

RU

Одночастная соната в творчестве Н. Капустина: композиционные и драматургические аспекты

Мо Кайтин

Аннотация. Цель статьи – выявить драматургические и композиционные особенности одночастной фортепианной сонаты в творчестве Н. Капустина на примере двух сочинений – Сонаты № 3 ор. 55 и Сонаты № 8 ор. 77. В статье рассмотрены два типа взаимодействия сонатной формы и сонатного цикла, восходящие к романтической традиции и получившие индивидуальное претворение в произведениях композитора. На основе анализа композиции, драматургии и тематизма выявлены механизмы «сжатия» цикла в сонатную форму (Соната № 3) и «развертывания» сонатной формы до масштабов циклической композиции (Соната № 8). Научная новизна исследования определяется тем, что в нем впервые в отечественном музыкознании осуществляется комплексный анализ двух одночастных сонат Капустина в аспекте синтеза академических и джазовых принципов формообразования, что позволяет ввести в научный обиход новые аналитические данные о специфике сонатного мышления композитора. В результате исследования доказано, что Капустин создает два принципиально различных, но взаимодополняющих варианта синтеза сонатной формы и сонатного цикла, каждый из которых обогащает жанр одночастной сонаты новыми выразительными возможностями, обусловленными взаимодействием академической традиции с джазовой идиоматикой.

EN

One-movement sonata in the oeuvre of N. Kapustin: compositional and dramaturgical aspects

Kaiting Mo

Abstract. The article aims to identify the dramaturgical and compositional features of the one-movement piano sonata in the oeuvre of Nikolai Kapustin, using two compositions – Sonata No. 3, Op. 55 and Sonata No. 8, Op. 77 – as examples. The article examines two types of interaction between the sonata form and the multi-movement sonata cycle, which are rooted in the Romantic tradition and receive a unique reinterpretation in the composer's works. Based on an analysis of composition, dramaturgy, and thematic material, the study reveals the mechanisms of “compressing” the cycle into a single sonata form (Sonata No. 3) and “expanding” the sonata form to the proportions of a cyclic composition (Sonata No. 8). The scientific novelty of the research lies in the fact that, for the first time in Russian musicology, it provides a comprehensive analysis of Kapustin's two one-movement sonatas through the lens of the synthesis of classical and jazz principles of formal organization. This introduces new analytical data regarding the specifics of the composer's sonata thinking into scholarly discourse. The study proves that Kapustin creates two fundamentally different yet complementary variants of the synthesis of the sonata form and the sonata cycle, each of which enriches the one-movement sonata genre with new expressive possibilities resulting from the interaction of the classical tradition with the jazz idiom.

Введение

Жанр фортепианной сонаты, пройдя многовековой путь эволюции от барочных образцов до экспериментальных форм XX-XXI столетий, сохраняет репутацию своеобразного творческого манифеста – «лаборатории идей», в которой кристаллизуются ключевые стилевые и концептуальные искания эпохи. Появление одночастной сонаты в творчестве композиторов XIX века знаменовало кардинальный сдвиг в эволюции жанра: она стала одним из наиболее ярких воплощений романтического стремления к синтезу искусств и непрерывности высказывания, обрела статус масштабной философско-драматургической концепции, вбирающей всю полноту психологических коллизий и контрастов – от лирики до драмы, от созерцательности до действенности.

Получив импульс в сочинениях Ф. Листа (Соната-фантазия «По прочтении Данте» и Соната h-moll), новая модификация жанра прочно утвердилась в композиторской практике и заняла важное место в творчестве многих зарубежных и особенно русских авторов (А. Скрябин, Н. Метнер, Н. Мясковский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Мосолов, С. Ляпунов, Г. Баншиков, Ю. Буцко и др.).

