**Эволюция сонатной формы**

**Введение**

Сонатная форма из всех классических форм инструментальной музыки последних трех столетий - наиболее действенная, яркая и драматургически цельная.

Процесс зарождения сонатной формы оказался показательным по установлению нового тематизма, по кристаллизации в нем характерных признаков художественного образа, по качественной закономерности. Не случайно классический вид сонатной формы возник вместе с классическим стилем.

Из композиционных свойств других музыкальных форм сонатная форма вобрала в себя принципы, присущие основным законам движения, - контраст, сквозное развитие и репризность. Схема сонатной формы приблизительно однотипна. Она складывается из: 1) ЭКСПОЗИЦИИ - основных видов контрастных противопоставлений, возникающих в материале(тематизме), тональном плане(Г. и П. тональные сферы и в способах изложения материала; 2) РАЗРАБОТКИ - места развития и доведения контраста до высшей фазы своего противопоставления, вплоть до вызревания нового качества в материале, в способах развертывания материала, в драматургии движения тональных планов; 3) РЕПРИЗЫ - момента разрешения накопившегося энергетического заряда и противоречий, отстранения предшествующих форм развития и одновременно возвращение к исходному, но с перерождением материала как следующей фазы движения тематизма и преобразование его в новое качество.

Три момента - тематизм, развитие, тональный план - показатели композиции. Все они играют основополагающую роль в сонатной форме.

Три фазы развития в сонатной форме - экспозиция, разработка, реприза - вехи в драматургии: они указывают на ступень, стадию драматургического развертывания образа, идеи.

**Старинная сонатная форма.**

Предыстория сонатной формы - в недрах полифонической музыки, в ее различных жанрах: увертюрах, прелюдиях, аллемандах, курантах, жигах, концертах, и, наконец, сонатах. Предыстория сонатной формы - и в различных формах полифонической музыки: в непрерывном развитии одночастных форм; в логике движения и сопоставления тональностей и в материале старинных двухчастных форм; в тематизме и рациональной композиции фуги; наконец, в непосредственной предшественнице - в старинной сонатной форме.

Необычайно важными этапами были открытия И. С, Баха, обнаружившего в процессе становления многих полифонических жанров и форм ростки новых гомофонных форм и жанров, и Доменико Скарлатти, отрабатывавшего в бесчисленных упражнениях (Exercises) новый тематизм, новые структуры, новую форму - сонатную.

Стержень композиции сонатной формы - в движении тональностей. Собственно на тональном развитии и покоилась первоначально логика сопоставления контрастов, развитие и торможение движения. Костяк тонального движения схематически может быть выражен формулой Т -Д в первой части и Д Т - во второй(Т - основная тональность; Д - побочная). Такой путь логического разворота произведения надолго утвердился в предклассическом построении сонатной формы, названной старинной и состоящей из двух разделов: экспозиции и репризы(2 часть старинной сонатной формы можно назвать «разработкой - репризой».

Весь материал, изложенный в экспозиции в основной тональности, получил название Главной партии, а материал, изложенный в побочной тональности, соответственно назвали Побочной партией. Следование тональностей в репризе обратное, но название партий было закреплено и за материалом. Материал Г. П. , таким образом, транспонировался в побочную тональность, а побочной - в главную. Выбор побочной тональности ограничивался Д тональностью или параллельным мажором к минору, что безусловно диктовалось функциональным гармоническим мышлением, уже утвержденным в стилях 18 века.

Сопоставление двух тональных центров отвечает интуитивно найденному в музыке логическому противопоставлению тезиса и антитезы. Оно составляет содержание первой фазы становления музыкальной формы - ее экспозицию.

Вторая фаза формы - реприза - представляет собой обратное соотношение «антитеза - тезис», отраженное тональным планом Д - Т и типом изложения материала. Начальный материал Г. П. экспозиции попадает в репризе в новые тональные условия, подвергается тональному развитию, становится неустойчивым(антитеза). Второй материал - из П. П. экспозиции - наоборот, оказывается в условиях тональной устойчивости(главная тональность) и выступает в функции общего итога, синтеза, заключения.

Таким образом, казалось бы простое смещение материала в иные тональные условия несет в себе динамические возможности. Форма логически крепко спаяна: она покоится не только на сопоставлении контрастов, но и на смещении и логическом переосмыслении материала. Ранее устойчивое приобретает черты неустойчивости (Г. П. в репризе фактически звучит как разработка), а неустойчивое (изменение тональности П. П. ) приобретает свойства устойчивости.

Намечается путь активного преобразования материала, в котором обнаружение нового качества составляет самую суть развития. Это ступень к овладению таким сложным мышлением в музыке, как СИМФОНИЗМ. Наряду с повторностью, варьированием, симметрией (принцип репризы), контрастом рождается новый метод развития - переосмысление функции материала, качественный скачок в преобразовании основного материала, в его предназначении.

