

## **ПРЕТВОРЕНИЕ СОНАТНОЙ ФОРМЫ В СОЧИНЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Значение курса общего фортепиано в системе образования несправедливо недооценивают, упуская из вида его универсальность (исполнение как собственно фортепианных произведений, так и сочинений для различных вокальных и инструментальных составов), важное профилирующее и формирующее значение данного предмета (развитие эстетического вкуса и общей культуры музыканта) – аспекты, отмеченные В. Нырковою [9, с.26]. Педагог, решающий подобные задачи, должен совмещать в себе качества исполнителя и теоретика, уметь анализировать, обобщать и одновременно подкреплять изложенное исполнением на инструменте.

В непосредственной педагогической практике кафедры общего и специального фортепиано работа со студентами над освоением крупных форм играет особую роль, так как развивает у учащихся умение мыслить крупными музыкальными построениями, ощущать форму в целом, что является одной из наиболее сложных задач в исполнительском мастерстве. В этом плане особенно полезна работа над классическим сонатным аллегро.

Объединение педагогического (исполнительского) подхода к произведению и его теоретического обоснования и составляет **актуальность** темы данной статьи.

В качестве **объекта** исследования избирается сонатная форма, особенности её композиторского и исполнительского преломления. Данная форма неизменно находится в поле интересов теоретических исследований, как с позиции собственно воплощения формообразующих принципов (структурный уровень), так и с точки зрения становления её параметров в исторической перспективе (исторический срез).

**Предметом** статьи становятся сочинения, созданные на рубеже XX – XXI вв. харьковскими композиторами, демонстрирующие протечение сонатной формы в новых эстетических и языковых условиях. В качестве материала исследования избираются сонаты В. Золотухи-

на, дуэт для скрипки и фортепиано Е. Гнатовской, соната для виолончели и фортепиано А. Малацковской.

Универсальность сонатной формы, её исключительное положение в истории формообразования в музыке многократно подчёркивалось и рассматривалось в исследовательской литературе [1-4, 7, 10, 11, 14]. Возможности сонатной формы подтверждаются её длительным историческим развитием при сохранении господствующего положения в иерархии музыкальных форм. Значительное количество музыковедческих работ посвящено анализу процесса становления и развития сонатной формы в исторической перспективе [2-3, 5-6, 8], среди которых нельзя не отметить фундаментальное исследование Н. Горюхиной [1].

XX век продемонстрировал максимальную свободу в истолковании музыкальных жанров, форм, языковых средств: трансформируется мелодия, утрачивая значение «ведущего голоса»; она, тем не менее, становится более концентрированной и насыщенной за счёт интонационной краткости, «собранности». Мелодическая линия заменяется краткими попевками, ёмкими и выразительными; кантиленность сменяется декламационностью, речевой выразительностью.

Разрушается классическая гармония и система ладовых тяготений. На первый план выдвигается фонизм созвучия, а не его структура и ладовая принадлежность. Происходит «раскрепощение» диссонансов, исчезает необходимость их разрешения. Значительно возрастает роль ритмического начала в музыке. Ритм (ритмическая группа) порой выполняет не только временную, организующую, но и тематическую функцию. Происходит «перестановка» выразительных средств: на первый план выдвигаются тембр, динамика, метроритм, штрихи и т. п.

Значительные изменения происходят и в сфере формообразования. Среди новых качеств современной сонатной формы, выявленных на уровне развития тематического материала, отметим: перенесение конфликтности на внутритематический уровень, раздвоенность внутри тем (Мясковский), противопоставление экспозиции + репризы – разработке, частое использование «зеркальных» реприз или двойных реприз (Шостакович), усиление роли побочной партии – лирического центра, использование новых тем в разработке и «исключение» побочной партии из репризы.

Новые качества тематического материала и процесса развёртывания музыкальной мысли не отменяют следования законам сонатной формы. Значительная часть сочинений современных украинских (в частности, харьковских) композиторов демонстрирует последовательное преломление сонатной формы, которая становится структурирующим началом, «оформляя» новый в языковом отношении материал.