В сформировавшейся богатой и разветвленной традиции одночастные сонаты Николая Гиршевича Капустина (1937-2020) представляют собой особое явление. В них принципы классико-романтического формообразования вступают в диалог с идиоматикой джазового искусства, порождая уникальную жанрово-стилевую ситуацию, требующую пристального аналитического рассмотрения. Обращение к изучению этих произведений не только позволяет проследить, как одна из самых востребованных в композиторской практике на протяжении столетий жанровых моделей функционирует в условиях синтезирующих тенденций XX века, но и восполняет существенный пробел в отечественном и зарубежном музыкознании, где творчество композитора, несмотря на растущую популярность у исполнителей, до сих пор не получило систематического освещения. Восполнению этого пробела на материале одночастных сонат, позволяющих с наибольшей полнотой судить об особенностях авторского стиля Капустина, и посвящена настоящая статья. Достижению ее цели способствует решение следующих задач:

- рассмотреть сложившиеся закономерности организации одночастной сонаты в соотношении с их реализацией в фортепианных сонатах Капустина;
- проанализировать композицию, драматургию, тематизм изучаемых произведений в аспекте индивидуального подхода композитора к воплощению данной жанровой модели;
- раскрыть особенности взаимодействия академической традиции и джазового мышления в одночастных сонатах Капустина.

Методологическую основу статьи составил комплексный подход, объединяющий общенаучные и специальные музыковедческие методы, что дает возможность всесторонне раскрыть специфику фортепианного сонатного творчества Капустина в контексте взаимодействия академической и джазовой традиций. Он включает: культурно-исторический метод, позволивший рассмотреть изучаемые произведения в аспекте диалога академической и джазовой культур XX века; сравнительно-типологический метод, способствующий сопоставлению сонат Капустина между собой и с сочинениями других авторов с целью определения общего и особенного в претворении жанровой модели; группу аналитических методов исторического и теоретического музыкознания, дающих возможность выявить жанровые, композиционно-драматургические, стилистические закономерности произведений.

Решение поставленных в статье задач опирается на теоретическую базу, включающую труды отечественных музыковедов, посвященные теоретическим проблемам сонатной формы, истории ее эволюции (Горюхина, 1973; Протопопов, 2002; Шитикова, 2022), а также специфике композиционно-драматургической организации одночастного сонатного цикла (Генебарт, 2019; Задерацкий, 2008; Канчели, 1969; Кюрегян, 1998; Семькин, 2017; Холопова, 2013; Цуккерман, 1984; Шапошников, 2016).

В качестве основного материала исследования использовались ноты сонат Капустина (2006; Kapustin, 2014), в качестве дополнительных – его интервью (Мага, 2008; Tyulkova, 2019), публикации о творчестве композитора в средствах массовой информации (Виноградов, 2021; Соколова, 2020).

Практическая значимость статьи заключается в возможности использования ее аналитического материала, а также полученных выводов в учебных курсах организаций среднего профессионального и высшего музыкального образования «Музыка второй половины XX – начала XXI века», «Анализ музыкальных форм», «Массовая музыкальная культура», «История эстрадной и джазовой музыки», «Современный концертный репертуар». Особую ценность работа представляет для исполнительской практики: систематизированные в ней сведения о стилистике и жанровой специфике фортепианных сонат Капустина способствуют формированию у пианистов (академические и джазовые) целостной картины авторского замысла, что создает предпосылки для более точной и стилистически выверенной интерпретации его сочинений.

Обсуждение и результаты

В своих двадцати фортепианных сонатах Капустин использовал различные структурные модели, сформированные в процессе исторического развития жанра. В приоритете у композитора – многочастные циклы (16 из 20): среди них 11 трехчастных (№№ 4-6, 9-11, 14-15, 17-18, 20) и 5 четырехчастных (№№ 1-2, 7, 13, 19). Пристального внимания заслуживают две двухчастные сонаты (№ 12 и № 16), оригинальные по своей структуре: первая включает две разнохарактерные части в сонатной форме, вторая же при формальной двухчастности содержит внутри второй части и лирический центр (*Larghetto*), и динамичный финал (*Allegro giocoso*). Особое место в этом ряду занимают две одночастные сонаты – № 3 ор. 55 (1990) и № 8 ор. 77 (1995), демонстрирующие разные варианты подхода к композиционно-драматургической организации сонатного цикла.

