обнаружена в Государственной Публичной Библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).

Сочинение написано в период 1903—1905 годов, относящийся к раннему творчеству композитора. Стремясь следовать традиции сонатных форм композиторов второй половины XIX века (И. Брамс, П. И. Чайковский), Стравинский встретился с трудностями построения формы. Молодой композитор обратился за помощью к Н. А. Римскому-Корсакову. Позднее Стравинский вспоминал: «Он заставил меня сочинять под своим руководством первую часть сонатины, посвятив меня предварительно в структурные принципы сонатного аллегро. Объяснял он их с удивительной ясностью, которая сразу же мне открыла в нем великого педагога. Одновременно Римский-Корсаков познакомил меня с диапазоном и регистрами различных инструментов, употребляемых в обычном симфоническом оркестре, и с первоначальными

элементами искусства оркестровки. Система его была такова, что, параллельно с оркестровкой, он разъяснял форму, считая, что наиболее развитые музыкальные формы находят свое всестороннее выражение в оркестровом комплексе». [22, с. 22]. Можно предположить, что обращение к жанру сонаты в русский период является одной из предпосылок будущего неоклассицизма Стравинского 1923–1953 годов.

Соната *fis-moll* состоит из четырех частей: *Allegro — Vivo — Andante — Allegro*. В ней ярко выражено противопоставление сфер образов главной и побочной партий. Героическая по характеру главная партия основана на теме с повторяющимися восходящими ямбическими мотивами в пунктирном ритме. П р и м е р № 1. Лирическая побочная партия в экспозиции изложена в параллельном мажоре (*A-dur*); в репризе тема главной партии изложена в одноименной тональности (*Fis-dur*). В разработке обе темы экспозиции подвергаются мотивному развитию. В коде утверждается основной мотив главной партии.

Часть II — *Scherzo* в сложной трехчастной форме. П р и м е р № 2.

Часть III — *Andante* в духе сицилианы ( $\frac{6}{8}$ ), содержащее элементы имитационной полифонии. П р и м е р № 3. Вслед за эпизодом (*G-dur*) возвращается основной материал *Andante*, и, достигая кульминации, *attacca* переходит в Финал (*Fis-dur*).

В Части IV происходит борьба двух тем, оттеняемая продолжительным эпизодом *D-dur (Andante)*. Цикл завершается утверждением темы главной партии финала. П р и м е р № 4.

В недрах русского периода в творчестве Стравинского формировались элементы будущей эстетики и музыкального стиля неоклассицизма. В формировании эстетических взглядов композитора определяющим было творчество участников объединения «Мир искусства», дягилевского кружка, в особенности, Александра Бенуа. Известны слова Бенуа о необходимости обращения «... к первоисточникам, к классицизму *tout court*, то есть к тому

самому живительному источнику, которым питались и Кваренги, и Росси, и Томон, и Браманте, и Палладио, и Виньола». [16, с. 158]. Элементы классицизма ожидали претворения в творческом сознании молодого композитора. Воздействие на композитора эстетики и стиля классицизма продолжалось с 1923 по 1953 год.

Б. Асафьев так писал о процессе формообразования у Стравинского: «В творчестве Стравинского нет предумышленных формальных схем, по которым строились бы его произведения. Каждое из них (за небольшим исключением среди произведений раннего периода, как, например, его Симфония) представляет собою новое и единственное в своем роде решение проблемы формы, как органического синтеза элементов, образующих художественно-музыкальное целое». [1, с. 82].

В качестве первого опыта Стравинского в жанре сонаты Соната *fis-moll*, представляет собой пример традиционной трактовки формы сонатного цикла в виде, свойственном второй половине XIX века. Традиционные формы частей, тональные соотношения между основными темами.

Драматургия цикла выстроена в соответствии с концепцией «от сонатного *allegro* к финалу». Роль смыслового центра выполняет I часть. Использованный композитором прием мотивной разработки тематического материала несет отпечаток музыки Бетховена. Стравинский, подобно Бетховену, определил *Scherzo* в качестве II части. Финалом сонаты является медленная часть. Парадоксально намерение Стравинского создать сонату в традициях мышления второй половины XIX века, воплотившееся в творческий результат, принадлежащий к традиции бетховенского сонатного цикла. Подобный результат позволяет утверждать, что элементы неоклассицистского мышления, свойственные творчеству Стравинского в 1920-е годы, присутствуют в недрах раннего творческого периода начала 1900-х годов. Названные элементы, прежде всего, касаются трактовки сонатного цикла. Истолкование Стравинским сонатного цикла восходит к традиции Л. ван Бетховена.

## Соната для фортепиано в трех частях, C-dur — E-dur (1925)

Композитор приступил к работе над этим сочинением в 1924 году в Биаритце, а завершил его в Ницце. В 1925 году Соната была издана С. Кусевицким (Edition Russe de Musique). Она посвящена княгине Эдмон де Полиньяк. Первое исполнение состоялось летом следующего года на Донауэшингенском фестивале (Германия).

Соната 1925 года обнаруживает изменение отношения Стравинского к форме фортепианной сонаты. Примечателен разомкнутый тональный план рассматриваемой сонаты: C – As – e/E. Исследователь Уолтер Уайт настаивает на идее связи поисков Стравинского в использовании внутри цикла тональностей, далеких по степени родства, с подобными исканиями у Бетховена. [31, с. 8–9].

Признаки полифонического мышления проявляются у позднего Бетховена на разных уровнях развития музыкальной формы. В фортепианных сонатах Бетховена позднего периода творчества сильно влияние вариационно-полифонических принципов развития. Фуги как части цикла можно встретить в финалах сонат ор. 101, 106, 110, фугато в I части сонаты ор. 111. Продолжив мысль исследователя У. Уайта, можно сделать попытку обнаружения элементов полифонического развития в цикле сонаты Стравинского 1925 года.

В фортепианной сонате Стравинского 1925 года три части: II часть обозначена как *Adagietto*. Композитор указал лишь метрономические обозначения для крайних частей: четверть = 112. Сын Стравинского, пианист Сулима, самостоятельно дал название первой (*Commodo*) и последней (Финал) частям. И. Ф. Стравинский с такими названиями не спорил, однако не соглашался окончательно. О сонате 1925 года И. Стравинский писал так: «Назвал я ее так, вовсе не имея намерения придать ей классическую форму, которая, как известно, определяется сонатным Allegro... Я употребил термин *соната* в его первоначальном значении, как производное от итальянского слова “sonare” [играть]». [4, с. 183].

В «Музыкальном словаре Гроува» дано следующее определение: «Соната — *итал.* sonata, от sonare — “звучать”, “играть” (на музыкальном инструменте)». [12, с. 813].

Слова композитора свидетельствуют об изменении отношения к форме, о возврате к «первоначальному значению», минуя сложившуюся традицию классико-романтической формы сонатного Allegro. Возврат к эпохе формирования жанра соответствует принципам неоклассицизма Стравинского в период 1923–1953 годов.

Движение в унисон голосов начальной темы I части сонаты (Commodo, C-dur) напоминает некоторые формы скрытого двухголосного движения в музыке барокко. Allegro построено на двух темах. Первая тема — вступительная, вторая — основная. Темы разделяются цезурой; очевидна их тональная, фактурная и ритмическая общность. Основной тональностью для обеих тем I часть является C-dur. I часть монотематична; в ней преобладает единый тип движения — триолями. Пример № 5. Линеарно-полифоническое изложение создает впечатление прелюдирования, свойственного музыке доклассической эпохи.

Стравинский сознательно ориентировался на композиционную модель, распространенную в доклассическую эпоху. Основным принципом развертывания формы является прелюдирование, характерное для форм полифонической музыки. Композитор применил в сонате 1925 года выраженные каденции. Музыкальный язык сонаты 1925 года обнаруживает не столько реставрацию принципов формообразования классицизма, сколько синтез элементов формообразования XVII–XVIII вв. Стравинский следует логике линейного изложения звуковых комплексов, избегая их активного развития.

Истолкование композитором формы сонаты обнаруживается в соответствии эстетико-теоретическим канонам классицизма: симметрии, пропорции, логической ясности, стремлению к рационализму.

Часть II — *Adagietto* (As-dur) — представляет собой трехчастную форму. Как отметил У. Уйат, тональное соотношение I и II частей родственно соотношению тональностей в Сонате Бетховена № 8 (C-dur/As-dur у Стравинского и c-moll/As-dur — у Бетховена). [31, с. 6–7]. П р и м е р № 6. Методом развития материала в крайних разделах является орнаментация, что допускает проведение параллели с музыкальными формами классицизма. Орнаментальная часть темы (трель) делается предметом разработки, отчего сходство с композиторской техникой позднего Бетховена становится более явным.

Увлечение Стравинского приемами тематической разработки Бетховена, в частности, так называемыми «свободными речитативами», отмечал М. Друскин. [5, с. 155] Также А. Корто упоминал о бетховенских *frisé* (орнаментах), правда, по отношению к Серенаде in A для фортепиано (1925).

Б. Асафьев считал, что основным элементом музыкального развития в произведениях Стравинского является импровизационность. В основе данного явления лежит, по словам исследователя, «... организация музыкального движения среди многообразия видов превращения звукоэнергии путем ряда неожиданных трансформаций первоэлементов или основных интонационных формул». [1, с. 88].

О барочной инструментальной виртуозности напоминают инструментальные колоратуры крайних разделов II части сонаты. Колорит инструментального звучания, оркестровые краски на рояле — те признаки «романтизации», которые наименее близки стилю Стравинского, находящегося на этапе утверждения эстетики и стиля неоклассицизма.

Часть III (e-moll — E-dur) обнаруживает близость с I частью в скорости движения. Непрерывность линейно-полифонического развития тематических элементов образует композиционную арку. Финал отличается от I части тем, что триоли в финале уступили место более мелким длительностям; темп воспринимается в III части как более подвижный. П р и м е р № 7. Часть III содержит аналогию с видами изложения в двухголосных инвенциях Баха: полифоническая фактура, мотивная разработка материала, тематическое

применение гармонической фигурации создает ощущение объективного («онтологического») времени (П. Сувчинский). Одним из элементов, напоминающих о темах в музыке Баха, является тема III части Сонаты.

Если первое проведение темы представлено в основном виде, то второе дано в увеличении. П р и м е р № 8. Стравинский так упоминал об обращении к традиции полифонической композиции: «Я возвращаюсь к Баху, к светлой идее чистого контрапункта, который богато использовался и раньше Баха. Чистый контрапункт мне кажется единственно возможным материалом, из которого выковывается настоящая и долговечная музыка». [20, с. 159].

Кода III части сонаты 1925 года интонационно родственна первой теме I части: ряд модуляционных оборотов на выдержанном басу приводит к кадансу в E-dur.

В финале фортепианной сонаты 1925 года можно обнаружить следы увлечения Стравинского джазом. Эту особенность стиля композитора отмечал М. Друскин: «... финал сродни двухголосным инвенциям И. С. Баха, но, как в концерте, он дается с джазовыми переборами ритма». [5, с. 156]. Парадоксальность мышления Стравинского проявилась в синтезе полифонических элементов голосоведения и джазового синкопирования в ритмическом оформлении тематических элементов сонаты 1925 года.

Открывающая неоклассицистский период Стравинского, названная соната позволяет составить представление об особенностях его неоклассицистского мышления. В понимании Стравинским принципиальной невозможности «... повторить сегодня классическую форму, не впадая при этом в абсурд», А. Шнитке видит косвенный трагизм его музыки. [2, с. 89].

### **Соната для двух фортепиано (1944), F-dur — C-dur**

Примечательным опытом композиции Стравинского в ансамблевой фортепианной музыке стала трехчастная Соната для двух фортепиано. Музыкальный язык этого сочинения индивидуально неповторим; письмо графично и рационально. Формы произведения компактны: I часть (100 тактов); II часть



(вариации, более 100 тактов); III часть с сокращенной репризой. П р и м е р ы №№ 9 – 11. Целостность цикла обеспечивает интонационное родство тематизма. Гармонический язык диатоничен,

В сонате для двух фортепиано композитор следовал принципу комплементарности полифонического голосоведения. Голоса расположены тесно, изложение преимущественно четырехголосное; фактура представляет собой сочетание свободно развивающихся голосов. Однотонность регистровой картины нивелирована насыщенностью полифонизированной ткани.

Как ни в одном другом фортепианном сочинении Стравинского, в данной сонате проявляется выдержанность динамического плана: преобладает звучание *piano*. Авторские указания “*legato*”, “*cantabile*”, “*росо rubato*” подчеркивают камерную направленность сочинения.

Отношение к гармонии Стравинский выразил в словах: «... единственное, в чем слух может отдать себе отчет в этом смысле (акустическом — В. Задерацкий), — это плотность (ни один из тех, кому меньше тридцати, и лишь редкие допотопные старики вроде меня, не говорят больше “гармония”, а только “плотность”»». [6, с. 140]. В. В. Задерацкий выразил суждение о том, что композитор считал гомофонно-гармонические принципы устаревшими: «Не вдаваясь подробно в критику этого суждения, обратим внимание на само понятие плотности, которым Стравинский заменил понятие “гармония”. Оговоримся сразу, что такая подмена понятий вряд ли допустима в условиях множественности стилевых направлений в современном искусстве. Вдумываясь в подтекст высказывания, невольно приходишь к мысли, что Стравинский как бы отказывает музыке, где действуют собственно гармонические принципы, в современности, тем самым перечеркивая как несовременную и огромную часть собственного наследия». [6, с. 140–141].

В сонате для двух фортепиано можно обнаружить обращение к цитированию, которое было органичной составляющей композиторского творчества Стравинского в ранний период 1910-х годов. Темы II и III частей композитор заимствовал из сборника «Песни русского народа в гармонизации

М. Бернарда» (издание Юргенсона 1886 года). Это песни «Не пой, не пой», «Ох, что за сердце».

Исследователь С. Савенко указала на то, что Стравинский приобрел названный сборник в Лос-Анжелесе в 1942 году, а позже скопировал из него некоторые песни и гармонизовал их. [17, с. 155].

Отголоски «русского» стиля в сонате для двух фортепиано также отметил М. Друскин: «В Сонате для двух фортепиано имеет явно русский склад тема вариаций (вторая часть), равно как и средний эпизод (*rosso più mosso*) в финале». [5, с. 102].

Во время работы с названными источниками композитор обратился к манере особого рода цитирования русских народных песен, имевшего место в русской музыке. Способ цитирования фольклорного материала обнаруживает вариантный, вариантно-попевочный, полифонический метод мышления композитора, обращавшегося к жанру сонаты.

Позднее Стравинским будет открыт особый вариант приближенного к цитированию вида интонирования (на английском языке). Композитора интересовала музыка барокко, Средневековья и Возрождения, литургические вокальные жанры; незадолго до его семидесятилетия произошло обращение к серийной технике.

С течением времени восприятие остроты подобных стилистических метаморфоз отошло в прошлое. В настоящее время своеобразие и постоянство основных параметров стиля Стравинского (например, его симфонизм в условиях полифонического мышления) является аксиомой.