Для подтверждения обратимся к творчеству **Владимира Золотухина**. Выпускник Донецкого музыкального училища и Харьковского института искусств (класс Д. Клебанова), член Союза композиторов СССР (с 1965), заслуженный деятель искусств Украины, народный артист Украины, В. Золотухин является автором огромного количества сочинений различной жанровой природы. Симфонии, балет, музыка к спектаклям и кинофильмам, увертюры, поэмы, концерты для фортепиано, скрипки, саксофона и симфонического и эстрадно-симфонического оркестра, сольные и ансамблевые сочинения для различных инструментов, вокально-симфонические и камерно-вокальные сочинения составляют творческие наработки композитора. Важное место в творчестве автора занимают и фортепианные сочинения: вариации, фантазия, «Детский альбом», «Концертный вальс», сонаты.

**Соната №1** В. М. Золотухина является ярким образцом следования законам сонатной формы, поскольку сохраняет основные разделы, темы, их соотношение и функции. Открывается произведение темой Главной партии торжественного интрадного характера (*f*, весомые аккорды, охват всех регистров, ритмическая группа «две шестнадцатых-четверть»). Тональная опора темы – *Fis*. Связующая партия (тт. 16–38) довольно развёрнута, отмечена преобладанием неустойчивости, соединяет различные типы движения (аккорды, стаккатное движение, пассажи). Тональная неустойчивость, свобода изложения – коренные свойства связующей партии, соединяющей два основных тематических образования экспозиции.

Побочная партия, подобно главной, тонально определена – *H-Dur*, образно и фактурно ей контрастирует. Скерцозность, лёгкость и изящество, яркое фактурное разделение на выразительную мелодическую линию и аккомпанемент в виде разложенных аккордов, ритмическая

прихотливость – основные составляющие темы. Заключительная партия (тт.71-92) носит синтезирующий характер, соединяя фанфарность Г. П., обороты П. П. с постепенным «разрежением» тематизма, остановкой движения.

Своеобразие разработки определяется тематическим богатством и насыщенностью экспозиции. Композитор трактует данный раздел как новый этап развития, чем объясняется её начало – самостоятельный эпизод, который, тем не менее, включает интонации Связующей партии. Темповое обозначение – *Meno mosso Grazioso*, динамика *pp*, преобладание остинатных ритмических формул – «четверть – две восьмых» создают эффект мерного покачивания. Вторая фаза разработки – развитие главной партии, третья – побочной. Таким образом, в разработке представлены все темы экспозиции. Они отделены друг от друга, самостоятельны в своём развитии, что придаёт форме черты поэжности (романтическая трактовка).

Реприза (т. 168) сохраняет заявленную и последовательно реализованную в сонате структурную ясность. Композитор сохраняет все основные темы, главная партия динамизирована, но неизменна по характеру, связующая сокращена, побочная дана в тональности *Ges Dur* – энгармонически равной основной. Небольшая кода (т. 207) построена на материале (типе движения, ритмической группе) эпизода разработки. Таким образом, соната В. Золотухина показательна как с позиции сохранения классических закономерностей сонатной формы (наличие всех основных тем и разделов, сохранения их функций и тональной логики формы), так и преломления принципов романтической логики – завершенность, замкнутость тем и разделов, образные «переключения».

**Соната №2** В. Золотухина, имеющая программный подзаголовок «Приношение маэстро Моцарту» показательна в первую очередь в образно-тематическом отношении. Обращение к творчеству В. А. Моцарта с позиции современного композитора приводит к помещению типов движения, интонаций, оборотов XVIII века в иной, необычный, современный звуковой контекст. Именно подобное парадоксальное соединение, светлое и, одновременно, несколько ностальгическое отношение к наследию великого композитора, придаёт особую свежесть данному произведению, воскрешая музыку увертюры

«Женитьбы Фигаро», интонации оперных *lamento*, светлую лирику и ритмическую активность.

С позиции формообразования соната демонстрирует стремление к предельной ясности и определённости тем и разделов. Открывается главной партией, как это характерно для Моцарта, чем задаёт основной характер, создаёт стихию движения, «кипучей» энергии. Тема Г. П. образно и по типу движения перекликается с увертюрой к «Женитьбе Фигаро». Неслучайной представляется и тональная опора – *D*. Связующая партия начинается как продолжение главной (также примета моцартовского стиля), впоследствии насыщается новым тематическим материалом (т. 14) и переводит в тональность *g-moll* (*T-S* соотношение). Побочная (ремарка *Dolce*) – лирическая изящная тема, терцовое движение которой соединяется с закруглёнными интонациями. Заключительная (т. 38) – краткая, но активная (пунктирный ритм, октавные ходы, динамика *f*) – завершает экспозицию.