Прежде чем непосредственно обратиться к анализу этих произведений, необходимо зафиксировать внимание на том, как в современном музыкознании трактуется такой тип формообразования. Так, рассматривая разные виды структур, основанных на модификации сонатного *allegro*, музыковеды, в частности В. Цуккерман (1984), В. Холопова (2013), Т. Кюрегян (1998), традиционно прибегают к понятию сонатно-циклической композиции, в которой «сонатная форма и сонатный цикл, объединяясь, образуют смешанную форму, не просто

суммирующую свойства того или другого, но в чем-то – умножающую их, а в чем-то – неизбежно – теряющую. И приобретения, и потери связаны с функциональной многозначностью компонентов – как сонатных разделов и частей цикла одновременно» (1998, с. 125). Менее употребителен термин «гиперсонатная форма», введенный В. Задерацким: под ним понимается такая организация музыкального целого, при которой «сонатная форма выступает в качестве самодостаточной структуры, образующей произведение симфонического масштаба и размерами соответствующее большой циклической композиции» (2008, с. 198).

Существенное значение исследователи придают и соотношению двух взаимодействующих принципов формообразования, которое может реализовываться в устойчивом или подвижном совмещении функций разделов, композиционной модуляции, эллипсисе, вставке (Холопова, 2013, с. 349-350). Развитие этой проблематики можно найти и в монографии М. Канчели, где выделяются два типа взаимодействия сонатной формы и цикличности, предопределившие, по мнению автора, образование двух моделей одночастной сонаты: в первом – «черты цикла возникают за счет внутреннего развития сонатной формы, усиления самостоятельности составляющих ее разделов», во втором – «отдельные части цикла спаиваются в одночастную форму, в которой возникают сонатные соотношения, усиливающие единство целого» (1969, с. 77). Своего рода исходными образцами двух названных моделей оказываются при этом сонаты Листа: Соната h-moll являет пример «спаивания» цикла в одночастную композицию, тогда как в Сонате-фантазии «По прочтении Данте» реализуется противоположная стратегия – «прорастание» циклических функций внутри сонатного allegro. Та же типологическая пара, восходящая к сочинениям великого композитора-романтика, представлена и в творчестве Капустина: если в Сонате № 3 он развивает первый тип сонатно-циклической организации, то в Сонате № 8 скорее можно говорить о реализации второй модели. Далее следует обратиться к анализу структурных закономерностей каждой из них, чтобы выявить конкретные механизмы реализации названных типов в условиях авторского стиля композитора.

Три композиционные фазы *Сонаты № 3* отражают логику трехчастного сонатного цикла и сонатной формы. Обозначим последовательность структурных этапов композиции, свидетельствующую о процессе объединения двух «слагаемых», в котором ведущую роль играет цикличность, рондальность и вариационность же выступают в качестве формообразующих закономерностей второго плана.

Схема 1. Композиционные закономерности *Сонаты № 3*

Сонатный цикл	I (Lento narrante – Più mosso – Allegro)			II (Largo)			III (Vivace)			
	Эксп.	Разр.	Реп.	A	B	A1	Эксп.	Разр.	Реп.	Кода
	т. Вст. (A) Г. П. (A1) С. П. (A2) П. П. (B) («Dies irae»)	т. Вст. (A) Г. П. (A1)	П. П. (B) Г. П. (A1) новая тема (C) т. Вст. в связке	C1 + элем. т. Вст.	A1 (Г. П. I p.) B (П. П. I p.)	C1 C в связке	Г. П. (C) П. П. (D)	Г. П. (C) т. Вст. I p. Г. П. (C)	Г. П. (C) П. П. (D)	Г. П. (C) C+ C1
Сонатная форма	Экспозиция			Разработка			Реприза			

Как демонстрирует Схема 1, в сочинении ясно выделяются три части сонатного цикла с характерным темпово-динамическим контрастом (Lento narrante – Più mosso – Allegro / Largo / Vivace) и образным калейдоскопом, связанным с реализацией нескольких характерных для джаза модусов: балладного, импровизационно-речевого высказывания (вступление, крайние разделы Largo), моторно-энергетического с опорой на идиомы свинга, бугги-вугги, страйд-пиано (главные партии I и III разделов, средний раздел Largo), экспрессивно-лирического, кантиленного (побочные партии I и III разделов). Все три раздела имеют четкую структурную организацию (сонатная форма с зеркальной репризой / трехчастная форма / сонатная форма) и обнаруживают ярко выраженные признаки внутренней симметрии и обрамления за счет возвращения в конце каждого раздела тематического материала, открывавшего его. В связи с этим по своей развернутости, законченности и силе контраста с соседними разделами данные структурные единицы приближаются к частям циклического произведения. В то же время целый ряд закономерностей тематической организации позволяет трактовать их в качестве разделов сонатного allegro – экспозиции, разработки и репризы.