В Сонате для двух фортепиано обнаруживается иной, чем в сольных сочинениях, принцип трактовки сонатного цикла. Проницательное суждение об изменившемся отношении к сонатной форме В. П. Варунца, отметившего, что кризис крупной циклической симфонии стал причиной нового «неоклассицистского» взгляда на сонатно-симфонический цикл: «Сюитное построение цикла стало основой циклической формы у неоклассицистов, и это заставляло возвратиться к принципам формообразования старинной музыки.

<...> Отныне не владение принципами симфонизма определяет лицо композитора, но его отношение к восторжествовавшему принципу сюитности». [3, с. 55].

Рассматривая стилевые модели, избираемые композиторами в сочинениях для двух фортепиано в начале XX века, выделяются два направления: цикл программных пьес и танцевальный дивертисмент. Говоря о Стравинском, как об одном из главных новаторов в области ритмической техники среди композиторов XX века, В. Н. Холопова отметила: «Танцевальность легла в основу также и многочисленных инструментальных сочинений композитора, о которых говорят и названия: Рэгтайм, Piano – Rag music, Танго, Цирковая полька, Концертные танцы, Балетные сцены, три легкие пьесы для фортепиано в 4 руки — Марш, Вальс, Полька — и т.д. Со Стравинским ... русская музыка, которая до того стремилась больше всего “петь”, стала в не меньшей мере и “танцевать”». [24, с. 64–65].

Ансамблевые сочинения Стравинского, как и его переложения собственных балетных сюит, а также оригинальная Соната для двух фортепиано, возрождающие доклассическое инструментальное мышление, по словам исследователя Н. Катоновой, «... определили два магистральных пути развития (и, соответственно, жанрового функционирования) ансамблевого исполнительства во всем богатстве его вариантов: как бесконечного многообразия прикладных, танцевальных сюит и парафраз, и поиска новаторских, подчас доходящих до стилистического экстремизма концертных форм, опирающихся на логику пародии, гротеска, инструментального соревнования, на игру с формами и внутри форм». [8, с. 295–296]

В. Варунц не случайно называл Сонату для двух фортепиано концертом, указывая на однотипность жанров сонаты и концерта в инструментальном творчестве Стравинского: «Он фактически разрабатывает один жанр — концерт, даже в тех случаях, когда сочинение так не названо. Октет Стравинского — несомненно, концерт для духовых; Соната для двух фортепиано представляет собой Концерт для двух фортепиано». [3, с. 58]. Речь идет о синтезе жанровых

элементов, об особенностях отношения Стравинского к инструментальному циклу.

От четырехчастной первой Сонаты, написанной в русле гомофонно-гармонических канонов сонатной формы второй половины XIX века, композитор пришел к трехчастному циклу и вариантно-попевочному, полифоническому стилю Сонаты для двух фортепиано 1944 года. В Сонате 1925 года — Стравинский обратился к претворению линейно-полифонических элементов формообразования, характерных для музыки XVIII–XIX веков.

После монументальной формы Сонаты *fis-moll* с четкими границами разделов сонатного *Allegro* Стравинский избрал в Сонате 1925 года лаконичную барочную форму, в духе прелюдирования (в I части), в которой границы разделов практически нивелированы.

В Сонате для двух фортепиано части предельно лаконичны; целостность цикла достигнута путем обобщения интонационно родственного тематизма. Цикл сонаты жанрово приобрел близость к концерту в его барочной предклассической модели. Композитор возвратился к особому виду вариантно-попевочного развития цитированного образца народной музыки, что было типично для сочинений русского периода его творчества. Изменение отношения композитора к жанру сонаты, таким образом, очевидно. Это жанровая интеграция признаков сонаты и концерта.

## Глава II. Сонаты для фортепиано – соло Б. Бартока

Для композитора, пианиста, исследователя-фольклориста Белы Бартока (1881—1945) музыка для фортепиано постоянно представляла область пристального интереса. Из крупных композиторов XX века найдется немного музыкантов, столь преданных фортепиано, как Б. Барток. И. Стравинский, П. Хиндемит, А. Шенберг не отводили в своем творчестве этому инструменту столь важную, едва ли не первостепенную роль. Будучи блестящим пианистом и педагогом, он доверял роялю самые сокровенные художественные идеи.

Карьера пианиста не принесла Бартоку желаемого успеха. По словам З. Кодая, современника и единомышленника композитора, «... Барток был феноменальным пианистом, но не обладал достаточной притягательной силой, чтобы стать популярным. В двадцатипятилетнем возрасте у него появились признаки отчаяния». [10, с. 127].

К фортепиано композитор обращался на протяжении всего творческого пути. Среди написанных им сочинений находятся: 14 багателей ор. 6 (1908), 2 элегии ор. 8b (1908–1909), Три бурлески ор. 8c (1908–1911), Allegro barbaro (1911), Сонатина (1915), Сюита ор. 14 (1916), Соната (1926), сюита «На вольном воздухе» (1926), 3 концерта для фортепиано с оркестром (1926, 1931, 1945), Микрокосмос, многочисленные обработки народных песен и танцев, мелкие пьесы, в том числе, для детей.

Значительное место в творчестве Бартока занимает соната. Помимо сонат для фортепиано соло в этом жанре композитором созданы 2 сонаты для скрипки и фортепиано (1921, 1922), Соната для двух фортепиано и ударных (1937). Можно предположить, что соната была своеобразной творческой лабораторией Бартока, поскольку творческие открытия композитора в области сонаты получили дальнейшее развитие и претворение в концертах и струнных квартетах; в области сонаты отразились этапы творческой биографии Бартока.

Крупнейший представитель камерного и концертного типов симфонизма, для выражения полноты концепций Барток использовал такие жанры

как Соната для двух фортепиано и ударных, Музыка для струнных, ударных и челесты (1936), Концерт для оркестра (1945). Вместе с произведениями концепционного плана композитор создавал сочинения, в которых признаки концертного и камерного жанров были синтезированы: Третий фортепианный концерт, Соната для скрипки – соло.

Как известно, в творчестве композитора возникли новые формы инструментальной музыки XX века. Исследователь Ц. Когоутек отметил: «Эрнё Лендваи доказывает существенную роль золотого сечения в образовании формы некоторых произведений Белы Бартока, особенно его Сонаты для двух фортепиано и ударных и Музыка для струнных, ударных и челесты. <...> Аналогичное можно сказать и о доводах Лендваи в пользу того, что бартоковское мышление опирается на пропорции золотого сечения также и в области аккордики, выбора интервалов и созвучий». [9, с. 286].

Конструктивизм венгерского композитора становится очевидным, если рассматривать его творчество в контексте эволюции зарубежной музыки. Свойственное Бартоку стремление к развитию новых типов ладового и темброво-ритмического музыкального мышления привело к обновлению жанров эпохи классицизма и романтизма. Как один из ведущих композиторов XX века Барток внес в процесс обновления музыкального мышления XX века принципиально новое взаимопроникновение музыкальных жанров.

Исследователи Б. Сабольчи, Й. Уйфалуши, З. Кодай, И. Нестьев и другие отмечали наличие двух противоположных тенденций в творческой эволюции Бартока. Первая состоит в склонности композитора к обособлению инструментальных жанров и форм. Барток обратился к концертным формам раннего классицизма, преобразовав их на основе натурально-диатонического стиля старинной венгерской крестьянской песенности. Вместе с тем, композитором освоены камерные формы позднего Бетховена, развитые в духе позднеромантических ладово-мелодических новаций. Одновременно с двумя названными стилистическими аспектами, Барток развивал третий аспект стиля — смешанный, диатонико-хроматический. В данной приверженности к

«битональному смешению ладово-композиционных структур» (определение С. Сигитова) формируются наиболее существенные черты симфонизма Бартока.

В формировании музыкального стиля Бартока, наряду с народной музыкой Венгрии, большое значение имела музыка немецких композиторов. Авторитетный знаток венгерской народной музыки, композитор З. Кодай отметил: «Проникшись музыкой своей родины, он стал сначала учеником великих немецких мастеров. Однако он взял у них только то, что было для него полезным; в качестве противовоядия тяжеловесности и педантизму на него действовал латинский дух». [10, с. 118].

На рубеже XIX–XX веков всепроникающее влияние вагнерианства захватило многих композиторов, в том числе и Бартока. Исследователь С. М. Сигитов так сформулировал это явление: «Столь свойственное венгерскому композитору восприятие камерного и концертного стилей как полярных образных антитез интимно-психологического и народно-жанрового начал сложилось в русле вагнеровской традиции». [19, с. 114]. В Вагнере Бартока привлекала сила отрицания жестокости мира. Вместе с тем, безысходный пессимизм великого немецкого романтика второй половины XIX века был чужд венгерскому композитору XX века. Мечтая о возрождении национальной независимости Венгрии, Барток не разделял идеи Вагнера о дисгармоничности существования художника внутри бездушной современной цивилизации.

Активной деятельной личности Бартока импонировало полное неиссякаемого оптимизма и энтузиазма искусство Ф. Листа. Таящееся в его музыке предчувствие гармоничности будущего обновленного мира проложило путь постромантической классике. Опираясь на новые достижения Листа, Дебюсси и Скрябина, Барток создал оригинальную творческую концепцию. Согласно утверждению исследователя С. М. Сигитова, «... она вбирает в себя вагнерианский дуализм и листовскую устремленность как последовательные ступени

единого диалектического раскрытия идеи “очеловечивания мира”». [19, с. 115].

Гуманистическая концепция в 1920–1930 годы была реализована композитором в симфоническом жанре; позднее названная концепция распространилась на камерно-концертные жанры. По мысли исследователя С. М. Сигитова, таким образом, композитор создал «... камерно-концертный тип симфонизма, в котором староклассическая (доромантическая) и ново-классическая (постромантическая) архитектурные формы объединяются в композиционные структуры высшего порядка на основе драматургических принципов романтической поэмы, выработанных листо-вагнеровской традицией». [19, с. 115].

Основу симфонизма Бартока составляют два принципа: вагнеровский дифференцирующий принцип расщепления тематического материала на полярные слои и интегрирующий листовский принцип монотематического объединения тематических элементов. Эти принципы представляют собой углубление сонатного принципа сопряженности главной и побочной партий в соответствии с концепцией «двоемирия», свойственной романтизму. [19, с. 116].

Б. Барток предпочитал не столько лирико-эпический жанр листовской поэмы, который своей литературной сюжетностью и изобразительностью соприкасался с оперным театром Вагнера, сколько «концертно-игровой», скерцозный жанр, гротесковая обобщенность образов которого своей стремительностью и парадоксальными неожиданностями в действии намечал новую драматургию симфонизма, созвучную современной Бартоку эпохе. Результатом такого предпочтения в композиции стала близость скерцозного жанра в музыке Бартока крестьянскому песенно-танцевальному искусству.

Среди произведений камерно-концертного жанра в творчестве Бартока встречаются формы классического цикла, основанные на контрастном движении быстро — медленно — быстро, а также свободно развивающиеся формы,



в основе которых лежит однотемная соната, напоминающая сонаты Д. Скарлатти или позднебетховенская соната. Форма бетховенского типа встречается в двух разновидностях: двухчастной (Вторая скрипичная соната) и многочастной. В интерпретации названных форм Барток опирался на опыт Листа, то есть на лирико-скерцозное претворение песенно-танцевального жанра. Барток обладал новым взглядом на венгерскую крестьянскую музыку. Изучение архаических ладов народных песен и танцев позволило ему связать технику монотематического варьирования с традицией народных импровизаций.

Стилеобразующие факторы симфонизма Бартока содержатся и в его камерно-концертной музыке. Связующим элементом между камерно-концертным и симфоническим жанрами становится битональность. Сигитов отметил: «Битональная дисгармония и является в творчестве Бартока той стилевой гранью, за которой его однослойные камерно-концертные композиции гомофонно-гармонического склада превращаются в двуслойные симфонические композиции полифонического склада». [19, с. 129].

### **Сонатина D-dur на румынские темы (1915)**

Одним из первых сочинений Бартока является Сонатина D-dur на подлинные народные темы, воплощающая особый колорит трансильванских плясок. Композиционные элементы Сонатины основаны на пяти народных мелодиях. Барток избегал здесь не только активного разработочного, но также и вариационного развития, сохраняя мелодический рисунок и ритмическую основу оригинальных мелодий и добавляя к этой основе лишь краткие вступительные и заключительные разделы.

Сонатина состоит трех частей, начальные части имеют программные подзаголовки: «*Волыщик*» (I часть), «*Медвежий танец*» (II часть), «*Финал*» (III часть). В I части противопоставлены две темы: первая тема — «волыночная», в ритме шестивия; вторая — более подвижная, плясового характера. II часть Сонатины — бытовая зарисовка. Особенность празднично-

ритуального действия составляют широкие нисходящие ходы баса. Финал, построенный на двух темах, воплощает веселье южных танцев. В целом, Сонатина являет собой жанровую пьесу, звуковую картину деревенского быта. **Примеры №№ 12–14.**

Переломным моментом в фортепианном творчестве Бартока стали 1920-е годы. В 1926 году композитор написал четыре фортепианных сочинения: Сонату, Первый концерт, программный цикл «На вольном воздухе» и Девять маленьких пьес. В этих сочинениях Барток обобщил собственные искания в области фортепианного стиля. В эти годы окончательно сформировался пианизм Бартока, в русле современных опытов И. Стравинского, П. Хиндемита и композиторов группы «Шести». Как отмечал Ц. Когоутек: «Развитие музыкального мышления, приведшее к постоянным ритмическим и звуковым изменениям, соответствовало отходу от доживающих свой век традиций романтизма». [9, с. 186].

В новой трактовке фортепиано доминирующим становится удар как ритмический контур музыки, он определяет ее тонально-гармоническое развитие, тематическое содержание. Образ фортепиано как «ударного» инструмента впервые возник в «Свадебке» (1923) И. Стравинского. Для сольной фортепианной музыки новый звуковой образ фортепиано стал открыт благодаря пьесе «Allegro barbaro» (1911) и Сонате Бартока (1926).

### **Соната для фортепиано в трех частях E-dur — e-moll (1926)**

Соната представляет собой симметричный цикл. Обрамляющая функция в нем отведена крайним быстрым частям, в которых преобладают маршевый ритм и танцевальные ритмоформулы движения. Средняя часть сочинена в характере «статичного» ноктюрна. Крайние части объединяет моторность, динамизм, обилие ударно-шумовых эффектов и причудливых ритмов; между частями имеется и различие: первая часть Сонаты воспринимается как

обрядовое архаическое шествие; в финале преобладают фразы танцевального характера в духе деревенских хороводов.

I часть — *Allegro moderato* — сжатое сонатное аллегро. Пример № 15. Широко развернута главная партия: ее первый раздел имеет ярко выраженный ударно-ритмический облик, с непрерывно дующимся *basso ostinato*, усиленным акцентами на слабых долях; мелодическое начало сковано, сведено к коротким ритмоинтонационным попевкам.

Во втором разделе композитор компенсирует намеренную скупость мелодики сложностью ритмических смещений, демонстрируя, согласно выражению Л. Гаккеля, «... технику горизонтальных сдвигов малотерцовой попевки». [4, с. 145]. Многократно повторяя одну и ту же интонацию, композитор смещает ее «по горизонтали», придавая ей каждый раз новое ладовое наклонение.