Разработка двухфазна. Её первый этап – развитие Г. П., основанное на мотивном комбинировании её элементов, интервальных перестановках темы, активном модуляционном развитии. Второй этап – развитие темы С. П. (с т. 14), которое начинается в тональности *H-Dur*. Остановка движения и возвращение материала П. П. в новой тональности – *f-moll*, (т. 81) знаменует начало «зеркальной» репризы, в которой побочная устойчива, тонально оформлена и внутренне завершена, а следующая за ней главная, т. 98, сохраняет черты разработочности, тонально насыщена и неустойчива.

Тональное равновесие и тематическое обрамление представляет собой кода (т. 110), в которой тема главной партии восстанавливается в своём первоначальном облике и приобретает кульминационное звучание.

Творческое наследие **Елены Борисовны Гнатовской** насчитывает свыше 50 сочинений. Выпускница ХИИ по классу фортепиано (Г. Гельфгат) и композиции (класс Д. Клебанова), ассистентуры-стажировки Киевской консерватории (класс профессора Ю. Ищенко), член Союза композиторов Украины, преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано ХГУИ. Творческие устремления автора реализованы в сочинениях самых различных жанров: концерты для фортепиано, скрипки, виолончели, «Полифоническая сюи-

та» и две сонаты для фортепиано, «Трио для фортепиано, скрипки и кларнета памяти Д. Клебанова», Интермеццо для альты и фортепиано, струнный квартет, Лирическая поэма для скрипки и камерного оркестра, трио для струнных, Интермеццо для гобоя, Легенда для тромбона и фортепиано, две сонаты для кларнета и фортепиано, Сонатина для тромбона, Вариации для валторны, Каприччио для 2-х фортепиано, цикл «Лирические страницы», соната для альты и фортепиано, «Миражи» для 2-х фортепиано, вокальные циклы на стихи А. Блока, С. Никитина и др.

Произведения Е. Гнатовской отличаются самобытностью и индивидуальностью. Философичность, языковое своеобразие соединяются в них с глубокой приверженностью романтической эстетике, эмоциональностью, тонкостью, этическим пониманием музыки.

**Концертный дуэт для скрипки и фортепиано** является показательным с позиции органичного соединения свободы использования выразительных средств и последовательной структурной логики. Двухчастная композиция выстроена по принципу соотношения поэтического, лирического начала и игрового, скерцозного, что соответствует структурной расстановке: первая часть свободного, поэмого характера, вторая написана в сонатной форме.

Особенностью преломления сонатной логики в данной части является разрастание экспозиционного раздела, масштабность каждой из заявленных в экспозиции тем; при этом разработка достаточно краткая, а реприза сокращена до минимума. Подобные пропорции формы объясняются, в первую очередь, жанровым обозначением – «Концертный» дуэт, что указывает на преломление законов концертной сонатной формы (преобладание экспонирования, приводящее к наличию двух экспозиций). Желание максимально представить возможности двух инструментов приводят к необычному началу главной партии (*g-moll*) – 2 такта сольного высказывания скрипки, с 3-го – вступление фортепиано с собственной мелодической линией. Так реализуется принцип концертирования – чередование самостоятельных партий, их линейное развитие и соединение по принципу контрастной (разнотемной) полифонии. Главная партия в экспозиционном изложении не является статичной, а подвергается развитию (вносится элемент разработочности), сохраняя самостоятельность линий. При этом пар-

тии «меняются типом тематизма», попеременно чередуя кантиленность и скерцозность.

Связующая партия (ц. 8) построена на материале Г. П. Побочная (ц. 14) – лирическая кантиленная тема, изменяет не только тональную опору – *E-Dur*, но и фактурное соотношение голосов – гомофонно-гармонический тип, наличие выразительной мелодии и полифонически насыщенного аккомпанемента. Заключительная партия (т. 59) примыкает к побочной, сохраняя её материал.

Разработка (ц. 18) основана на «преображении» интонаций побочной партии, не контрастирует экспозиции. Краткое развитие завершается 6-тактовым предыктовым разделом (ц. 21), предельно замедляющим темпоритм части. Поэтому возвращение скерцозной динамичной главной партии в репризе воспринимается как коренной контраст (т. 83). Реприза динамизирована, тема приобретает кульминационное звучание, вносит черты разработочности, максимально активизирует движение. Побочная же предельно сокращена, афористична (т. 112, *A-Dur*). Краткая 6-тактовая кода основана на материале главной партии.