Притом что грани трех разделов достаточно ощутимы благодаря смене темпа, типа движения, образной характеристики, окончание каждого из них не имеет четкого завершения, отделяющего его от последующего развития, и перерастает в связку-переход импровизационного характера. Такие связки, завершающие первый и второй разделы, «вливаются» в краткие двутактовые вступления перед основными темами следующего раздела, что не только сглаживает грани между частями и способствует объединению сонаты в единое целое, но и обеспечивает плавный переход к тональному центру следующего раздела. К слову, традиционный для анализа сонатных форм фактор тональной драматургии, основанный на конфликте устойчивых и неустойчивых функций и их итоговом разрешении в репризе, у Капустина утрачивает свою формообразующую роль и едва ли может рассматриваться в данном сочинении как определяющий для достижения целостности. Вместо единого тонального плана, охватывающего всю композицию, наблюдается последовательность сменяющих друг друга локальных тональных центров, каждый из которых действует на относительно коротком отрезке формы, после чего уступает место следующему. Такая организация соответствует джазовой природе тематизма: тональность здесь выступает скорее как каркас для импровизационного

развертывания, нежели как система функциональных отношений. Определенную роль играет и ладовая специфика: использование блюзового лада, альтерированных гармоний и расширенной тональности «размывает» классические тональные тяготения, а в лирических разделах тональность нередко приобретает колористическую функцию, создавая характерную для джазовой баллады гармоническую атмосферу.

В этих условиях решающую роль в обеспечении целостности формы приобретают процессы интонационно-тематической организации. Характерный для сонатно-поэзной композиции метод монотематизма, предполагающий наличие сквозной интонации как основы для тематических построений различной образной и жанровой природы, Капустинным не используется. Композитор предпочитает иные методы – интонационные связи тем и тематические реминисценции. В связи с этим требует обсуждения позиция Я. Тюльковой (Tyulkova, 2015), которая рассматривает цитату секвенции *Dies irae* как интонационный источник всего тематического материала сонаты на основании наличия общих интервалов секунды и терции. Представляется, что подобное интервальное сходство носит слишком общий характер и не может служить достаточным доказательством генетической связи тем с источником. Не столь очевидной видится и концептуальная роль данной цитаты в развертывании образно-драматургической логики сонаты. Включение *Dies irae* носит ситуативный характер, что вполне соответствует джазовой традиции цитирования. Как точно замечает Ф. Лифшиц, «чужое слово в них (джазовых сочинениях. – М. К.) отвечает настроению момента. Тяга джазменов к цитированию как приему неожиданной лексической смены соответствует игровой эстетике этого искусства» (2003, с. 124). Если появление *Dies irae* выступает как локальный образно-смысловой акцент, то функцию сквозного развития, как уже упоминалось, берут на себя интонационные связи и тематические реминисценции. Специфика их реализации наиболее рельефно проявляет синтез сонатного цикла и сонатной формы: родство тем действует на расстоянии, объединяя крупные разделы в единую композицию, но при этом каждый раздел сохраняет интонационную самостоятельность, приближающую его к статусу части цикла.

Практически весь тематизм раздела *Lento narrante – Più mosso – Allegro* имеет не только локальный характер, но и выступает в роли интонационно-тематического «резервуара», из которого заимствуются обороты для построения других тем и разделов сонаты. Основное мелодическое зерно вступления (Приложение, № 1) (А, Пример 1) – объединение двух нисходящих мотивов в объеме секунды и терции – оказывается, с одной стороны, строительным материалом для побочной партии (В, Пример 2), репрезентирующей в сонате ту же балладно-лирическую сферу. С другой стороны, оно выполняет самостоятельную сквозную функцию, наполняясь различными смысловыми оттенками на протяжении формы: в сдержанном развертывании музыкальной мысли раздела *Largo* вступает в контрапунктическое соединение с основной темой (Пример 3); в третьем разделе, на вершине одной из кульминационных волн, звучит тревожно и напряженно в аккордовом изложении на фоне остинатного пульсирующего баса (Пример 4), утрачивая первоначальный лирический характер и приобретая черты драматической экспрессии.