В двух разделах побочной партии представлен материал, родственные венгерскому фольклору. Здесь меняется интервальный склад. Тритоновой гармонической сфере противопоставляется квартовая вертикаль; широко использовано ленточное голосоведение. Первый раздел основан на диатоническом напеве повествовательного характера, изложенном параллельными терциями. Мелос второго раздела побочной партии, построенный на повторяющихся секундовых и квартовых попевках, близок старинным обрядовым песням. Намеренная «графичность» изложения материала сочетается с изысканной сложностью битональных комбинаций. Названные особенности, в синтезе с остинатностью ритмоформул и сухо «стучащей» тембровой трактовкой инструмента, создают причудливый фантастический эффект.

В лаконичной разработке находит продолжение беспедальная манера исполнения. При этом имеет место различие между «ударностью» в первом разделе разработки и приемами мануальной техники во втором ее разделе; мануальность достигает апофеоза. Трехголосная и четырехголосная полифонизированная фактура с удвоенным или утроенным басом может удерживаться лишь руками без демпферной педали.

II часть Сонаты — *Sostenuto e pesante* — ( $\frac{6}{4} / \frac{5}{4}$ ) представляет собой музыкальный пейзаж, насыщенный психологическим подтекстом. Во II части отчетливо различимы 3 раздела трехчастной формы. Начальная тема имеет «ударную» природу: аккорды в тесном расположении в низком регистре — сочетаются с повторяющимся тоном в мелодии. Динамика «эха» (*f-p*) создает звуковой образ пространственной глубины.

Барток полифонизирует фактуру: каноническая имитация становится средством развития тематизма. По краям данного раздела фактура обладает красочной колористичностью. Вертикали звуковой ткани достигают объема двух октав. Примечательна динамика *f* (такты 8–9); артикуляция *non legato con pedale* выполнена в духе фортепианных сочинений К. Дебюсси. П р и м е р № 16. Примечателен переменный метроритм и нерегулярная акцентность, подчеркнутая обозначениями *sf* на слабом времени такта.

В среднем разделе II части фактура вписывается в рамки иллюзорно-педальной манеры. Здесь показана регистровая игра; звуковая ткань эпизода на органном басу представляет «полифонию пластов». От такта 47 расширение регистрового диапазона указывает на начало регистровой кульминации II части. П р и м е р № 17.

В финале Сонаты *Allegro molto* доминируют бурная энергия переменного метроритма и танцевальный тематизм. Привлекает внимание частая смена тактового ритма:  $\frac{3}{8} - \frac{2}{4} - \frac{1}{4} - \frac{3}{8} - \frac{2}{4}$ .

Можно предположить, что Барток решал проблему «внутреннего», собственно музыкального времени в Сонате 1926 года.

III часть написана в форме рондо, эпизоды которого являются вариациями рефрена. П р и м е р № 18. Данная структура оказалась органичной для выражения художественного замысла композитора, создававшего жанровую сцену, навеянную венгерским фольклором. Тема-рефрен сочинена в пентатонном ладу. «Приплясывающий» пунктирный ритм и простая квадратная структура роднит тему рефрена со старинными венгерскими

плясовыми мелодиями, которые нередко встретить в образцах записей Бартока. В III части необычно темповое решение: если в рефрене происходят темповые сдвиги, то эпизоды возвращают начальный темп *Allegro molto*.

Основная тема является восьмитактом с нерегулярной акцентировкой долей. Автор преодолевает квадратность структуры методом введения нерегулярной ритмики. Последующие проведения темы-рефрена даны с различными вариационными изменениями. Метод варьирования хорошо известен по фольклорным транскрипциям Бартока: неизменная тема соединяется с разной по фактуре и составу ладово-гармонической вертикалью. Музыка финала проходит в едином временном измерении, без существенных контрастов темпа, ритма и динамики. Эпизоды, решенные в том же фольклорной танцевальном жанровом наклонении, воспринимаются как органичное продолжение исходного материала.

Несмотря на резкость, диссонантную природу ладогармонических элементов, музыка финала опирается на прочный тональный устой, завершаясь завуалированной гармонией E-dur (moll), основной тональностью Сонаты. Темп и динамика нарастают к заключительному разделу *Vivacissimo*, обнаруживающему темброво-ритмическую природу звуковой организации Сонаты.

Для фортепианной Сонаты Бартока характерно присущее творчеству композитора сочетание народного по происхождению тематизма и диссонантной вертикали, выходящей за пределы мажоро-минорной ладово-гармонической системы. Вертикаль трактована в русле характерного для XX века освоения полной двенадцатиступенной хроматики, движения к атональности и микрохроматизму.

Диссонирующие созвучия в Сонате проявляют два свойства — *функциональность* и *фонизм* (красочность, сонорность). С усложнением интервального состава вертикали возрастает роль фонической стороны звуковой ткани. Диссонанс является не целью, а средством выразительности. Согласно авторитетному мнению изучавшего гармонию Сонаты Бартока исследователя

Ю. Г. Кона, «... композиторы XX века насыщают ткань своих произведений диссонансами именно в стремлении к повышению уровня фони́зма. <...> Насыщение всей гармонии, всей музыкальной ткани диссонансами делает более высокий уровень фони́зма органическим и необходимым качеством созвучия, а стремление к более высокому уровню фони́зма вызывает внедрение неразрешающихся диссонансов, характерное для письма композиторов XX века независимо ни от стилистического направления, ни от техники композиции». [11, с. 101]. Примером столь высокого общего уровня фони́зма с крайне редким появлением консонансов является гармонический облик Сонаты для фортепиано Бартока.

Оригинально суждение З. Кодая, считавшего, что Барток явился продолжателем Баха в гармоническом мышлении: «В его [Бартока] глазах и Регер был проповедником того мнения, что Бах хранит еще для нас кое-что даже после Вагнера. Изменение мелодического стиля оказало неотвратимое влияние на мир гармонии. Некоторые новые связи между звуками, возникшие в “последовательности”, действуют также в совместном звучании. Звучания, которые раньше были непонятными без разрешения, производят чувство успокоения». [10, с. 111–112].

Принцип удержания высокого уровня фони́зма приводит к появлению необычного голосоведения; отказ от плавности вызывает в фактуре прерывистость фрагментов. В Сонате Бартоком использованы различные принципы голосоведения, среди которых имеются и классические приемы, что согласуется со словами композитора о возможностях традиционной гармонии: «Безусловное исключение этих старых звучаний означало бы отказ от части — и весьма значительной — средств, которыми располагает наше искусство, конечной же целью наших стремлений является неограниченное и полное использование всего наличного, всего возможного звукового материала». [11, с. 117].

В большинстве случаев произведения Бартока тональны. Внутри циклов или крупных музыкальных форм встречаются и атональные эпизоды, что в 20-е

годы XX века уже не было явлением сверхновым, поскольку манифест атональности А. Шенберга «Лунный Пьеро» появился в 1911 году. Трактовка тональности в I части разнообразна: наряду с тональной ясностью, в ней встречается и тональная неопределенность.

В II части композитор устремляется далеко от классических принципов трактовки тональности: в этой части она неопределенна, поскольку кадансы и секвенции по звукам трезвучия не воспринимаются тонально. В II части роль функциональности сведена к минимуму, и главенствующим оказывается фонизм.

Примечательно новое истолкование композитором проблемы метрической организации музыкального времени.

Тема финала обладает характерной для народной музыки ладовой переменностью. В целом тема трактована в ми миноре — основной тональности Сонаты, но композитор искусно избегает проявления минорного лада в вертикали. Такие «обходные» пути, вовлекая весьма далекие тональности, ведут к обогащению мелодического материала.

В творчестве Бартока структура тональности существенно усложнилась, что сделало естественным средством выразительности политональность. В произведениях Бартока встречаются наложения разных вертикалей: малотерцовые, большетерцовые, тритоновые, секундовые. Композитор как признает политональность, так и относится к ней скептически. Неоднозначное отношение Бартока объясняется спецификой его мышления. В композиции Барток уделял особое внимание как ладовой, так и ритмической организации материала.

Тембр фортепиано трактован как ударный. Новаторством отличается отношение композитора к способам звукоизвлечения. Так, известно о необычной трактовке Бартоком штриха *pizzicato* при игре на струнных инструментах («бартоковское» *pizzicato*). Проблемы ритма, тембра, динамики, формообразования в музыке Бартока остаются актуальными для исследований и в настоящее время.

### Глава III. Фортепианная соната в творчестве П. Хиндемита

В камерной музыке П. Хиндемита (1895—1963) соната была излюбленным и культивируемым жанром. Композитор сочинил десятки сонат для различных инструментов, среди которых фортепиано, орган и почти все оркестровые инструменты. Велико значение сонаты для фортепиано в панораме фортепианного творчества композитора: из шести сонат — три написаны для фортепиано соло (1936), одна — для фортепиано в 4 руки (1938), одна — для двух фортепиано (1942). Также известно о существовании ранней, неопубликованной сонаты.

Триада фортепианных сонат, изданных в 1936 году, обнаруживает два типа свойственного Хиндемиту сонатного мышления. Первая соната *in A* и Третья *in B* представляют собой большие «симфонические» циклы, отличающиеся глубиной содержания, разнообразием композиторских принципов и выразительных средств. Вторую сонату *in G*, отличающуюся изяществом, светлым колоритом, можно отнести к камерному типу.

#### Первая соната *in A* в пяти частях

Произведение является своеобразной «пробой пера» композитора. Здесь намечены поиски в сфере тематизма, конструкции и фактуры. Цикл сонаты — пятичастный, с повторением в четвертой части музыки лаконичной первой части. Все части написаны в различной форме; исключением является медленная II часть (марш), имеющая сложную трехчастную форму. Часть I представляет собой своеобразную экспозицию цикла: она имеет две основные темы с тональным соотношением  $A - e$ , модулирует в тональность доминанты (*E-dur*). Скерцо и финал — гигантские не только по размерам, но и по насыщенности материала (обилие находящегося в них тематического материала нарушило нормативные форматы этих частей). Таким образом, проблема отбора материала еще не была разрешена Хиндемитом в Первой сонате;



композитору не в полной мере удалось оставить необходимое, исключив второстепенное. Отдельными чертами развития материала пятичастная соната Хиндемита напоминает сонату f-moll Брамса. Названные произведения схожи, прежде всего, масштабностью замысла, количеством частей, положением скерцо в третьей части, а также трактовкой финала как обобщающего итога развития. П р и м е р ы №№ 19–21.

### **Вторая соната in G в трех частях**

Среди трех фортепианных сонат Хиндемита Второй, in G, отведено промежуточное место между масштабными Первой и Третьей сонатой. Вторая соната представляется своеобразной интерлюдией лирико-скерцозного характера. Во Второй сонате выведены все элементы композиции. Музыка произведения явно демонстрирует то, каким мастером детали может быть Хиндемит — автор монументальных форм. Трехчастный цикл сонаты носит индивидуальный характер, несмотря на внешнюю традиционность его формы.

I часть — относится к традиционной форме сонатного *allegro*, в относительно небольших размерах которого композитору удалось изложить все нормативные разделы — экспозицию, с четко прорисованными главной и побочной партиями, а также полноразмерные разработку и репризу. П р и м е р ы №№ 22 – 24.

Контраст между главной и побочной партиями — это не столкновение далеких сфер образов, а сопоставление лирических тем, родственных по сути. Сопоставление это драматургически функционально: главной партии, носящей песенный характер, присуща большая экспозиционность, способность к качественному росту; побочная партия наделена качеством результативности, тематической завершенности.

Отличительным приемом письма Хиндемита, по словам исследователя А. Пуминой, является «... межтематический фактурный контраст». [14, с. 119]. Если главная партия, изложенная в трехчастной форме, носит ярко

выраженный гомофонно-гармонический характер с четко очерченными линиями мелодии, баса и аккомпанирующих средних голосов, то побочная партия, также трехчастная, обладает фактурой, наделенной большей плотностью. «Сопоставление гомофонного и полифонического способов изложения, “горизонтальных” и “вертикальных” тем, плотности и разреженности — излюбленный композитором способ звукового воплощения основных образов различных его произведений, к примеру, первых частей Первой и Третьей его сонат, скерцо из третьей сонаты, “Nachtstück” из “1922”». [14, с. 119].

Связующая партия оказывается самой действенной в экспозиции. Ее неподготовленное появление отменяет намеченный психологический настрой безмятежности и созерцательности, умело созданный посредством единообразного по типу движения аккомпанемента. Значима драматургическая функция связующей партии: в ней сосредоточена не только сфера действительности, но и прообразы последующей разработки сонатной формы. Связующая партия I части Второй сонаты примечательна в тематическом, динамическом и конструктивном отношениях. I часть построена по принципу нарастающей динамической интенсивности трех волн. Данный принцип получает развитие в разработке I части сонаты.

Разработка состоит из нескольких волн, обнаруживающих полифонический материал связующей партии. Разработочный раздел является кульминацией I части Второй сонаты. Интенсивность материала увеличивается за счет постепенного сжатия конструктивных тематических единиц; четырехтакт по ходу развития сменяется двутактом. Также Хиндемит применяет принцип многоволновости, родившийся в связующей партии.

Наиболее эффективным фактором, сыгравшим заметную роль в динамизации разработки, является метроритм. Трехдольная пульсация в нижнем голосе, соединяясь с двудольностью в верхнем, лишает данный раздел равновесия. Ритмическая неустойчивость характерна для всего раздела. При

переходе к репризе остигнутость становится ритмической основой динамического развития главной партии I части сонаты.

II часть — свободно трактованная трехчастная форма — имеет жанровую основу вальса. П р и м е р № 25. На протяжении всей части несколько вальсов сменяют друг друга, оставаясь незавершенными. Калейдоскопичность, частая смена материала сообщают музыке изысканную легкость. Свободно трактуемая лейттема, появляющаяся на границах разделов, обнаруживает контуры внутренних разделов трехчасной композиции.

Для выявления контраста тематического материала Хиндемит применяет излюбленный им прием фактурного варьирования: горизонтальное движение тематической линии в первом разделе уравновешено аккордовыми вертикалями в среднем разделе. Кульминация II части наступает в варьированной репризе. Почти в три раза превышая объем экспозиции, реприза вобрала в себя также основные элементы тематизма разработки.

III часть — Интродукция и рондо — состоит из медленного и подвижного разделов. В медленной части Хиндемит создал антиномичное единство: шествие и сосредоточенное размышление. Интродукция содержит три фразы: первая и третья фразы являются носителями основного тематического материала; вторая выполняет драматургически функцию разработочного раздела. П р и м е р № 26.

Возвращая слушателя к безмятежным образам первой части, музыка рондо создает композиционный баланс между музыкальным материалом I части и финалом. П р и м е р № 27. Незатейливость рефрена противопоставлена теме интродукции; рефрен и интродукция имеют сходные тематические элементы. Драматургическим центром финала является средний раздел, в котором сосредоточен драматизм цикла. Рефрену противостоят многократные проведения заглавного мотива в минорных тональностях, в том числе отдаленных по степени родства (f-moll, es-moll). Характер рефрена не претерпевает существенных изменений: «... словно наряженный в различные костюмы герой

этот остается самим собой — приветливым, ясным и словно чуточку любопытным», — резюмирует А. Пумина. [14, с. 125].