Подобная структура сонатной формы указывает на её индивидуальное преломление: пропорции формы смещены в сторону экспозиционности, разработка крайне лаконична и не использует тему Г. П., в репризе же практически отсутствует побочная. Однако краткость разработки компенсируется перенесением разработочности в экспозиционный и репризный разделы, а эпизодический характер побочной в репризе объясняется её масштабным развитием в экспозиции и разработке. Следовательно, композитор трактует форму в романтическом ключе, демонстрируя оппозицию действенно-скерцозного и лирического, а темы сонатной формы превращает в завершённые разделы.

**Соната для виолончели и фортепиано** молодого композитора **Александры Малацковской** также указывает на преемственность традиции в аспекте формообразующих процессов. Четырёхчастный цикл, который состоит из контрастных частей, решён достаточно своеобразно: сонатная форма, присущая «головной» части, перенесена в финал, подытоживающий цикл и компенсирующий свободу развёртывания предыдущих частей. Тематический план части таков: не-

большое 4-хтактовое фортепианное вступление приводит к главной партии (ц. 1, *f-moll*). Выразительная тема виолончели, сопряженная со свободным контрапунктом фортепиано, демонстрирует сочетание лирических и активных скерцозных, токкатных интонаций. Её второе предложение носит секвентный характер, излагается в тональности *B-Dur*.

Связующая партия (ц. 2) сопровождается темповой сменой *Meno mosso*, ритмическим оживлением (пунктирный ритм), достаточно развёрнута, насыщена развитием, в которое вкрапляются интонации Г. П. П. П. (ц. 4 *Andante*) – тема «широкого дыхания», кантиленность и лирический характер которой подчёркиваются триольным движением. Заключительной как таковой нет, дединамизация побочной приводит к началу разработки (ц. 6). В этом разделе, наряду с характерными для разработки неустойчивостью, мотивным дроблением, распылением тематизма, придающими ей действенный характер, автор использует и полифонические приёмы – проведение темы главной партии в увеличении. Кульминация разработки (ц. 9 *Largo marcato*) решена как драматический монолог виолончели.

Зеркальная реприза предельно сокращена и воспринимается как послесловие. П. П. *es-moll*, кратка и афористична; связующая и главная – исключены. Возвращение Г. П. в драматическом облике и первоначальном темпе *Allegro* знаменует собой начало коды (ц. 11).

Финал сочинения А. Малацковской демонстрирует индивидуальное преломление сонатной формы. Развёрнутая экспозиция с традиционным противопоставлением действенного и лирического начал сменяется краткой разработкой, образно модифицирующей тему Г. П., сочетающей приёмы гомофонного и полифонического изложения. Реприза зеркальная, краткая, основана исключительно на побочной партии; Г. П. перенесена в код.

Принципы формообразования в современной музыке достаточно ёмко и точно сформулированы О. Соколовым. «Актуальными, созвучными эпохе стали формы логически стройные, не уступающие в этом классическим типам, но в то же время новые и оригинальные, несущие ещё не изведенные выразительные возможности. Естественно, что в этих условиях свободное претворение сонатности оказывается плодотворным: оно позволяет воспользоваться высшим принципом



музыкально-логического мышления, не прибегая к слишком хорошо известным очертаниям классической сонатной формы» [11, с. 207], что и подтверждается проанализированными выше сочинениями талантливых художников современности.

**ВЫВОДЫ.** Подводя итоги, следует отметить преобладающий характер истолкования сонатных форм у современных харьковских композиторов, сохранение сложившихся в классическом типе формы разделов, тем, их функций и тональной логики (смена тональности П. П. в репризе). Во многом созвучны указанным сочинениям и принципы романтической поэматики: образно-смысловая трансформация тем в процессе развития, свобода трактовки разработки и репризы (исключение или предельное сокращение тем).

Можно утверждать, что композиторы современности в классических традициях сонатной формы обращаются к сонатной структуре как устоявшейся, где эксперимент возможен только на уровне смысловых, интонационных и выразительных элементов музыкального языка. Поразительно, что этого зачастую оказывается более чем достаточно, чтобы неподготовленному слушателю и исполнителю, не имеющему достаточного опыта «слушания» современных композиций, создать очень серьезный барьер для восприятия. Например, студенты, воспитанные в рамках классического гармонического мышления, часто не воспринимают лексику современных произведений, не умея услышать за нетрадиционными приемами и интонационными оборотами привычную стройную структуру.