Пример 1. Соната № 3, вступление



Пример 2. Соната № 3, 1 раздел, побочная партия



Пример 3. Соната № 3, 2 раздел, основная тема



Пример 4. Соната № 3, 3 раздел

Иную роль выполняет энергично-токатная главная партия (A1, Пример 5). В отличие от темы вступления, она сохраняет свой образно-эмоциональный модус на протяжении всей сонаты, выступая носителем моторно-энергетического начала. Ее интонационный облик неизменно узнаваем как в родственной ей связующей партии (A2, Пример 6), так и в середине Largo, где практически в первоначальном варианте она проводится наряду с побочной партией первого раздела, создавая эффект тематической реминисценции.

Пример 5. Соната № 3, 1 раздел, главная партия**Пример 6.** Соната № 3, 1 раздел, связующая партия

Однако наиболее многомерную роль в интонационно-тематической драматургии сонаты играет тема С. Впервые появляясь внутри зеркальной репризы первого раздела, эта новая тема на первых порах воспринимается как локальное явление, не претендующее на сквозное значение. Однако в дальнейшем именно она выходит на первый план, выполняя ведущую функцию во втором и третьем разделах сонаты. Ее облик определяется соединением двух реплик-мотивов, у которых начальные фазы совпадают (до 3-й ноты), а вторые – зеркально отражают друг друга (Пример 7).

Пример 7. Соната № 3, 1 раздел, новая тема (С)

Интонационная природа темы оказывается достаточно гибкой, чтобы выполнять различные функции и воплощать разные образные состояния. При первом появлении она звучит экспрессивно, в среднем разделе

Largo – приобретает сумрачно-таинственный характер, чему способствует ее погружение в полифоническую ткань (Приложение, № 2) – проведение в контрапунктическом соединении с другими голосами словно растворяет ее первоначальную рельефность, добавляя оттенок завуалированности и недосказанности. Наконец, в разделе Vivace тема предстает в моторно-энергетическом облике, будучи подчиненной характерной свиговой пульсации и сообщая музыке стремительный, неудержимый драйв (Пример 8).

Пример 8. Соната № 3, 3 раздел, тема C



Описанная структура темы предоставляет Капустину возможность для дополнительных трансформаций, в частности перестановки составляющих ее мотивов. В первоначальном проведении, как и в заключительном разделе, тема излагается в прямом порядке: сначала звучит нисходящий оборот, затем восходящий (Пример 7). В разделе Largo композитор прибегает к обратному варианту – восходящий мотив предшествует нисходящему. Эта, казалось бы, незначительная перестановка влечет за собой существенные образно-смысловые последствия: изменяется направленность интонационного движения, и вместе с ней – ощущение вектора развития. Если в прямом изложении нисходящее начало создает импульс, требующий последующего «подъема»-компенсации, то в обратном варианте тема словно «вырастает» снизу вверх, прежде чем опуститься, что придает ей большую устремленность и динамичность.

Однако значительно важнее та роль, которую данная тема играет в формировании сонатных закономерностей. Эта роль обусловлена ее интонационной близостью к первой теме (A1 – тема вступления), что создает эффект тематической арки от начального раздела (Lento narrante – Piu mosso – Allegro) к завершающему (Vivace). Появление темы в третьем разделе после интенсивного развития во втором (Largo) воспринимается не просто как тематическая реминисценция, но как полноценная реприза – смысловой и драматургический итог предшествующего развертывания. При этом важно подчеркнуть, что тема возвращается не в неизменном виде, а обогащенная опытом разработочных преобразований. Второй раздел выступает как зона своеобразной разработки, где эта тема (наряду с другими – темой вступления, главной и побочной I первого) подвергается полифонической обработке, контрапунктическим сплетениям и мотивным перестановкам. Благодаря этому ее «репризное» появление несет память о пройденном пути развития, способствуя воспроизведению на уровне второго плана логики сонатного allegro. В этом проявляется характерный для Капустина принцип тематической работы: скрытое, постепенное выдвигание на первый план материала, который на начальном этапе формы казался второстепенным, но в итоге берет на себя ключевую драматургическую функцию. Такая стратегия позволяет композитору избегать прямолинейного образно-тематического дуализма, характерного для этой формы, создавая более гибкую и многослойную систему интонационных связей.