### Третья Соната in B в четырех частях

Третья соната стала примечательным средоточием хиндемитовского пианизма. В ней отражены поиски в сфере тематизма, развития материала, особенности связей между частями цикла, способы достижения цельности формы. Во второй половине 1930-х годов принципы построения Хиндемитом сонатного цикла несколько изменились. Речь идет об усилении полифонизации музыкальной ткани. Типы полифонизированной фактуры приобрели видимую графичность, строгость, ясность контуров. Преобладает линейное изложение.

В Третьей сонате композитор рационально использует тембродинамические возможности инструмента; соната in B — наиболее «фортепианная» в триаде сонат Хиндемита. В ее фактуре выражена яркая художественная особенность фортепианной композиции — выразительность тематизма. Отметим совершенство конструкции музыкальных форм частей, цикла в целом.

Полифония представлена не только в виде приемов развития, но и в качестве самостоятельных форм. Это фуги в III и IV частях. Особенности фактуры позволяют утверждать тезис о синтезе элементов оркестрального фортепианного письма *al fresco* и камерного прозрачного письма.

I часть — *Ruhig bewegt* — написана в духе сицилианы. Особым свойством композиции сонатной формы в Третьей сонате является доминирующая функция песенно-главной партии, которая становится определяющим материалом для других разделов. Побочная партия обладает меньшей интонационной и ритмической рельефностью. Вместе с тем, в побочной партии, в ее полифоническом складе имеется оstinatный контрапункт.

Хиндемит применил в I части принцип фактурного контраста. Несмотря на однородность материала и интонационно-тематическую близость тем в экспозиции, главный и побочный разделы обладают индивидуализацией фактуры. Гомофонной фактуре главной партии противопоставлен полифонический склад побочной партии. Между двумя партиями находится небольшая, контрастирующая обоим темам экспозиции, связующая партия, которая изложена в виде статичной вертикали. Функции связующей партии — драматургический контраст и колористичность: своим появлением связующая партия нивелирует интонационно-тематическое родство главной и побочной партий. П р и м е р ы №№ 28–30.

Разработка представляет новый уровень развития музыкальной формы сонаты, ее драматургии. Песенное изложение главной партии в экспозиции, в разработочном разделе трансформируется в ясно артикулированную, повелительную «речь». Активная тематическая работа и повышенная эмоциональная экспрессия, свойственные музыке разработки, проявляются методом смены типов фактуры. Возникает новое противосложение, позднее приобретающее доминирующую роль.

Решающий шаг на пути полифонизации музыкальной фактуры и формы — это завершение всей данной сонаты двойной фугой. Реприза I части зеркальная, варьированная. Хиндемитом изменены тип фактуры и порядок последования разделов: за побочной следует главная партия, затем изложена связующая партия, увеличившаяся в масштабах и получившая функцию коды. Существенна трансформация тематического материала, фактуры и композиционных драматургических разделов музыкальной формы.

В Третьей сонате, как и во Второй, представлен обновленный вид сонатного *allegro*. Конфликтное противопоставление тем экспозиции заменено здесь постепенным развитием музыкального материала. Темы главной и побочной партии, связанные внутренне, дополняют одна другую. Спокойный темп I части — проявление в фортепианном творчестве Хиндемита характерной тенденции современного музыкального исполнительства — тенденции

неторопливого развертывания начальных частей сонатного и сонатно-симфонического цикла.

II часть — *Sehr lebhaft* — протяженна по масштабу. Истоки развернутого скерцо — в Девятой симфонии Бетховена; скерцо у Бетховена и Хиндемита являются симфоническими, по методу развития музыкального материала. II часть выполняет функцию одной из драматургических опор сонатного цикла: «Крупные масштабы разделов, характер контраста материала, мощь кульминаций, неуклонность и наступательность развития — все это приближает вторую часть к симфоническим скерцо», — отметила А. Пумина. [14, с. 132].

Существенная роль в развитии музыкального материала II части отведена ритму: в репрезентации основного образа скерцо, в становлении музыкальной формы функция ритма является основополагающей. Ритмической единицей является такт; тяготение затакта в сильную долю и акцентность каждой из долей порождает остинатность ритма. Ритмическая организация музыкального материала II части контрастирует песенным несимметричным ритмам I части. Пример № 31.

Тематизм скерцо подвергнут интенсивной разработке, что не оставляет места для примера экспозиционного изложения материала. Развитие — способ музыкального существования темы.

III часть — *Mäßig schnell* — двойная двухчастная форма; жанровым кодом музыки является марш.

Первые два раздела условно можно обозначить как прелюдию и фугу. Примеры №№ 32–33. Прелюдия, сочетающая в себе черты величественного шествия, движущегося издалека, задает характер всей III части.

Фуга лаконична: постепенно нарастающая динамика (от *pp* до *ff*) приводит к первой кульминации, которая приходится на границу между частями. Тема, открывающая вторую часть марша, в трагедийном образе обнаруживает аспект просветления.

Контраст двух рассматриваемых тем выражен методом регистрового сопоставления. Решительность первой темы подчеркнута использованным

Хиндемитом низким тембром. Хрупкость второй темы усилена прозрачностью верхнего регистра фортепиано. Первая тема в своем властном шествии охватывает расстояние в две с половиной октавы; вторая тема полностью сосредоточена в верхнем регистре.

Первый тематический контраст в сонате in B обнаруживается лишь в III части; в I и II частях сонаты противопоставление образных сфер, традиционно являющееся основой сонатного *allegro*, заменено их интонационно-ритмическим сближением. Динамическое сопряжение тем в III части позволяет выявить драматургическую особенность ее концепции: очевидная хрупкость второй темы оказывается неуязвимой перед грозной темой марша.

Вторая тема становится «победителем» в неравной борьбе контрастных образов. Философским итогом произошедшего является кода, закрепляющая образную сферу второй темы.

IV часть Третьей сонаты — *Lebhaft* — представляет собой монументальную двойную фугу с отдельной экспозицией и большой заключительной частью, с совместным проведением обеих тем. П р и м е р № 34. В качестве темы фуги здесь использована точная версия фуги из III части, с различием в метрической организации:  $\frac{2}{4}$  в марше против  $\frac{3}{2}$  в финале; также отличен динамический план развертывания тематического материала. Если в III части постепенно нарастала звучность в фуге, то в финале тема фуги вступает *f*, которое в конце экспозиции нарастает до *ff*.

Структура фуги финала Третьей сонаты пропорциональна и стройна; форма выстроена с учетом особенностей тематизма, музыкальной архитектоники данного произведения в целом. Между тремя основными разделами фуги расположены две интерлюдии, которые построены на новом материале. Названные интерлюдии словно создают в финале особую сферу тяготения, контрастирующую музыкальному материалу основных разделов. Резкий динамический спад (*p*, *pp*), тембровая и регистровая обособленность фактурная прозрачность (двух- или трехголосие после оркестровой насыщенности в

фугах) — наделяют эти интерлюдии чертами драматургически самостоятельных разделов. Понятие «интерлюдия» у Хиндемита имеет индивидуальную смысловую и драматургическую значимость.

Виртуозное владение Хиндемитом полифонической техникой письма, полифонической формой ярко проявилось в финале Третьей сонаты. Апофеозом развития фуги становится кода IV части сонаты. В ней Хиндемит применяет излюбленный им композиционный прием: за отдельным проведением тем в коде отдельные элементы каждой из них соединяются в полифоническое целое. Изначальные составные элементы музыкального материала представлены в новом качестве.

Заключительный раздел — главная кульминационная точка фуги и всей сонаты, грандиозное завершение музыкальной формы.

Фортепианная музыка в творчестве Хиндемита не имела столь ведущей функции, как симфоническая и камерная, но несмотря на небольшое количество сочинений, названная сфера отмечена индивидуальностью композиторского письма. Анализ фортепианных сонат Хиндемита позволяет выявить некоторые художественные принципы творчества композитора. Три сонаты, имеющие индивидуальный облик, обладают рядом сходных композиционных черт. Целостность сонатного цикла обеспечена множеством связей между частями и темами.

Решающую роль в фортепианной музыке Хиндемита имеет, как известно, полифония. Хиндемитовская полифония — это основополагающее свойство его художественного мышления. Полифония выполняет ведущую функцию в формообразовании; взаимодействие элементов отдельных тем, сложность контрапунктических сочетаний этих тем являются нормативом мышления композитора.



## Глава IV. Соната в творчестве американских композиторов

### Основные направления американской музыки в первой половине XX века.

В начале XX века в музыкальной культуре США начался период значительных перемен. Музыка той эпохи, освобождаясь от влияний европейской, в частности немецкой, становится более самостоятельной. По мнению исследователя Дж. Страбла, разнообразные художественные традиции, существовавшие в то время, способствовали становлению национального стиля и самобытности американской музыки. [29, с. 123].

Первые три десятилетия XX века отличаются развитием музыкальной культуры, концертной практики отдельных ансамблей и оркестров. Интенсивный художественный рост шел в исполнительском искусстве. В композиторском творчестве появлялись смелые новаторы-экспериментаторы. В этот период в американской музыке возникло множество сочинений в разных жанрах; композиторы обратились к художественному воплощению природы, быта, обычаев, праздников. В симфонических и камерных сочинениях отражены исторические события, происходившие на Юге и Севере США; используются мелодии англо-американских гимнов (Новая Англия), а также афроамериканских народных танцев и песен. [18, с. 183].

Претворение национальных американских традиций во всех видах искусства, а также в музыке, стало признаком появления в начале XX века новой *ассимиляционной концепции*, получившей определение «плавильный котел», *melting pot* (эта концепция получила свое название от пьесы И. Зангвила с одноименным названием «Плавильный котел», написанной в 1908 году). Речь идет о «переплавке» различных национальных традиций,

вследствие которой рождалась самобытная американская культура. [18, с. 184].

В начале XX века новый смысл обретают две противоположные традиции, издавна сложившиеся в американской музыке — *vernacular* и *cultivated*. К *vernacular* (в переводе — «местный») американский исследователь Хью Уайли Хичкок относит архаические формы национальной музыки, отдельные жанры, некоторые виды устной церковной и профессиональной музыки. [18, с. 24]. К этой же традиции относятся музыкальные явления, связанные с афроамериканскими истоками, а также с молодежными и массовыми движениями XX века.

Термин *cultivated* связан с адаптацией европейских традиций. Это — утонченная, изящная музыка, изучаемая американцами в школах и университетах. В XIX веке внутри каждой из названных традиций развивались особые черты; к рубежу XIX–XX веков границы между ними становятся более определенными. На сочетание элементов *vernacular* и *cultivated* указывает С. Ю. Сигида, отмечая названный синтез в творчестве композиторов Второй Бостонской школы (Дж. Н. Пейн, А. Фут, Дж. Чедуик, Э. Бич, Э. Мак-Доуэлл, Г. Паркер). Наиболее ярко они воплощены в творчестве Чарльза Айвза (1874—1954). Сплав элементов различных традиций в музыке композитора способствовал становлению его индивидуального музыкального стиля.

Согласно утверждению С. Сигиды, важное место в музыке США занимает *Великая традиция* начала XX века — *Great tradition*, являющаяся примером соединения разных пластов народной музыки *vernacular* и классико-романтических традиций *cultivated*. [18, с. 184] По мнению американских музыковедов (Меллерса, Чейза, Хичкока, Страбла), к названному течению относится творчество Аарона Копленда, Роя Эллсворта Харриса и Эллиота Картера.

В отношении творчества композиторов, приверженных Великой традиции, применяется определение *американизм*, отражающий обращение

музыкантов к народной и устной профессиональной традициям, а также использование сюжетов и тем из жизни и истории народов США. Понятие «Великой традиции» появилось в Великобритании в XVIII веке, в качестве определения жизненных и культурных различий между колониями и метрополией. По аналогии, концепт *американизм* утвердился в музыке США XX века после социальной революции (1775–1783).

В развитии композиторской школы США первой половины XX столетия можно выделить два направления. К первому отнести композиторов, в поисках национальной самобытности обращавшихся к слиянию традиций *vernacular* и *cultivated*. Сюжеты своих сочинений они часто находили в легендах и народных сказаниях, в произведениях культуры США, то есть следовали путем, во многом типичным для национальных школ Европы. К этой группе относятся: А. Копленд, Р. Э. Харрис, Р. Х. Сэшнс, Г. Кауэлл.

Второе направление представляет группа композиторов-радикалов, модернистов, экспериментаторов. Стремясь к новаторству и независимости, эти музыканты отрицали европейские традиции, считая их отжившими свой век. В поисках нового музыкального стиля, они занимались переосмыслением художественно-эстетических смыслов, функций и принципов. В творческих исканиях этих композиторов находятся истоки американского музыкального модернизма. К данному направлению относятся, в первую очередь, представители «Американской пятерки»: Ч. Айвз, Г. Кауэлл, У. К. Риггер, К. Ю. Беккер, К. Рагглз; также Дж. Антейл, Э. Варез, Л. Орнстайн.

### **Фортепианная соната С. Барбера *es-moll* в четырех частях (1950)**

В творчестве Сэмюэла Барбера (1910—1981) жанр сонаты занимает важное место. Композитором написаны: Соната для скрипки и фортепиано ор. 4 (1928, утеряна), Соната для виолончели и фортепиано ор. 6 (1932), Соната

для фортепиано op. 26 (1949). Среди фортепианных сочинений Барбера известны «Экскурсы» — “Exursions” — op. 20, (1942–1944) и «Сувениры» — “Souvenirs” — op. 28 (1953).

Фортепианная Соната является наиболее масштабным сочинением. Произведение написано для Лиги Композиторов, которая в 1950 году отмечала 25-летний юбилей. В том же году Соната была впервые исполнена публично Владимиром Горовицем. Несмотря на сложность и яркость этого произведения, оно не обладает показной виртуозностью. Соната отличается эмоциональной глубиной. Фортепианную Сонату Барбера можно причислить к выдающимся сочинениям этого жанра, написанным композиторами США. Соната Барбера наделена бетховенскими чертами: это серьезность замысла, сконцентрированность и стремление к драматической разработке мотивов.

Музыка Сонаты имеет ярко выраженную традиционно трактованную тональность — ми-бемоль минор. При этом Барбером впервые была использована полная двенадцатиступенная хроматика в I и III частях.

Первая тема Сонаты устанавливает психологический климат сочинения. Музыкальная ткань насыщена двенадцатитоновыми последовательностями, многие из которых являются повторениями мотивов из трех или шести звуков на определенном расстоянии. П р и м е р № 3 5. Мотив, таким образом, становится важнее целой звуковой последовательности (звукового ряда). На протяжении I части композитор предпочитает повторить или, напротив, опустить ноту если она нарушает целостность мотива (это можно увидеть в репризе I части). Исследователь Г. Тишлер отметил: “The motive is more important than a rigid, complete ‘row’. A note may be repeated lest a motive be disturbed; a note may be omitted for reasons of pianistic difficulty; or a complete correspondence between two six-note groups is given up to allow greater plasticity to the motive. All these ideas recur in the recapitulation of the movement. The twelve-note row is thus employed in a new fashion, namely as one among many agents of logical patterning”. [30, с. 352]. («Мотив оказывается более важным, чем полный “ряд”. Звук может быть повторен, чтобы не разрушать мотив; звук

может быть опущен из соображений пианистической сложности; также полное соответствие между двумя группами из шести нот может быть нарушено для сохранения пластичности мотива. Все эти варианты встречаются на протяжении всей части. Таким образом, двенадцатиступенная последовательность использована в новом виде, как одно из множества средств логического рисунка». — Перевод наш. Шорохова В.).