Наряду с тональным развитием начинает формироваться логика тематического развития. Тематический контраст партий экспозиции возник не сразу. На первых порах сонатные формы обладали тематическим единством материала в Г. и П. партиях, и тональности выступали единственной, явно обнаруживаемой формой контрастного сопоставления.

Все более отчетливо нащупывается разница в способах изложения однопланового тематизма, в его фактуре и структуре. По этим каналам - тональному плану, фактуре, структуре - проникает в сонатную форму тематический контраст.

Собирательное значение музыки И. С. Баха для завершения всего полифонического периода одновременно выдвигает его творчество на рубеж открытий новых форм.

Полифоническая двух частная форма у И. С. Баха, как и у его предшественников и современников, опирается на схему Т - Д Д - Т, педваряя тональный план и композицию старинной сонатной формы.

2х - частная композиция с признаками старинной сонатной формы встречается в старинных танцах - аллемандах, курантах, жигах сюит и партит Баха. Нередко форма фуги у него заключает в себе композицию старинной сонатной формы.

2х - частная композиция постепенно преобразуется: два периода развертывания превращаются в два раздела - экспозицию и репризу с тем же тональным движением, но с более продолжительным кадансированием и развитием в новых тональных центрах.

Разрастание сферы доминантовой тональности в экспозиции приводит к становлению контрастных тональных центров экспозиции и логическому продвижению контрастного противополагания тональностей в репризе.

Бах ограничивается экспозицией контрастов на уровне тональности, лада, способов изложения, развития и, наконец, на уровне структуры. Тематическое контрастирование в его сонатных формах ограничено.

Постепенно складываются определенные типы фактур, характерные структуры, обязательно отличные в партиях экспозиции. Если в Г. П. преобладал единый тип фигурационного движения с чертами экспозиционности (часто прелюдированная фигурация хорала или просто хорал), то в П. П. , наряду со сменами фигурационного движения, кристаллизовались устойчивые заключительные формулы, кадансы, дополнения, необходимые для утверждения нового тонального центра. В минорных произведениях Бах демонстрирует процесс поиска опорной побочной тональности и выбирает две тональности - строй доминанты и параллельный, показывая последовательно оба модуляционных пути к обоим побочным тональным центрам. Количество кадансирующих построений соответственно разрастается, разрастаются и масштабы П. П. по сравнению с Г. П. Например, четко обрисовывается старинная сонатная форма во многих прелюдиях (ХТК 2т. №2, 4, 5, 6), в некоторых пьесах из Английских сюит.

В отличие от 2х-частной полифонической формы, в экспозициях старинной сонатной формы возникает новая тенденция - краткое, лаконичное, действенное, концентрированное изложение Г. П. и развивающееся вширь, пространное, подробное, повествовательное - П. П. Эта вторая композиционная особенность экспозиции сонатной формы, не менее важная, чем контрастное противопоставление материала, тональностей. К тональному, ладовому, фактурному, тематическому контрастированию подключается структурный контраст партий.

Главный признак структуры второго раздела, репризы старинной сонатной формы, - противопоставление ее экспозиции: показанное кратко в экспозиции, в репризе излагается подробно, подробному противопоставлено сокращенное, экспозиционному - разработочное, развиваюшему - заключительное. Г. П. в репризе теряет устойчивость, краткость, действенность, концентрированность, т. е. все признаки экспозиционности. Она приобретает новые черты и свойства: неустойчивость (целый ряд модуляционных сдвигов), отсутствие четких границ и расплывчатость формы в материале вплоть до смещения материала и свободной перестановки. Г. П. утрачивает намечавшуюся в экспозиции образную концентрированность. Ход, развитие, разработка - вот новое содержание материала Г. П. в репризе.

П. П. приобретает устойчивость (главная тональность), становится более краткой, завершающей, даже образно концентрированной, т. к. материал сжимается до утверждения кадансовых оборотов и четкой формы изложения.

Становление побочного тонального центра у И. Баха необычайно показательно. Бах «ищет» побочную тональность через интерлюдию и секвенции, через кадансы и модуляции. Не всегда модуляции осуществлены только в одну побочную тональность. В минорных произведениях за право называться побочным тональным центром борются две тональности: параллельная и доминантовая. Есть много случаев, когда в П. П. имеются обе тональности.

(Прелюдии ХТК 1т. , cis moll, f moll, fis moll, gis moll, a moll, h moll).

Ярким примером старинной сонатной формы могут служить куранты и жиги из Сюит и Партит Баха.

Сонатная форма И. Баха подготовила для классической сонаты завязку драматического экспонирования при помощи образования(стягивания) контраста в узловых моментах формы и совместного действия тонального плана и материала, способов изложения и функции раздела.

СТИМУЛОМ формы Баха стало движение к достижению нового качества тематизма последовательным варьированием и преобразование экспозиционности в развитие - заключение.