Принципиально иное решение структурно-драматургической задачи можно найти в Сонате № 8, где действует обратный механизм: сонатная форма «развертывается» до масштабов циклической композиции, обретая черты, сближающие ее с многочастным произведением. Традиционные разделы сонатного allegro (экспозиция, разработка, реприза) здесь приобретают ту меру самостоятельности, завершенности, образно-жанрового и темпового контраста, которая сближает их с отдельными частями цикла.

Схема 2. Композиционные особенности Сонаты № 8

Сонатная форма	Экспозиция				Разработка						
					Эпизоды в разработке					Собственно разработка	
	Г.П. (A)	С.П.	П.П.1 (B) П.П.2 (C)	З.П. Г.П.	D	E	D1 Г.П.	F	C (П.П.2)	III	
D										A (Г.П.)	
	Allegro		Un poco meno mosso	Tempo I	Scherzando			Largo		Allegro	
Сонатный цикл	I часть				II часть (скерцо)			III часть (лирическая)			
Сонатная форма	Реприза				Кода						
	П.П.1 (B) П.П.2 (C)	F	Г. П.	П.П.2 (C)	D	Г. П.					
	Moderato		Tempo I		Poco piu mosso						
Сонатный цикл	IV часть										

Принципиальной особенностью экспозиции сонатного *allegro* является ее драматургическая многоэлементность, а также разработочность, пронизывающая, прежде всего, две основные темы – главную и побочную. Отчасти такой подход – изложение тем в процессе их непрерывного переосмысления – напрямую восходит к джазовой практике. В данной традиции, как известно, тема служит не столько самодостаточной структурой, сколько исходным импульсом для последующей импровизации, которая и составляет суть высказывания. Капустин переносит эту логику внутрь экспозиционного раздела: темы не излагаются как нечто завершенное и неизменное, а предстают в состоянии становления, словно музыкант-импровизатор «обыгрывает» их прямо на глазах у слушателя.

Диалогическая структура главной партии, организованная по принципу «реплика – реакция», моделирует распределение ролей, характерное для джазового ансамбля, и может быть трактована как диалог между солистом и ритм-секцией или между разными группами инструментов (Пример 9).

Пример 9. Соната № 8, экспозиция, главная партия



При этом в ее основе лежит форма джазового стандарта ААВА, где первое и второе предложения (А) представляют собой вариативно повторяющуюся тему, третье (В) – контрастный «бридж», а четвертое – возвращение темы в преобразованном виде (А). Сама эта структура изначально ориентирована на разработочность: вариативность, контраст и итоговая трансформация заложены в нее как имманентные принципы, что делает главную партию не статичным экспозиционным построением, а динамичным процессом становления темы.

Отмеченное качество в меньшей степени свойственно и побочной партии, строящейся на контрасте двух тематических образований, второе из которых, напоминающее лирическое инструментальное соло, возникает в диалоге с первым в процессе развития (Пример 10). В контексте проблемы «развертывания» сонатной формы до масштабов цикла эта тема имеет особую значимость, траектория ее развития охватывает все крупные разделы сонаты. После упомянутого экспозиционного изложения в разработке тема звучит уже самостоятельно, приобретая черты экспрессивной исповедальности; здесь, наряду с новой темой F, она образует лирический центр, функционально аналогичный медленной части цикла (Пример 11). Наконец, в репризе, перед кодой, тема преобразуется в гимн: ее фактура уплотняется, регистр расширяется, динамика достигает *fortissimo*, а интонации обретают черты торжественного утверждения (Пример 12). Эта триада образных состояний – лирическое, экспрессивное, гимническое – демонстрирует путь «восхождения» темы, который придает сонатной драматургии векторную устремленность.

Пример 10. Соната № 8, экспозиция, побочная партия



Пример 11. Соната № 8, разработка, побочная партия



Пример 12. Соната № 8, реприза, побочная партия



Особый интерес в процессе анализа одночастной циклической формы сонаты представляет трактовка разработки. Вместо единого разработочного раздела композитор выстраивает трехчастную композицию, где каждый из эпизодов приобретает самостоятельную жанровую и образную определенность. Скерцо (Scherzando) с его моторной энергией выполняет функцию второй части цикла (Пример 13). Лирический центр (Largo), облик которого определяется видоизмененной второй побочной партией и новой темой F, построенной на малосекундовых интонациях, складывающихся в «мотив креста» (Пример 14), выполняет функцию «медленной» части.