Главные темы Сонаты четко очерчены. Все мотивы сонатного *allegro* получают развитие в разработке. Мощное *crescendo* подводит к репризе. Кода, объединяющая основные темы I части обнаруживает динамическое *crescendo*.  
Пр и м е р № 3 6.

Тесситура Скерцо (II часть) сосредоточена в верхних регистрах. Часть II создает эмоционально-психологический контраст.

III часть — *Adagio mesto* — одна из трагедийных страниц в творчестве композитора. Как и в I части, в *Adagio* Барбер применил полную двенадцатиступенную хроматику. В III части взаимодействуют несколько двенадцатитоновых последовательностей, которые сосредоточены в аккомпанементе.  
Пр и м е р № 3 7. Композитор нередко насыщает аккорды звуками, не принадлежащими к избранному ряду.

Финал — *Allegro con spirito* — фуга, построенная на контрастах. Диссонантный материал начального раздела внезапно уступает место эпизоду с оттенком американского народного танца (Ми мажор). Эпизод основан на элементах темы (в ми-бемоль миноре). Фуга IV части обладает сложностью полифонической техники; она с блеском завершает все сочинение. Пр и м е р № 3 8.

Ф. Пуленк на страницах Дневника о путешествии в Америку, изданном в журнале «Круглый стол», так написал о своем впечатлении от этой фуги: «С композиционно-музыкальной, как и с инструментальной стороны, это работа замечательная. Поочередно патетическая, веселая и лирически окрашенная, она [соната] оканчивается фугой фантастической сложности. Этот яркий,

искрящийся финал буквально отправляет Вас в нокаут, за какие-то пять минут». — Перевод наш. Шорохова В. [27].

### **Соната для фортепиано Э. Картера в двух частях (1946)**

Самобытное претворение европейских традиций композиции имеет место в фортепианной сонате *Эллиота Картера* (1908—2012). Среди написанной композитором фортепианной музыки известны пьесы «Ночные фантазии» (1980); «Контактные сети» (2006).

Соната для фортепиано является единственным сочинением крупной формы. Фортепианная Соната в двух частях является первым зрелым сочинением композитора. Музыка Картера отличается сложностью гармонии и ритма. В ней прослеживается влияние традиционно европейского композиторского мышления. Во многих сочинениях Э. Картера заметно влияние творчества А. Копланда. Исследователь Дж. Е. Г. Перкинс отмечает воздействие неоклассицистских принципов композиции И. Стравинского. [28, с. 2]. Э. Картер стал проявлять индивидуальную склонность к использованию нерегулярных акцентов (“cross-accented counterpoint”), что характерно не для европейской, но для американской музыки.

Э. Картер чувствовал, что ритмическая сложность составляет основу музыки США. В статье «Ритмическая основа американской музыки» («Rhythmic basis of American music», 1955) Картер цитирует Роя Харриса, ранее экспериментировавшего с ритмическим контрапунктом в фортепианной Сонате (1929): “Our rhythmic sense is less symmetrical than the European rhythmic sense. European musicians are trained to think of rhythm in its largest common denominator, while we are born with a feeling of its smallest units”. [28, с. 2]. («Наше чувство ритма менее симметрично, чем у европейцев. Для европейских музыкантов привычно понимание ритма как наибольшего общего знаменателя, тогда как мы его ощущаем в качестве малых ритмических единиц»). — Перевод наш. Шорохова В.).

Значительное влияние на творческое становление Картера оказали известные поисками в области ритма Ч. Айвз и Р. Сэшнс (Первая фортепианная Соната Р. Сэшнса существенно расширила технику ритма Р. Харриса). Э. Картер отмечал, что произведение Р. Сэшнса оказало сильное влияние на американских композиторов в 1930-е годы.

Фортепианная Соната оказалась поворотной точкой в творчестве Э. Картера. Композитор так определил ее роль в собственном творчестве: «I... have been interested in pursuing the possibilities of dramatic contrast and interplay offered by the individual character of instruments and have attempted in all my works, at least since the Piano Sonata, to exploit these possibilities in the most vivid ways I can imagine.» («Я... был заинтересован поисками возможностей выражения драматического контраста, учитывая индивидуальные характеристики инструментов и пытался, со времен сочинения фортепианной Сонаты, использовать эти возможности в самых разных вариантах». — Перевод наш. Шорохова В.). [28, с. 4]. П р и м е р ы №№ 39–40.

## **Соната в творчестве Дж. Антейла, Дж. Беккера, К. Нэнкэрроу, Л. Орнстайна**

### **О взаимодействии элементов конструктивизма с элементами афро-американского джаза в сонатах Дж. Антейла (1900—1959, №№ 1—4)**

Сонаты №№ 1 (Sauvage) — 4 принесли композитору славу музыкального футуриста. Сознательно ориентировавшийся на достижения орфистов в живописи и новации конструктивистов в искусстве Антейл создавал фортепианные произведения с яркой индивидуальной гармонией и синкопированными ритмами джазового происхождения. Дж. Антейл запечатлел «индустриальный» звуковой техноритм разнообразных машин. Наиболее показательной в этом отношении является Соната № 2 “The Airplane”: в ней ярко выражены мотивы, которые напоминают движение пропеллера самолета. Заглавие сонаты композитор объяснял так: «Назвал ее так потому, что самолет

символизировал для него “образ будущего”, в которое хотелось бы убежать». [18, с. 271]. Подобные футуристические идеи нашли отражение в сонате № 3 “Death of the machines”. Примеры №№ 41 – 42.

Музыка сохраняет преемственность с сочинениями Ч. Айвза, широко цитировавшего в симфониях и других сочинениях гимны Новой Англии. Антейл также цитировал известные американские марши и песни. Претворение цитат утвердилось в качестве стилистической особенности мышления композиторов США. Среди известных цитат находятся национальные патриотические песни-гимны. Цитирование, как известно, способствует расширению смыслового пространства художественного текста (Ю. М. Лотман).

### **Изменение отношения к жанру фортепианной сонаты в творчестве Дж. Беккера, К. Нэнкэрроу, Л. Орнстайна. Предвосхищение минималистской техники композиции**

Дж. Беккер (1886—1961) — автор сочинений, многие из которых были опубликованы лишь после его смерти (среди них — сонаты для фортепиано). Рукописи Беккера демонстрируют свободное владение полной двенадцати-ступенной хроматикой, политональностью, сонористикой. Нередко композитор трактовал фортепиано как ударный инструмент. Новые звуковые эффекты Дж. Беккер почерпнул из экспериментов, проведенных им в период 1930-х годов. Композитор был твердо убежден в том, что в основе звуковых экспериментов лежит опыт слышания и практики американского музыканта. Несмотря на то, что в годы Великой Депрессии новации Беккера не получили широкого признания, композитор-патриот осознавал необходимость служения высоким идеалам музыкального искусства США.

Сонатина К. Нэнкэрроу (1941) в трех частях, фортепианная пьеса «Биография в сонатной форме» Л. Орнстайна и цикл «Сонаты и Интерлюдии»



Дж. Кейджа 1940-х годов обнаруживают примечательную стилистическую тенденцию: интерес американских композиторов к устойчивым элементам национальных традиций, к афро-американскому фольклору, к музыке народов мира, к элементам придворной и церемониальной музыки стран Восточной Азии, а также к миру новых звуковых сфер — шумов, тишины. П р и м е р ы №№ 43–44.

### Соната в творчестве Ч. Айвза

Жанр сонаты в творчестве Чарльза Айвза (1874—1954) занимал значительное место. Композитор стал новатором в понимании смысла сонаты. Принцип сонатности был для Айвза возможностью суммирования музыкальных и немusикальных творческих идей. Желая выразить свое отношение к прошлому и настоящему, Айвз обнаружил новые пути взаимодействия кажущихся несовместимыми оппозиций мира.

В идее классической сонаты Айвзу оказался близок принцип соединения контрастов: внешне различного, но внутренне взаимосвязанного. Соната для композитора — возможность выявления отношений, разных точек зрения, возможность движения мысли, открывающей новые горизонты «целостности».

В сонате проявилось новое ощущение Айвзом онтологического, психологического и музыкального времени: особое понимание процессуального развития как течения событий, которое приводит к ощущению большей объемности мира и взаимосвязанности элементов целого. Исследователь А. Ивашкин отметил: «Айвз выразил — в начале XX века — одну из основных идей времени: преобладание процесса над явлением, возможность постичь смысл всех явлений только в их взаимодействии, в отношении друг с другом». [7, с. 214]. Соната стала плодотворной почвой для воплощения идеи *относительности*.

В жанре сонаты для фортепиано композитором написаны: Соната №1 в пяти частях (1902–1909), Соната на трех страницах (Three–page sonata, 1905) —

Примеры №№ 45–46; Соната № 2 «Конкорд, Массачусетс, в 1840–1860-е гг.»: 1. Эмерсон. 2. Готорн. 3. Олкотты. 4. Торо. (1909–1915).

В сонатах Ч. Айвза можно обнаружить программность, воплощающую две важнейшие для композитора сферы духовной жизни. Первая Соната — это мир Америки XIX века и его связи с религиозными идеалами «пробуждения»; Вторая соната — мир не менее реальной для композитора трансцендентальной философии, представленный портретами Р. У. Эмерсона, Н. Готорна, Э. Б. Олкотта и Г. Торо.

Айвз создал специальные словесные тексты — авторские комментарии к обеим сонатам, раскрывающие их содержание: для Первой Сонаты это лаконичный сюжет, для Второй — «Эссе перед Сонатой» — развернутое философское эссе. Названные тексты составили отдельную книгу. Четыре эссе посвящены мыслителям-трансценденталистам — Эмерсону, Готорну, Олкотту и Торо; в Эпиллоге автор затронул частные, собственно музыкальные, проблемы.

Программы в традиционном понимании в сонатах Айвза не существует. По словам композитора, в них важно не то, что происходит, а каким образом это происходит. Настоящая новизна обеих сонат американского композитора — в естественности и своеобразии процесса развертывания музыки, в сопоставлении разных типов звуковой материи, в обретении единства главных образов, в непрерывном напряжении активности мысли, ни на минуту не отпускающей внимание слушателя.

**Соната № 2 для фортепиано «Конкорд», Массачусетс, в 1840–1860-е гг.»: 1. Эмерсон; 2. Готорн; 3. Олкотты; 4. Торо (1909–1915)**

Фортепианная Соната «Конкорд» — едва ли не главное сочинение в творчестве Чарльза Айвза и, безусловно, самое известное. Эта Соната стала

первым сочинением, которое композитор решился опубликовать на собственные средства: в 1920 году вышло первое ее издание, в которое были включены фрагменты «Эссе».

В «Эссе перед Сонатой» композитор раскрыл собственную жизненную позицию, высказал философские взгляды и мысли об искусстве. На этом работа над сочинением не остановилась. Соната «Конкорд», вероятно, была для композитора делом всей жизни, которое невозможно завершить. Оставаясь главным сочинением Айвза, Вторая Соната не становилась только лишь нотным текстом, она была для композитора настоящей реальностью, соединяющей универсальность моральных и философских истин, связанных с именем Р. У. Эмерсона и его последователей, а также их восприятие, преломленное в современной композитору духовной жизни. Эта музыка выражает отношение композитора его времени, многим жизненным ценностям.

Соната «Конкорд» грандиозна по своим масштабам; время ее звучания составляет около 50 минут. Она отличается исполнительской и конструктивной сложностью. «Это музыка “высшего порядка”, где сделана попытка в звуках отразить взаимоотношения, взаимосвязи различных мировоззрений; очертить действие законов, управляющих миром», — отметил Ивашкин. [7, с. 225].

Обладая грандиозной внемузыкальной концепцией, Соната все же остается музыкальной композицией, имеющей определенную логику и структуру. Недаром Пролог «Эссе» начинается с размышлений Айвза о том, что способна выражать музыка. Отвечая самому себе на этот вопрос, автор подчеркивает, что какими бы ни были возможности музыки, она предназначена «человеческим существам», а значит, должна быть понятной (не просто доходчивой, так как музыка не имеет ничего общего со словесным языком, который слишком конкретен). «Придет время, когда музыка выработает настолько трансцендентный язык, что его высоты и глубины станут понятны всему человечеству». [7, с. 226].

В Сонате «Конкорд» Айвз пытался найти универсальный язык, с одной стороны, лишенный традиционных ассоциаций, с другой — понятный всем, увлекающий не столько яркостью, сколько значительностью идей.

Соната состоит из четырех частей, названных именами американских мыслителей и поэтов: I часть — Р. У. Эмерсон, II — Н. Готорн, III — Олкотты, IV — Г. Торо.

Части существенно различны по своему облику, и это не только разные грани музыки: каждая часть обладает своей духовной сферой. Такое различие музыкального облика частей объясняется разным отношением Айвза к героям каждой части и их взглядам на мир.

Самая сложная и монументальная часть — первая, Эмерсон. Ей посвящено и наиболее развернутое эссе. Часть открывается большой, свободно построенной каденцией, в которой сосредоточены важнейшие смысловые мотивы всей сонаты. Ральф Уолдо Эмерсон (1803—1882) был непревзойденным образцом мыслителя-философа, а его учение — основой взглядов остальных героев сонаты. В музыке начала Сонаты происходит процесс завоевания все большего звукового пространства, вереницей проходят основные мотивы произведения. Ярko выражены: «мотив судьбы» из Пятой симфонии Бетховена, проходящий через всю Сонату; мотив ВАСН, открывающий сочинение и потом многократно внедряющийся в музыкальную ткань; мотив с–d–e–a, ассоциируемый с Брамсом, а также являющийся монограммой имени Айвза.

Начало побочной темы (мотив «поэтического» эпизода) напоминал композитору о стихах Эмерсона. Этот мотив в дальнейшем окажется родственен двум популярным напевам: гимну Новой Англии «Утешитель» и песне «Хозяин — в холодной земле» С. Фостера. К основным мотивам произведения принадлежит мотив из «Хаммерклавира» Бетховена. П р и м е р № 47.

Первая часть имеет контуры сонатного *allegro*. Во второй, лирической теме мотивы развиваются так же свободно (исследователи находят здесь

инициалы членов семьи Айвза). Таким образом, мир истории и культуры соседствует с ближним кругом дорогих композитору людей.

Вместо разработки в I части имеется эпизод лирико-эпического характера, который навеян поэзией Эмерсона. Аккордовое изложение среднего раздела эпизода, по словам Айвза, олицетворяет «отзвуки, реющие на холмах вокруг Конкорда».