В процессе анализа современных произведений сонатной формы и последующей практике сценических выступлений очень важно обратить внимание на отбор выразительных исполнительских средств, которые позволят добиться адекватного звучания и восприятия слушателем новоприобретенных смысловых нагрузок в рамках канонической формы.

Обращение в педагогической деятельности к творчеству композиторов – наших современников предельно важно с той точки зрения, что студенты, имеющие базовые навыки исполнительского мастерства классических музыкальных форм и жанров, приобретенных на ранних этапах музыкального образования, нередко не владеют современным арсеналом музыкальной выразительности. В процессе изу-

чения современных образцов сонатных форм студенты приобретают необходимый художественный кругозор и подлинную эрудицию.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы [Текст] / Н. Горюхина. — К. : Музична Україна, 1973. — 310 с.

2. Евдокимова Ю. О диалектике становления сонатной формы в итальянской клавирной музыке [Текст] / Ю. Евдокимова // Из истории зарубежной музыки. — М. : Музыка, 1980. — Вып. 4. — С. 142—165.

3. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти [Текст] / А. Климовицкий // Вопросы музыкальной формы. — М., 1996. — Вып. 1. — С. 3—61.

4. Климовицкий А. Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки XX века [Текст] / А. Климовицкий // Кризис буржуазной культуры и музыка. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 3. — С. 135—163.

5. Кузнецов К. Доменико Скарлатти [Текст] / К. Кузнецов // Советская музыка. — 1935. — № 10. — С. 61.

6. Курковский Г. Сонати Скарлатті – деякі аспекти виконання [Текст] / Г. Курковский // Вопросы фортепианного искусства. — К. : Музична Україна, 1983. — С. 101—115.

7. Лаврентьева И. Поздние сонаты Бетховена [Текст] / И. Лаврентьева // Вопросы музыкальной формы. — М. : Музыка, 1966. — Вып. 1. — С. 62—121.

8. Медушевский В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке [Текст] / В. Медушевский // Вопросы музыкальной формы — М. : Музыка, 1966. — Вып. 1. — С. 151—180.

9. Ныркова В. Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей [Ноты] / В. Ныркова. — М. : Музыка, 1988. — 48 с.

10. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена [Текст] / В. Протопопов. — М. : Музыка, 1970. — 330 с.

11. Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа [Текст] / О. Соколов // Вопросы теории музыки. — М. : Музыка, 1970. — Вып. 2. — С. 65—78.

12. Таркова И. Методологическое значение музыковедческой категории музыкального развития [Текст] / И. Таркова // Вопросы методологии теоретического музыкознания — М. : Музыка, 1983. — Вып. 66 — С. 72—82.

13. Тюлин Ю. Музыкальная форма [Текст] / Ю. Тюлин. — М. : Музыка, 1965. — 168 с.

14. Ширинян Р. О стиле сонат Доменико Скарлатти [Текст] / Р. Ширинян // Из истории зарубежной музыки. — М. : Музыка, 1980. — Вып.4. — С. 166-191.

**Стогний В. Т. Претворение сонатной формы в сочинениях современных украинских композиторов.** В статье рассматриваются теоретические и практические вопросы исполнительской интерпретации произведений сонатной формы современных харьковских композиторов. Освещены наиболее характерные проблемы и предложены методы их решения.

**Ключевые слова:** сонатная форма, принципы формообразования, современные харьковские композиторы.

**Стогній В. Т. Перетворення сонатної форми у творах сучасних українських композиторів.** У статті розглядаються теоретичні і практичні питання виконавської інтерпретації творів сонатної форми сучасних харківських композиторів. Висвітлені найбільш характерні проблеми і запропоновані методи їх вирішення.

**Ключові слова:** сонатна форма, принципи формоутворення, сучасні харківські композитори.

**Valentina Stogniy. The realization of sonata form in the contemporary Ukrainian composer's works.** The article deals with the theoretical and practice questions of performance interpretation of modern composers' works in sonata form. The author offers solution methods of the most typical problems considered in the work.

**Key words:** sonata form, principles of forming, contemporary Kharkiv's composers.