Пример 13. Соната № 8, разработка, Scherzando



Пример 14. Соната № 8, разработка, Largo



И лишь третья зона возвращает к собственно разработочному развитию, в котором активно преобразуются темы экспозиции, прежде всего главная партия (А). Такое строение позволяет говорить о том, что разработка здесь не только выполняет свою традиционную функцию, но и сама становится «сжатым циклом», моделирующим трехчастную структуру внутри одночастной композиции.

В соответствии с этой логикой зеркальная реприза выполняет функцию финала цикла. Его главная особенность – синтезирующий характер: здесь не просто происходит итоговое переосмысление экспозиционного материала, но и находят свое воплощение другие важные тематические образования сонаты. При этом последовательность проведения тем выстраивается вокруг лирической сферы: сначала возвращаются первая и вторая побочные партии (В и С), затем – тема лирического эпизода из разработки (F), после чего звучит главная партия (А). Кульминацией становится гимническое проведение второй побочной темы (С) в преобразованном облике. Таким образом, на первый план выходит лирический тематизм, и лишь кода отчасти возвращает активно-динамическую образность. В ней звучат обороты темы скерцо (D), а также главной партии. Однако их проведение носит не столько действенный, сколько итоговый характер: постепенно утрачивая энергию, они растворяются в гармонических фигурациях, словно «угасая» на исходе сонаты. Тем самым кода не нарушает лирической доминанты финала, но добавляет последний штрих – краткое напоминание о моторно-энергетической сфере, которая, исчерпав себя, отступает на второй план.

Помимо совмещения композиционных функций, важную роль в формировании одночастной формы играют связи-переходы, которые композитор использует не только между крупными разделами формы (экспозиция, разработка, реприза), но и между темами внутри разделов. Подобные связи, часто имеющие импровизационный характер, выполняют двойную функцию. С одной стороны, они обеспечивают непрерывность музыкального потока, сглаживая грани между контрастными тематическими образованиями. С другой – именно благодаря их наличию темы обретают ту меру самостоятельности и завершенности, которая сближает их с частями цикла. Практически каждая тема предстает как относительно автономный эпизод, имеющий собственное развертывание и завершающийся переходом-«антрактом» перед следующим событием.

Важную роль играет и действие композиционных принципов других форм, прежде всего рондальности и вариационности. Первый проявляется в многократных возвращениях главной партии (А) на протяжении сонаты: она звучит в начале и конце экспозиции, затем – на грани первого и второго эпизодов в разработке, далее – активно развивается в собственно разработке, после чего возвращается в репризе и коде. Каждый раз главная партия появляется в новом окружении, обрастая различными образно-смысловыми контекстами, но сохраняет свою интонационную и жанровую узнаваемость. Вариационность становится не менее важным принципом: ни одна тема не повторяется буквально, каждое ее новое проведение оказывается видоизмененным – будь то фактурное варьирование, ритмическая трансформация, гармоническое переосмысление или жанровое преображение (как в случае со второй побочной темой С). Вариационность как способ развития тематического материала – принцип, глубоко укорененный в джазовой традиции, где тема излагается, а затем многократно варьируется в импровизационных хорусах. Переноса этот принцип в сонатную форму, Капустин придает ей ту гибкость и процессуальность, которые позволяют воспринимать каждое тематическое образование как самостоятельную вариацию в цепи непрерывного импровизационного развертывания.

Заключение

Проведенный анализ двух одночастных сонат Капустина – № 3 ор. 55 и № 8 ор. 77 – позволяет утверждать, что, впитав и переосмыслив богатый опыт европейских и русских авторов XIX – начала XX века, накопивших значительный арсенал подходов к организации одночастной сонатной формы, композитор предлагает в своих сочинениях два различных варианта синтеза сонатной формы и сонатного цикла. В Сонате № 3 реализуется модель, основанная на «спаивании» многочастного цикла в одночастную форму с ярко выраженными сонатными закономерностями, в Сонате № 8, напротив, действует обратный механизм: сонатная форма «развертывается» до масштабов циклической композиции, вбирая в себя относительно самостоятельные эпизоды, функционально соответствующие частям четырехчастного цикла (экспозиция – I часть, скерцо и лирический центр в разработке – II и III части, реприза – финал). При всей разности композиционных стратегий, обе сонаты демонстрируют характерные для Капустина принципы работы с формой: использование джазовых жанровых моделей, «перманентную разработочность» тематического материала, роль интонационных связей и тематических реминисценций как факторов целостности, а также важное значение связей-переходов, рондальности и вариационности. Синтез академических и джазовых принципов формообразования, реализованный в этих сочинениях, не только обогащает жанр одночастной фортепианной сонаты новыми выразительными возможностями, но и позволяет говорить о Капустине как о композиторе, предложившем оригинальные, не имеющие прямых аналогов варианты взаимодействия сонатной и циклической логики в музыке второй половины XX века.