За «поэзией» следует «проза». Начинаясь разработка затрагивает в основном материал побочной партии. Репризы как таковой нет. На пути движения к «трансцендентальному» соединяются земное и возвышенное. Это тема побочной партии, монограмма ВАСН, бетховенский мотив судьбы и тема сонаты «Хаммерклавир». Поток названных тем удаляется, затихает. В конце появляется альт, оставляющий за собой цепочку из интонаций ВАСН.

На протяжении I части и далее, всей сонаты, звучит бетховенский мотив судьбы — единственная цитата, смысл которой композитор раскрывает в «Эссе»: «В начале Пятой симфонии содержится “прорицание”, в этих четырех звуках заключено одно из величайших бетховенских посланий человечеству. Мы должны пронести его поверх бесцеремонной судьбы, стучащей в дверь, и соединить с духовностью эмерсоновских открытий — и тогда душа человечества, стучащая в дверь божественных тайн, засияет, веря в то, что дверь откроется, и человечество достигнет блаженного!». [7, с. 230].

II часть Сонаты — Готорн — большое фантастическое скерцо, построенное прихотливо и свободно. П р и м е р № 48. Характер музыки определяется стихией движения. Здесь практически нет тематических или мотивных ориентиров. Отношение композитора к Готорну неоднозначно, оно не так глубоко, как восхищение Эмерсоном, но мир Готорна, поражающий «своим гипнотизмом», был важен как воплощение сферы ирреального, подсознательного. Той сферы, в которой поток сознания переплетается с фрагментами когда-то услышанного прошлого и настоящего. «Ирреальность» Готорна была родственна многим образам Айвза, поэтому, вероятно, произведения, каким-то образом с ним связанные, составили в творчестве Айвза отдельную группу.

Внутри этой группы единым оказывается не только драматургический облик сочинений, но и сам материал.

Среди сочинений Айвза двойниками «Готорну» из Сонаты «Конкорд» стали: фортепианная пьеса «Небесная железная дорога» (по рассказу Н. Готорна), II часть Четвертой симфонии, оркестровая пьеса «Марш провинциального оркестра» и другие.

Айвз определил II часть как «... путешествие в полудетскую, полупраздничную фантасмагорию». [7, с. 232]. В музыкальной ткани преобладают размытые восходящие и нисходящие пассажи, перемежающиеся резкими акцентами; почти неуловимой является интонационная опора; изредка появляется знакомый контур звукового символа ВАСН. Безостановочный поток прерывается дважды. В первый раз возникает призрачное звучание мотивов ВАСН и Брамса, окруженных кластерами, беззвучно извлекаемыми исполнителем специальной линейкой. После первого эпизода в басу вновь проходит мотив ВАСН. Второй эпизод содержит хорал «Мартин», доносящийся словно издалека; его «приближение» подготавливается повторяющимся бетховенским мотивом судьбы. Хорал исчезает в шуме праздника. Заключительный раздел II части — стихия бурного веселья, где слышны мелодии духовых оркестров, крики прохожих, залпы фейерверка; музыка имеет призрачный, фантасмагорический характер воспоминаний.

В сонатном цикле часть «Готорн» выполняет функцию скерцо с двумя трио (А–В–А1–С–А2). Вместе с тем, Айвз уходит от традиционной формы. Заключительный раздел значительно перевешивает остальные, уводя общий поток движения в другом направлении, будто бы находя выход поискам того особого мира, с поисков которого начиналось развитие II части.

III часть — Олкотты — названа именем семьи, проживавшей в Конкорде, главой которой был Эймос Бронсон Олкотт (1799—1888), фигура, сочетавшая в себе черты философа, миссионера-проповедника и педагога, автора книги для детей «Беседы о Евангелии».

Будучи в молодости разносчиком товаров, Олкотт большую часть своей жизни посвятил педагогике. В Бостоне он основал «Темплскул», школу для детей, где вел с учениками философские беседы по методу Сократа. Ученики делали большие успехи, но школу пришлось закрыть из-за недовольства родителей, а книга Олкотта пошла на оклейку чемоданов. В 1844 году Э. Олкоттом была основана экспериментальная колония «Фрутлэнд» — образец нового, идеального общества. Рядом со своим домом он построил сарай, названный «Философской школой», где летом проходили оживленные диспуты, участниками которых были Эмерсон, Торо.

Эссе об Олкоттах — лирический рассказ, воссоздающий атмосферу дома, стоящего в саду из старых вязов. Композитор описывал его так: «В этом доме в саду была какая-то всеобщая благодать... быть может, связанная с красотой новоанглийских гомстедов, пробуждающей чувства более глубокие, более сильные и близкие к совершенству истины, нежели готический собор или этруская вилла». [7, с. 234].

Музыка III части близка настроению литературного эссе, она ясна и прозрачна, как видение «живого прошлого». П р и м е р № 49. Неспешное развитие музыки подобно проникнутой благородством беседе самого Олкотта — миссионера. В начале, как вариант бетховенского мотива звучит гимн Г. Цёнера «Песнь миссионеров»; далее появляются мотив Второй сонаты Брамса и тема ВАСН. Бетховенский мотив здесь главенствует, становясь все более убедительным и настойчивым, как речь Олкотта; апофеоз наступает в конце III части. В середине части преобладает мир спокойной лирики: «Везде вокруг нас, под небом Конкорда все еще реет отзвук этой мелодии человеческой веры, быть может слишком сентиментальной для дельцов и циников, но отражающей общие интересы людей и ту врожденную надежду, которая не исчезнет», — пишет в «Эссе» Айвз. [7, с. 235].

IV часть «Конкорда» — «Торо» — проникнута настроениями главного сочинения Генри Дэвида Торо (1817—1862) «Уолден, или жизнь в лесу». [23]. Об этой части Айвз написал так: «Если должна быть какая-то программа в этой

музыке, то пусть она следует за его мыслями погожим осенним днем — когда в начале лишь тень мысли, окутанная туманом и дымкой, парит над уолденским прудом». [7, с. 235]. Музыка, возникающая из утреннего тумана, растворяется в темном сумраке озера. Все двенадцать звуков собираются в созвучие, в котором едва различимо слышится монограмма ВАСН. Таким же образом заканчивается IV часть: отдаленный низкий звук еще более «сгущает сумерки». Пример № 5 0.

Медитативный характер музыки почти неизменен на протяжении всей IV части. [7, с. 235]. Течение этой медитации порой приводит к сильным подъемам, но они не несут в себе ничего внешнего, объективного. Ощущается только внутреннее поэтическое одушевление, характерное для сочинения Торо «Уолден, или жизнь в лесу». Родившийся в Конкорде, Г. Д. Торо так обобщил мысль о путешествии в глубь собственной души:

«В глубины духа взор свой обрати.

Нехоженные там найдешь пути.

По ним спускайся смело – не страшись

Исследования собственной души». [23, с. 394].

Айвз в «Эссе» противопоставляет характер героев крайних частей: «Торо не столь, как Эмерсон, был склонен к утверждению доктрин. Его образ мышления слишком широк для этого». [7, с. 235–236].

Таким образом, I и IV части сонаты «Конкорд» протекают в различных звуковых руслах. Общий контур формы IV части «Торо» позволяет выявить три тематические сферы. [13, с. 82]. Звуковую медитацию последней части трижды сменяет рефрен — заимствованная мелодия из песни С. Фостера «Хозяин — в холодной земле». Символический смысл рефрена усиливается также обращением к известному гимну Новой Англии «Утешитель».

Облик рефрена полностью соответствует теме «поэзии Эмерсона», ведь Г. Д. Торо воспринимался композитором как поэтическая сердцевина трансцендентальной философии. Айвз осознанно обращается к свободному облику «звуковой прозы», ставшей воплощением поэтической прозы Торо. В конце



I части с мотивом ВАСН вступает альт, в конце IV — флейта, напоминающая о почти не звучавшем в этой части бетховенском мотиве, достраивая этот мотив до темы бетховенской сонаты «Хаммерклавир».

От «Эмерсона» к «Торо» Айвз возвел огромную смысловую, мотивную и символическую арку; композитор нашел в этих частях разные виды «звуковой реальности», разное ощущение времени, пространства и ритма. Айвз обнаружил разные типы звуковой материи, созданной из одних и тех же тем. В «Эмерсоне» преобладает созидательный импульс, конструктивный порыв. Отличием «Торо» является «... широкий, непостижимо медленный ритм природы, открывающийся в гармонии ее безмолвия». [7, с. 237]. Так Айвз показал *образ мышления* его любимых мыслителей, в то же время раскрывая тончайшие нюансы мировосприятия каждого из них, своеобразие этих индивидуальностей.

Обратившись в «Конкорде» к идеям сонатности, Айвз нашел бесконечное число новых возможностей реализации этих идей. В «Конкорд»-сонате понятие сонаты как сонатного *allegro* утратило изначальный смысл: звуковой мир Чарльза Айвза оказался необычайно широк. Музыка «Конкорда» — это не только трансляция разных характеров и идей. Перед нами развернут компендиум разных отношений к жизни, миру, истории и культуре. «Свобода и новаторство музыкального языка этого опуса 1909–1915 годов — исключительны», — отметила С. Павлишин. [13, с. 81].

## Заключение

Исследование сонаты как наиболее совершенной из форм инструментальной музыки в творчестве западноевропейских и американских композиторов первой половины XX века позволяет обнаружить основные художественные принципы того или иного композитора. Поскольку соната — это форма, система и даже некоторая вероятностная схема, было важно обнаружить способ, которым тот или иной музыкант нарушает вероятностную схему, следуя индивидуальной композиторской логике.

Можно предположить, что если форма классицистской сонаты представляет собой определенную систему вероятности, внутри которой возможно предсказать последовательность тем и наложение их друг на друга, то также есть правила вероятности, в силу которых слушатель прогнозирует определенные решения музыкального развития. Внутри таких систем автор сонаты не всегда следует вероятностной схеме. Напротив, он изменяет основную структуру сонаты, оставаясь при этом верным «памяти жанра».

В таком случае соната оказывается «открытым и динамичным произведением», согласно теории «открытого произведения» крупнейшего итальянского ученого-лингвиста, писателя Умберто Эко. Феномен «открытого произведения» состоит в том, что слушатель как воспринимающая сторона становится соавтором. Соната, таким образом, «... включается в игру той структурной витальности, которой произведение обладает». [26, с. 100]. Иными словами, соната оказывается открытым произведением «... для предположительно бесконечного ряда возможных его прочтений, каждое из которых вдыхает в это произведение новую жизнь в соответствии с личной перспективой, вкусом, исполнением». [26, с. 101].

Три фортепианные сонаты И. Ф. Стравинского показывают отношение композитора к сонате как к открытому произведению. Так, соната *fis-moll*,

скорее закрывает уходящую эпоху позднего романтизма, отдавая дань традиционным принципам контрастности материала, драматургическим функциям каждой из частей, тяготению к монументальности формы.

Соната 1925 года — новаторское обращение к жанру сонаты в ее первоначальном значении, взгляд Стравинского на старинных мастеров сквозь призму времени и сформировавшихся традиций классико-романтического периода. Вкрапления современных композитору музыкальных элементов позволяет назвать Сонату 1925 года сочинением вне времени.

В Сонате для двух фортепиано автор еще дальше уходит от образца классической сонатной формы, приближая ее к концертной. В этом сочинении полифонически переплетаются русская песенность и классическая сюитность.

Б. Барток своеобразно выразил отношение к жанру. В его сонатах классико-романтическая структура, сопряжение главной и побочной партий соединяются с новым претворением пластов народной музыки. Опираясь на искания в этой сфере Листа, Барток интегрирует национальные танцевально-песенные жанры, их мелодическую и ритмическую архаику в устоявшуюся структуру сонатной формы, трактуя ее как симметричный трехчастный цикл.

Жанр сонаты для П. Хиндемита являлся творческой лабораторией. Триада фортепианных сонат демонстрирует его поиски и отношение к жанру как к открытому. Об этом говорит индивидуальная трактовка цикла каждой сонаты. Так, монументальная пятичастная Первая соната представляет конструкцию близкую сонате *f-moll* Брамса. В ней Хиндемит еще не освободился от влияния великих предшественников, не разрешив проблему отбора материала.

Совсем иной предстает перед нами Вторая соната с ярко выраженной камерной направленностью. Лаконичный трехчастный цикл, несмотря на традиционность, имеет индивидуальную трактовку. Неконтрастное в классическом понимании сонатное *allegro I* части, изысканный вальс в средней части и состоящий из двух разделов финал раскрывают сонатный цикл в новом нетрадиционном ключе.

Венцом жанра фортепианной сонаты стала Третья соната. В ее четырехчастном цикле отразились творческие поиски композитора в сфере формообразования, отношений между частями, способах развития материала. Важнейшая роль возложена на полифонию: она выполняет функцию не только приема развития, но и самостоятельной формы. Такова монументальная fuga финала.

Подводя итог об эволюции жанра сонаты в творчестве европейских композиторов, можно сказать, что каждый из них рассматривал жанр в своем самобытном ключе. Стравинский, Барток, Хиндемит — все трактовали одну форму совершенно по-разному, что демонстрирует их отношение к жанру как к открытому. Общим признаком сонат названных авторов стало обращение к неоклассицизму и прорастающая от одного сочинения к другому полифония, использованная на разных уровнях композиции.

В начале XX века фортепианная музыка США обретает самостоятельность, постепенно освобождаясь от влияния европейской традиции, в частности, от принципов конструктивизма, футуризма, кубизма, дадаизма и других течений 1910–1920-х годов. Складывается композиторская и исполнительская национальная стилистика американской фортепианной музыки в русле американской композиторской школы. Если на рубеже XIX–XX веков, когда активно развивались виды салонной музыки, жанр сонаты не привлекал американских композиторов, то в первые десятилетия XX века изменялось отношение к этому жанру. Американские музыканты считают сонату жанром, принадлежащим к так называемой «Великой традиции» классицистской и романтической эпохи. Фортепианная соната становится примером синтеза различных пластов народной американской музыки (в первую очередь это афро-американский джаз) и динамического комплекса различных жанровых, структурных и стилевых элементов, получивших в ряде исследований обобщенное определение «американизмы» (Г. Чейз, В. Перлис, Г. Вулф). Названная дефиниция охватывает, в частности, широкий спектр приемов формирования новых средств выразительности в фортепианной музыке,

примеры нового отношения к звуковой ткани, к метроритму, к сфере ладо-тональных отношений, к традиционной диатонической системе, а также к новым способам звукоизвлечения на фортепиано (например, к кластерам).

К «Великой традиции» принадлежат фортепианные сонаты крупных композиторов США, определивших пути развития национальной композиторской школы XX века. Среди них — А. Копленд, Э. Картер, С. Барбер, Р. Э. Харрис. Альтернативу «Великой традиции» составила группа выдающихся музыкантов модернистской ориентации — представители «Американской пятерки» (Ч. Айвз, Г. Кауэлл, У. К. Риггер, К. Ю. Беккер, К. К. Рагглз), к которым примкнули Дж. Антейл, К. Нэнкэрроу, Л. Орнстайн. К началу 1920-х годов развитие «с разных сторон» направлений традиционализма и модернизма привело к утверждению нового этапа эволюции фортепианной музыки в русле американской композиторской школы.

Развитие жанра фортепианной сонаты в творчестве композиторов США представляет картину, запечатлевшую историко-культурный контекст эпохи. В период перехода от противостояний неоклассицизма модернизму сложился и оформился путь самостоятельного развития композиторов, стремившихся обнаружить самостоятельный, вне ориентации на европейскую традицию, способ музыкального мышления, который являлся органичным для афро-американской среды с ее архаическим ритмо-интонационным строем, богатым опытом музицирования и особым типом музыкального мышления. Примечательный путь формирования новых средств музыкальной выразительности прошла фортепианная соната. Особенности этого пути можно проследить на примере трех фортепианных сонат Ч. Айвза. Одна из них является своеобразным памятником американской фортепианной сонаты XX века. Это «Конкорд, Массачусетс, в 1840–1860-е гг.» — соната, опубликованная в 1920 году, вместе с очерком «Эссе перед сонатой». Американские композиторы XX века бережно сохраняли утвержденную Ч. Айвозом традицию сопровождать фортепианную сонату вербальными программами и комментариями.

Композиционная и исполнительская стилистика названной сонаты на протяжении нескольких десятилетий была предметом аналитических исследований различных, в том числе отечественных, авторов (А. В. Ивашкин, С. Павлишин). При этом, несмотря на существование известных теоретических разработок, соната «Конкорд» не стала репертуарным, широко известным произведением. Причину данного парадокса не объясняет никто из пианистов-исполнителей и в настоящее время.

Аналогична судьба фортепианной сонаты в творчестве других американских композиторов, в том числе и тех, кто не экспериментировал с отдельными уровнями музыкального языка (тембровое варьирование, регистр, «плотность» или «разреженность» звуковой ткани и др.) и не шел по пути синтеза музыки с астрономией, оккультизмом, акустикой или философией. Среди композиторов, уважительно относившихся к «памяти жанра» сонаты, находился С. Барбер, автор сонаты op. 26 (1949). Исполненное В. Горовицем в 1950 году, произведение Барбера осталось в истории фортепианного искусства в качестве примера сонаты в творчестве композиторов США на новом этапе эволюции жанра.

В конце 1910-х годов было широко распространено применение неразрешенных диссонансов такими композиторами, как Ч. Айвз, Г. Кауэлл, Ч. Сигер, Л. Орнштейн, К. Рагглз. Они начали использовать кластеры именно в фортепианной музыке, изобретая для этого нотную запись. Названный прием звукоизвлечения красноречиво указывает на стремление создавать нечто качественно новое в музыкальном искусстве. Подобное стремление отличает путь эволюции жанра фортепианной сонаты, звуковой мир которой способен запечатлеть элементы фундаментальных трансформаций мира духовного, физического и индустриально-технического.

Качественно новое звуковое пространство, образованное фортепианной сонатой композиторов США в первой половине XX века, содержит не только важные аспекты для изучения жанровых, структурных и стилевых особенностей отдельных музыкальных произведений; научное исследование этого

звукового пространства требует инновационных подходов к проблеме эволюции фортепианной сонаты в историко-культурном контексте развития США и эпохи в целом.

## Список цитируемой научной литературы

1. Асафьев Б. В. О музыке XX века / Асафьев Б. В. — Л., 1982. — 200 с.
2. Брагинская Н. А. Неоклассические концерты Стравинского: Учебное пособие / Брагинская Н. А. — СПб., 2005. — 97 с.
3. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки / Варунц В. — М. : Музыка, 1988. — 80 с.
4. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки / Гаккель Л. — 2-е изд., доп. — Л. : Сов. композитор, 1990. — 288 с.
5. Друскин М. С. Стравинский. Личность, творчество, взгляды / М. С. Друскин / ред. кол.: Л. Г. Ковнацкая и др. — СПб. : Композитор, 2009. — 584 с.
6. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление Стравинского: Исследование / Задерацкий В. В. — М. : Музыка, 1980. — 287 с.
7. Ивашкин А. В. Чарльз Айвз и музыка XX века / Ивашкин А. — М. : Сов. композитор, 1991. — 455 с.
8. Катанова Н. Ю. Фортепианные дуэты и фортепианные ансамбли в творчестве И. Стравинского / Н. Ю. Катанова // Аспекты исторического музыковедения. — 2012. — № 5. — С. 288–299.
9. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Цтирад Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 367 с.
10. Кодай З. Избранные статьи / Золтан Кодай. — М. : Сов. композитор, 1982. — 288 с.
11. Кон Ю. Г. Наблюдения над гармонией в фортепианной Сонате Бартока / Ю. Кон // Бела Барток: Сб. статей / Сост. Е. И. Чигарева. — М. : Музыка, 1977. — С. 99–122.
12. Музыкальный словарь Гроува / Ред. Е. Д. Богданова, М. А. Осипов. — М. : Практика. — 2007. — 1103 с.
13. Павлишин С. С. Чарльз Айвз / Стефания Стефановна Павлишин. — М. : Сов. композитор, 1979. — 183 с.



14. Пумина А. О фортепианных сонатах Хиндемита (Вторая и Третья) / А. Пумина // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы: Сб. статей и исследований. — М. : Сов. композитор, 1979. — С. 114–142.
15. Раабен Л. Н. Еще раз о неоклассицизме // История и современность: Сб. статей / ред.-сост. А. И. Климовицкий и др. — Л.: Сов. композитор, 1981. — С. 196–214.
16. Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. — М. : 1997. — 874 с.
17. Савенко С. И. Миры Стравинского / С. Савенко // Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века : сб. статей / ред.-сост. М. Арановский — М. : Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ, 1997. — С. 151–180.
18. Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII — первой половины XX века. Становление национальной идентичности: Очерки / Сигида С. Ю. — М. : Композитор, 2012. — 504 с.
19. Сигитов С. М. Духовный строй музыки Белы Бартока: Философско-аналитическое исследование / Сергей Сигитов. — СПб. : Сударыня, 2003. — 256 с.
20. Смирнов В. В. Определенных эволюции Стравинского к неоклассицизму / В. В. Смирнов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. — Л. : Музыка, 1967. — С. 142–169.
21. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества: Исследование / Соколов А. С. — М. : Музыка, 1992. — 230 с.
22. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика / Стравинский И. — М. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. — 368 с.
23. Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу / Г. Торо / Пер. с англ. З. Е. Александровой. — М. : РИПОЛ классик, 2018. — 456 с.
24. Холопова В. Н. «Классицистский комплекс» творчества И. Ф. Стравинского в контексте русской музыки / В. Холопова // Статьи, воспоминания / И. Ф. Стравинский. — М., 1985. — С. 40–68.

25. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие / Холопова В. Н. — СПб. : Лань, 1999. — 496 с.
26. Эко У. Открытое произведение / Эко Умберто / Пер. с итал. А. П. Шурбелева. — СПб., Симпозиум, 2006. — 412 с.
27. Broder N. Samuel Barber /Nathan Broder. — New York: G.Shirmer, 1954. — 111 p.
28. Perkyns J. E. G. An analytical study of Elliott Carters's Piano Sonata / Jane E. Gormley Perkyns. — Vancouver: The University of British Columbia, 1990. — 57 p.
29. Struble J. W. The History of American Classical Music. — New York, 1995. — 444 p.
30. Tischler H. Barber's Piano Sonata op. 26 / Hans Tischler // Music and Letters, Vol. XXXIII. Issue 4. — Oxford, 1952. — P. 352–354.
31. Tzelepi M. The piano sonatas of Stravinsky & Bartok: A comparative study / Marilina Tzelepi. — Режим доступа: <https://www.academia.edu/>

## Приложение №1. Из истории жанра сонаты

Термин «соната» впервые появляется во время становления самостоятельных инструментальных жанров. Изначально этим термином называли вокальные произведения с участием инструментов или инструментальные сочинения, которые в то время еще были сильно подвержены влиянию вокальной манеры композиции или были попросту переложениями. В XIII веке это обозначение относят к инструментальным сочинениям. Более широкое распространение название получает в эпоху Позднего Возрождения в Испании, а следом, к концу XVI века — в Италии.

На рубеже XVI–XVII вв. обозначение применялось к самым разным инструментальным произведениям. Так могли называться части церковной службы, увертюры к операм. К началу XVII века сложились два типа сонаты: *sonata da chiesa* (церковная) и *sonata da camera* (светская). Эти названия впервые встречаются в сочинении Т. Меруло “*Canzoni, overo sonate concertate per Chiesa e camera*” (1637).

В это же время, в начале XVII века, становится распространена трио-соната для 2 или 3 исполнителей и *basso continuo* — переходная форма от многоголосия к сольной сонате. Ведущее место в инструментальных составах того времени отдается струнно-смычковым инструментам.

Во второй половине XVII века появляется тенденция к разделению сонаты на части (от 3 до 5). Наиболее распространенным становится цикл из четырех частей с последовательностью: медленно — быстро — медленно — быстро или быстро — медленно — быстро — быстро. В церковной сонате обычно I часть — медленное вступление с элементами импровизации, II — быстрая фугированная часть, III — медленная, часто в духе сарабанды, IV — снова фугированная. *Sonata da camera* же обычно состояла из танцевальных номеров наподобие сюиты: аллеманда — куранта — сарабанда — жига.

В конце XVII века широко распространилась тенденция к смешению типов сонат, в результате которого появлялись сочинения, соединяющие признаки обоих видов сонаты: в *sonata da chiesa* проникают танцевальные части, а в *sonata da camera* — свободные импровизационные части. Иногда следствием было полное слияние типов. Соединение частей в единый цикл осуществлялось посредством тематизма, тонального плана или программного замысла.

Тематическое единство в цикле инструментальной трио-сонаты является одной из важнейших проблем в становлении инструментальной драматургии XVIII века. Принцип тематического единства — это прежде всего сходство мотивов в разных частях цикла. Он несет на себе важнейшую функцию укрепления единства внутри циклической структуры.

Родословная этого принципа восходит к однотемной вариационной разновидности ричеркара, среди сочинений Дж. Габриэли, в частности. Позже в сферу влияния ричеркара попадает однотемная канцона с эпизодами. В этих жанрах каждый следующий раздел строится путем вариационных изменений основной темы. В сочинениях Дж. Габриэли и его современников общность тематизма помогала объединить разделы со сменой метра и, тем самым, соблюсти целостность.

К другим жанровым истокам сонаты можно отнести танцевальную сюиту, в основе которой лежат парные танцы, например, павана — гальярда. Объединение танцев в пары обычно подразумевало под собой общность тематизма. Но между сонатой и ее предшественниками также были и существенные различия. Отсутствие драматургически обособленных самостоятельных частей в этих жанрах позволяет назвать их лишь прототипами сонатного цикла. Сонатный же цикл сформировался, когда драматургическая функция каждой из его контрастных, обособленных и самостоятельных частей уже стабилизировалась. Поэтому именно с сонаты и началась история инструментального цикла и драматургии в эпоху барокко.

В первой половине XVII века тематические связи внутри цикла становятся обязательными для трио-сонат с явным преобладанием вариантного

и вариационного типа развития. Цикл, в котором популярная мелодия изменялась вариационным путем во многих произведениях итальянских композиторов называлась инструментальной арией.

Во второй половине XVII века принцип единства тематизма уже становится универсальным средством в драматургии циклических жанров. Родство, прежде всего, можно найти в крайних частях цикла. Объясняется это разной драматургической функцией частей, где финал, как завершающая цикл часть, особо благоприятен для воспроизведения материала предыдущих частей.

Причина усиления родства тематизма кроется во все возрастающей обособленности и контрастности между частями. Для поддержания единства цикла необходимы были иные приемы, которые и были найдены в абсолютном тождестве тематизма. Здесь соната пошла по пути вариационной сюиты. Вместе с этим усиливалось влияние и камерной сонаты как наследницы сюиты. В это же время параллельно с трио-сонатами развиваются сонаты для скрипки, как инструмента, переживающего эпоху расцвета. Наибольшее развитие этот жанр получил в произведениях А. Корелли, Дж. Тартини, А. Вивальди. У И. С. Баха появляются скрипичные сонаты с облигатным клавиром.

На рубеже XVII–XVIII веков распространенным становится тип с общим тематизмом в быстрых частях (в четырехчастном цикле типа медленно — быстро — медленно — быстро). Но мышление многих композиторов подсказывало, что при наличии развернутых медленных частей, общих тематических связей лишь в двух частях будет недостаточно. Поэтому часто встречаются сонаты со схожим начальным тематизмом в трех или во всех четырех частях.

В конце XVIII века при наличии тенденции к сокращению количества частей главная часть перемещается на первое место, где ее функция первоначального тематического импульса раскрывалась более явно.

Так как тематическое родство имело важную драматургическую роль, оно часто сочеталось с репризностью в последней части. Репризность для

цикла—это важнейший этап формирования гомофонного образования формы. Именно на этом принципе были основаны жанры XVII и XVIII веков.

В XVIII веке драматургическая роль, которую несла репризность сильно ослабевает, потому как строфические безрепризные формы все чаще заменялись репризными, тем самым сами части цикла удлинялись, и количество их сокращалось до трех, а то и двух. Точный повтор привносил бы в цикл статичность, что неизбежно нарушало бы драматургию развития в цикле и дестабилизировало бы функции отдельных частей. Потому исчезновение этого принципа к середине XVIII века вполне закономерно: более высокий уровень гомофонного мышления, установившийся к тому времени, применение трехчастности в разных частях цикла, позволяли не повторять целиком отдельные части.

Широкое распространение принципа единства тематизма и длительное время, в течение которого он развивался и использовался во многих циклических барочных жанрах позволяют признать его большой потенциал. Творческий поиск музыкальных средств неизменно приводил композиторов к пониманию тематического сходства частей как к универсальному способу достижения баланса между диаметрально противоположными — контраста и тождества.

Именно с трио-сонаты и сольных сонат с *basso continuo* началась история инструментальной драматургии в рамках цикла. Лидирующее место среди барочных жанров трио-соната заняла к середине XVII века, а сольная — только в XVIII веке. Благодаря своей универсальности, четкому разделению всех партий именно трио-принцип в будущем оказал большее влияние из всех инструментальных барочных жанров на становление классицистской симфонии. Поэтому именно этот жанр стал, пусть и не единственным, но старейшим предком тематического единства и внутрициклической общности тематических связей в сочинениях эпохи классицизма и романтизма.

В середине XVIII века — раннеклассический период — соната становится самым сложным и богатым жанром в инструментальной музыке. Получает

развитие клавирная соната — как для нового молоточкового фортепиано. Традиция сопровождения *basso continuo* постепенно уходит. Создаются сочинения для классического состава из двух исполнителей с облигатным клавиром — скрипки, флейты или другого солирующего инструмента.

В этой новой форме сонаты осуществлялся переход к гомофонному письму. Традиции сонатного *allegro* складывались в одночастных сочинениях Д. Скарлатти и трехчастных сонатах К. Ф. Э. Баха. В творчестве К. Ф. Э. Баха устанавливается трехчастный цикл. У итальянских композиторов популярен двухчастный цикл.