Перспективы исследования. Данная статья формирует теоретическую базу для последующих работ, посвященных как творчеству самого Капустина, так и более широкой проблеме синтеза академических и джазовых принципов формообразования в инструментальных жанрах второй половины XX – XXI века. Используемая в статье типология одночастной циклической композиции может быть апробирована на материале произведений Капустина в иных жанрах, где композитор использует сходные композиционные стратегии, что позволит определить, насколько выявленные закономерности являются универсальными для творчества композитора. Помимо этого, открывается возможность для сопоставления подхода данного автора к реализации одночастной сонатной жанровой модели с аналогичными явлениями в творчестве зарубежных и отечественных композиторов, работающих на стыке академической музыки и джаза.

Приложение

1. Темы в данном анализе имеют двойное обозначение: исходя из локальной функции внутри отдельного раздела (например, главная партия, побочная партия и т. п.) и в отношении их сквозной роли в цикле (латинскими буквами).

2. Более детально о полифонических приемах развития тематизма см. статью автора, написанную в соавторстве (Мо, Лобзакова, 2024).

Материалы исследования | Research materials

1. Виноградов Ю. Поток цвета: джазовое фортепиано Николая Капустина. 2021. <https://jazzist.ru/nikolay-kapustin/>
2. Капустин Н. Соната № 8, оп. 77. М.: А-РАМ, 2006.
3. Мага А. Николай Капустин: «Все мои произведения – с джазовым акцентом» // Музыкальная жизнь. 2008. № 10.
4. Соколова С. Николай Гиршевич Капустин. Прощание с удивительным. 2020. <https://www.zvuki.ru/R/P/80907/>
5. Kapustin N. Sonata № 3, Op. 55. Hamburg: Schott Music, 2014.
6. Tyulkova Y. Conversations with Nikolai Kapustin. Mainz: Schott Buch, 2019.

Источники | References

1. Генебарт О. В. Сонатно-циклическая форма и специфика ее трактовки в Первом фортепианном концерте Ф. Листа // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 11. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.46>
2. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. К.: Музична Україна, 1973.
3. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 2008.
4. Канчели М. А. Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX века. Тбилиси: Ганатлеба, 1969.
5. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков. М.: Сфера, 1998.
6. Лифшиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе: дисс. ... к. иск. Н. Новгород, 2003.
7. Мо К., Лобзакова Е. Э. Преломление полифонических приемов в фортепианных сонатах Н. Капустина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3.
8. Протопопов В. В. Сонатная форма в западноевропейской музыке второй половины XIX века. М.: Музыка, 2002.
9. Семькин В. Г. Одночастная фортепианная соната XIX – первой трети XX столетия: композиционно-драматургические аспекты: дисс. ... к. иск. М., 2017.
10. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013.
11. Цуккерман В. А. Соната си минор Ф. Листа. М.: Музыка, 1984.
12. Шапошников И. А. Поэдность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена: дисс. ... к. иск. Новосибирск, 2016.
13. Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология и эволюция: дисс. ... д. иск. СПб., 2022.
14. Tyulkova Y. Classical and Jazz Influences in the Music of Nikolai Kapustin: Piano Sonata no. 3, Op. 55: A Doctoral Research Project Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts in Piano Performance. Morgantown, West Virginia: West Virginia University, 2015.

Информация об авторах | Author information



Мо Кайтин¹

¹ Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова



Kaiting Mo¹

¹ S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

¹ katherine0927254@icloud.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 30.03.2026; опубликовано online (published online): 06.05.2026.

Ключевые слова (keywords): музыка XX века; Н. Капустин; одночастная фортепианная соната; взаимодействие академической музыки и джаза; композиция сонаты; 20th-century music; N. Kapustin; one-movement piano sonata; interaction between classical music and jazz; sonata composition.