Сонатный цикл окончательно формируется в творчестве Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Типичным становится трехчастный цикл с последовательностью быстро — медленно — быстро, в котором центр тяжести переносится на первую часть, написанную в большинстве случаев в сонатной форме. Вторая, медленная, часть создается ей контраст за счет темпа и иного круга образов. Здесь допускается большой выбор форм, часто это сложная трехчастная с эпизодом, также сонатная форма с ее различными вариантами. Финал — обычно самая быстрая часть, близка первой по характеру. Чаще всего эта часть писалась в форме рондо или рондо-сонаты.

Высшей точки развития соната достигает в творчестве Бетховена, написавшего 32 фортепианных, 5 виолончельных и 10 скрипичных сонат. Многие его сонаты монументальны. В них обогащается содержание, заостряются конфликты. Наряду с чертами классицизма в этих сонатах появляются черты, которые в будущем будут переняты композиторами-романтиками. Бетховен часто обращается к четырехчастному циклу по типу симфонии, который будет взят за основу в эпоху романтизма. Также встречаются и двухчастные сонаты. На протяжении бетховенского сонатного творчества жанр претерпевает сильные изменения: центр тяжести часто смещается на финал, границы между частями размываются, могут звучать реминисценции из предыдущих частей цикла.

Бетховенский тип сонаты находит свое продолжение и преобразование в творчестве композиторов-романтиков. Жанр трактуется более индивидуализированно, с чертами романтической поэмности. Соната в это время еще остается одним из ведущих жанров, хотя и вытесняется малыми формами — ноктюрном, песней без слов и другими. Большой вклад в развитие фортепианной и камерной сонаты внесли Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Э. Григ, Ф. Лист, Й. Брамс. Усиливается образная контрастность — как внутри частей, так и в отношениях между частями. Прослеживается стремление к единству цикла, хотя формально авторы следуют классическому трех- или четырехчастному циклу. Возникают одночастные сонаты, в которых разделы по размеру и самостоятельности близки частям цикла — так образуется одночастный цикл. Первые примеры такого цикла можно увидеть в творчестве Ф. Листа.

Много сонат для разных инструментов написал М. Рeger. Наиболее интересны его органнeе сонаты, в которых он ориентировался на классические традиции.

На рубеже XIX–XX веков жанр сонаты в странах Западной Европы настигает известный кризис.

Соната снова возрождается и приобретает новые черты в начале XX века во французской музыке. Среди авторов выделяются К. Дебюсси, М. Равель, П. Дюка, Г. Форэ, привнесшие в жанр сонаты новую, импрессионистическую образность.

В творчестве русских композиторов XVIII–XIX веков жанр сонаты не имел ведущего значения. Известны отдельные опыты Д. С. Бортнянского для чембало, И. Е. Хандошкина для скрипки соло и с басом. Национальные черты прослеживаются в сочинениях А. А. Алябьева, М. И. Глинки. Большой вклад в жанр русской сонаты внес А. Г. Рубинштейн, написавший 4 фортепианных сонаты, 3 скрипичных, 2 виолончельных и альтовую сонату. Особое место в развитии сонаты заняли фортепианные сонаты П. И. Чайковского и А. К. Глазунова, написанные в традициях «больших» романтических сонат.



Ситуация кардинально меняется на рубеже XIX–XX веков. Интерес к жанру сонаты у русских авторов значительно вырос. Ярчайшей страницей в истории жанра являются 10 фортепианных сонат А. Н. Скрябина. Опираясь во многом на романтические традиции, автор наделяет их оригинальным выражением, которое проявляется и в образности, и в трактовке жанра, и в средствах музыкального языка. Их форма эволюционирует от классической в одночастной поэмой, но не циклической по типу сонат Листа.

Существенное развитие жанр получает в творчестве Н. К. Метнера, С. В. Рахманинова, Н. Я. Мясковского.

В последующие годы сонатный жанр преобразуется благодаря использованию новых средств выразительности. Так, 6 сонат Б. Бартока для различных инструментов, оригинальные по ритмике и ладовым особенностям, говорят о тенденции к реорганизации составов исполнителей. Этому следуют и другие композиторы. Прослеживаются попытки возрождения форм старинных, доклассических сонат. Образец неоклассической трактовки сонатного жанра — фортепианная соната И. Ф. Стравинского 1925 года.

В развитии фортепианной сонаты XX века важную роль сыграли образцы этого жанра в творчестве С. С. Прокофьева. В них запечатлен весь путь композитора. Кроме одночастных Первой и Третьей сонат Прокофьев опирается на классический трех- и четырехчастный цикл. Опора на старинные принципы мышления проявляется во включении танцев XVII–XVIII веков, также в разделении частей. Тем не менее, в этих сочинениях господствуют оригинальные черты, такие как театральность, новизна гармонии и мелодики, своеобразный виртуозный стиль.

Во второй половине XX века начинают появляться новые характерные черты: циклы, не имеющие частей в сонатной форме, а только лишь претворяющие принципы сонатности. Такими являются сочинения П. Булеза, «Соната и интермедия» для препарированного фортепиано Дж. Кейджа. Композиторы трактуют жанр сонаты как инструментальное сочинение.

## Приложение №2. Критический анализ научной литературы

В XX веке о неоклассицизме написан корпус исследований, многие из которых в настоящее время являются академическими. Это известные разделы монографий Б. В. Асафьева в «Книге о Стравинском», М. С. Друскина, Б. М. Ярустовского о Стравинском. В анализе музыкальных произведений существенную помощь оказало исследование В. В. Задерацкого «Полифоническое мышление И. Стравинского».

Названные авторы изучали предпосылки возникновения неоклассицизма, его влияние на музыкальное искусство, значение в духовном мире XX века. В 2016 году появилось новое исследование Евгения Георгиевича Шевлякова «Музыкальный неоклассицизм XX века». Автор рассмотрел взаимодействие неоклассицизма с иными музыкальными направлениями, роль неоклассицизма в современных музыкально-стилевых синтезах. В главе II книги Е. Г. Шевляков развил тезис, посвященный «философии неоклассицизма», — явлению, которое сформировалось из понимания того, что в искусстве первой половины XX века преобладающим было ощущение «преувеличенности дисгармонии» бытия и в то же время — «преходящести», скоротечности этой дисгармоничности самой жизни. Речь идет о социально-исторической среде, в которой развивался неоклассицизм в отдельных странах Западной Европы. Также в развитии неоклассицизма определяющее значение имели исторический, национальный уклад жизни, в особенности — комплекс духовных ценностей, который оказался запечатлен в неоклассицизме как концепции — способе видения мира.

В написании ВКР использованы различные музыковедческие источники. Значительную помощь в написании текста оказал труд В. П. Варунца «Музыкальный неоклассицизм» (1988). Книга С. М. Сигитова «Духовный строй музыки Белы Бартока» существенно повлияла написание раздела о

значении жанра сонаты в творчестве композитора. Работа С. Ю. Сигиды «Музыкальная культура США конца XVIII — первой половины XX века» помогла структурировать изложение материала о ситуации в музыке США в начале XX века. Англоязычный источник Н. S. Wolf, “The twentieth century piano sonata” помог сформулировать тезис о месте жанра сонаты в творчестве американских композиторов.

## Приложение №3. Нотные примеры к Главе I

Пример №1. И. Стравинский. Соната fis-moll. I часть.

Piano

**Allegro**

*ff*

Пример №2. И. Стравинский. Соната fis-moll. II часть.

**Vivo**

*pp*

Пример №3. И. Стравинский. Соната fis-moll. III часть.

**Andante**

*p*

Пример №4. И. Стравинский. Соната fis-moll. Финал.

**Allegro**

*p*

Пример №5. И. Стравинский. Соната для фортепиано (1925). I часть.

Пример №6. И. Стравинский. Соната для фортепиано (1925). II часть.

Пример №7. И. Стравинский. Соната для фортепиано (1925). Финал.

Пример №8. И. Стравинский. Соната для фортепиано (1924). Финал, тт. 49-52.

Пример №9. И. Стравинский. Соната для двух фортепиано. I часть.

Moderato  $\text{♩} = 63$

Piano I

*mp*

Moderato  $\text{♩} = 63$

Piano II

*mp*

Пример №10. И. Стравинский. Соната для двух фортепиано. II часть.

Largo  $\text{♩} = 40$

I

*legato mf cantabile*

Largo  $\text{♩} = 40$

II

*legato mf cantabile*

Пример №11. И. Стравинский. Соната для двух фортепиано. Финал.

Allegretto  $\text{♩} = 80$

I

*mf*

*mp*

*leggiero*

Allegretto  $\text{♩} = 80$

II

*f marc.*

## Приложение №4. Нотные примеры к Главе II

Пример №12. Б. Барток. Сонатина для фортепиано. I часть.

Allegretto  $\text{♩} = 56$

Пример №13. Б. Барток. Сонатина для фортепиано. II часть.

Moderato  $\text{♩} = 80$

Пример №14. Б. Барток. Сонатина для фортепиано. Финал.

Moderato  $\text{♩} = 80$

Пример №15. Б. Барток. Соната для фортепиано. I часть.

Allegro moderato,  $\text{♩} = 120 - 126$

Пример №16. Б. Барток. Соната для фортепиано. II часть.

**Sostenuto e pesante, ♩ = 84**

The musical score for Example 16 is in 6/8 time, marked **Sostenuto e pesante** with a tempo of ♩ = 84. It consists of two systems. The first system shows the beginning with a forte (*f*) dynamic in the bass and piano (*p*) in the treble. The second system shows a dynamic shift to mezzo-forte (*mf*) in the bass and forte (*f*) in the treble, followed by a return to piano (*p*) in the treble.

Пример №17. Б. Барток. Соната для фортепиано. II часть, т. 47.

The musical score for Example 17 is in 6/8 time. It consists of two systems. The first system shows a piano (*p*) dynamic in the treble and a subito piano (*p subito\**) dynamic in the bass. The second system shows a return to piano (*p*) in the bass.

Пример №18. Б. Барток. Соната для фортепиано. Финал.

**Allegro molto, ♩ = 170**

The musical score for Example 18 is in 8/8 time, marked **Allegro molto** with a tempo of ♩ = 170. It consists of two systems. The first system shows a forte (*f*) dynamic in the treble. The second system shows a return to piano (*p*) in the bass.



## Приложение №5. Нотные примеры к Главе III

П р и м е р №19. П. Хиндемит Соната для фортепиано №1. I часть.

Musical score for Example 19, showing a passage in 3/4 time, marked "Ruhig bewegte Viertel (♩ 96)". The score includes dynamic markings *mf* and *p*.

П р и м е р №20. П. Хиндемит Соната для фортепиано №1. III часть.

Musical score for Example 20, showing a passage in 3/4 time, marked "Lebhaft (♩ 168)". The score includes dynamic markings *f* and *mf*.

П р и м е р №21. П. Хиндемит Соната для фортепиано №1. Финал.

Musical score for Example 21, showing a passage in 3/4 time, marked "Lebhaft (♩ bis 120)". The score includes dynamic markings *f* and *p*.

Пример №22. П. Хиндемит. Соната для фортепиано № 2. I часть, гл. партия.



Пример №23. П. Хиндемит. Соната для фортепиано № 2. I часть, св. партия.



Пример №24. П. Хиндемит. Соната для фортепиано № 2. I часть, поб. партия.



Пример №25. П. Хиндемит. Соната для фортепиано № 2. II часть.



Пример №26. П. Хиндемит. Соната для фортепиано № 2. III часть.

**Sehr langsam** (♩ bis 60)

Пример №27. П. Хиндемит. Соната для фортепиано № 2. III часть, рондо.

**Rondo**  
**Bewegt** (♩ 100 - 108)

Пример №28. П. Хиндемит. Соната для фортепиано № 3. I часть, гл. партия.

**Ruhig bewegt** (♩ etwa 64)

Пример №29. П. Хиндемит. Соната для фортепиано № 3. I часть, св. партия.



Пример №30. П. Хиндемит. Соната для фортепиано № 3. I часть, поб. партия.



Пример №31. П. Хиндемит. Соната для фортепиано № 3. II часть.



Пример №32. П. Хиндемит. Соната для фортепиано № 3. III часть, «прелюдия».



П р и м е р №33. П. Хиндемит. Соната для фортепиано № 3. III часть, «фуга».

The image shows a musical score for the third part of Hindemith's Sonata for Piano No. 3, titled 'Fugue'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The top staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a rest. The bottom staff contains a bass line with a slur over the first two measures, followed by a rest. Dynamics include *p* and *pp*. The second system also has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The top staff continues the melodic line with various rhythmic patterns and dynamics like *p*. The bottom staff continues the bass line with similar rhythmic patterns and dynamics like *p*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

П р и м е р №34. П. Хиндемит. Соната для фортепиано № 3. Финал.

The image shows a musical score for the finale of Hindemith's Sonata for Piano No. 3. It is titled 'Lebhaft (♩ 112)'. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef on the top and a bass clef on the bottom. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/2. The tempo is marked 'Lebhaft' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The dynamics include *f*. The music features a complex rhythmic pattern with many accents and slurs.

## Приложение №6. Нотные примеры к Главе IV

Пример №35. С. Барбер. Соната для фортепиано. I часть.

*Allegro energico* ♩ 120

Пример №36. С. Барбер. Соната для фортепиано. I часть. Кода.

*un poco più tranquillo*

Пример №37. С. Барбер. Соната для фортепиано. III часть.

*Adagio mesto* ♩ circa 48

Пример № 38. С. Барбер. Соната для ф-п. Финал.

Allegro con spirito  $\text{♩} = 104$

*poco f*

*p*

*poco f*

Пример № 39. Э. Картер. Соната для ф-п. I часть.

Maestoso  $\text{♩} = 66$

*ff*

*f, molto sostenuto ed espressivo*

*ff*

*f, espr.*

*più f*

Пример № 40. Э. Картер. Соната для ф-п. II часть.

Andante ( $\text{♩} = 69$ )  
*con sonorità*

*mf*

Пример № 41. Дж. Антейел. Соната для ф-п. Death of the machines. I часть.

**Moderato**

*f sempre*

Пример № 42. Дж. Антейел. Соната для ф-п. Death of the machines. II часть.

**Accelerando \***

*f*

Пример № 43. К. Нэнкэрроу. Сонатина для ф-п. I часть.

**Presto (♩ = 184)**

*p*

3 4 3 2



П р и м е р № 44. К. Нэнкэрроу. Сонатина для ф-п. II часть.

Moderato  
Più allegro (♩ in  $\frac{6}{8}$  = 88)

П р и м е р № 45. Ч. Айвз. Соната №1

Adagio con moto (♩ = 80-92)

П р и м е р № 46. Ч. Айвз. Соната на трех страницах.

Allegro moderato

Пример №47. Ч. Айвз. Соната «Конкорд». I часть.

Slowly (♩ = about 76-72)

*f* (Prose)

*l.h.* *r.h.*

Пример № 48. Ч. Айвз. Соната «Конкорд». II часть.

*l.h.*

П р и м е р №49. Ч. Айвз. Соната «Конкорд». III часть.

*P moderately*

*ten.*

*pp*

П р и м е р №50. Ч. Айвз. Соната «Конкорд». IV часть.

\* Very slowly and quietly *l.h.* *r.h.*

*ppp*

*l.h. one chord r.h.*

*l.h.*

*one chord l.h. r.h.*

*r.h.*

*l.h. r.h.*

*l.h. r.h.*