Сонатная форма Баха намечает основные, узловые разделы экспозиции: главную, связующую и заключительную партии, не только определяя качество материала, способы изложения в партиях, но и закрепляя за каждой партией ее логическую функцию. В этом Бах - предтеча классицизма.

В одночастных сонатах Д. Скарлатти вырабатывается новый тематизм, диктуемый логикой гармонического развертывания фактуры, освобожденной от сложного полифонического плетения мелодических линий. Проста чеканная и «утрамбованная» танцевальными нормами ритмика, легко усваивается и структура, всегда опирающаяся на простую или варьированную периодичность с большим количеством разделительных цезур.

Эти новые качества обнаруживают доступность и легкое усвоение тематизма, близость материала бытовой музыке домашнего музицирования, тяготение формы к рациональной простоте и логической ясности.

Внешне схема старинной сонатной формы в произведениях Д. Скарлатти сходна с подобной формой в произведениях Баха. По сути же это совершенно различные композиции. Если у Баха все было направлено на непрерывное развертывание, и отдельно взятые экспозиции и репризы (особенно в аллемандах и курантах) совпадали по тематизму и способам его продвижения с полифоническими периодами развертывания, границы партий намечались только тонально и фактурно, сонатные формы Скарлатти постепенно утрачивают монолитность полифонического развертывания. В них - противоположная направленность формы к насыщению ее большим количеством цезур, причем не только на гранях разделов (в полифонической форме самые значительные кадансы возникали в конце разделов) но и на гранях партий и в самих партиях. Более того, сам тематизм содержит все черты множества кадансовых замыканий: он формируется из кадансов и типичных, простейших гармонических формул. Композиция дробится на основные партии, четкое разграничение которых достигается в первую очередь не тонально фактурными средствами, а гармоническими и структурными: непрерывным кадансированием и повторностью (периодической или секвентной), лежащими в основе тематизма и в каждой новой фазе развития его в партиях или разделах.

Даже в сонатах Д. Скарлатти с сугубо полифоническим тематизмом можно выделить гармонический и структурный элементы в качестве главных носителей развития, движения, в качестве организующей, созидательной логической конструкции.

Творческие находки Филиппа Эмануэля Баха в области сонатной формы очищают путь новому тематизму, уводят от полифонических жанров и форм. Выдвигая на первый план равновесие и симметрию, Ф. Э. Бах нащупывает тектоническую основу формы, но не достигает единства материала и формы.

В его произведениях почти всегда остается ощущение рыхлости и импровизационности в манере изложения материала. Сонатные формы его более поздних сонат приближаются к классическим.

Таким образом, начиная сочинением сонатных форм в духе старинных полифонических, Ф. Э. Бах приходит к сонатным формам предклассического вида, как бы наглядно демонстрируя эволюцию формы в сонатах различных годов сочинения. Возникла 3х - фазная сонатная форма - одна из стройных логических композиций, одна из самых гибких, самых емких. Ее конструкция - наиболее рациональна. И не случайно рождение сонатной формы падает на конец 17 и начало 18 века - период расцвета классицизма и его рационалистических форм в искусстве. Вторая половина 18 века знаменует расцвет сонатной формы.

**Классическая соната.**

В творчестве венских композиторов - классиков - Гайдна, Моцарта, Бетховена (перебросившего классицизм в 19 век) - сонатная форма становится господствующей.

Объединить Гайдна, Моцарта и Бетховена в одно творческое направление можно лишь в общих, основополагающих моментах. Это объединение в узкой сфере композиции может быть связано, объяснено, определено одним положением – они явились создателями классической сонатной формы, они способствовали окончательному ее становлению. Тем не менее объединение следует признать условным, т. к. даже композиция, не говоря о характере, особенностях языка и формы, у каждого композитора предельно индивидуальна.

Ближе всего со старинной сонатной формой соприкасается в своей музыке И. Гайдн. Чаще она обнаруживается в его более ранних произведениях, сочинениях до 1770 г. , но даже в них старинная сонатная форма уже существенно отличается от сонатных форм И. Баха и Д. Скарлатти, несколько приближаясь к Ф. Э. Баху. Это не только гомофонный склад фактуры, но и выразительный контурный тематизм.

В большинстве произведений Гайдна утверждается композиция классической, трехфазной сонатной формы с экспозицией, разработкой и репризой.

Следует задержаться на двух моментах: на качестве гайдновских тем и на способах их развития.

Органичной и необходимой становится связь образного строя тематизма с жанром и формой. Устанавливается взаимозависимость композиции и темы: тема отвечает композиции и композиция обязательно потребует включения определенных качеств в тему. Подобная функциональная зависимость тематизма от композиции, формы – основной признак классического стиля. И он явственен в музыке Гайдна.

В первых частях сонат Гайдна темы в большинстве случаев структурно оформлены, завершены. В них всегда индивидуализировано ритмическое начало. В структуре тем Гайдн тяготеет к законченной мысли – к периодам разных видов: к периодической повторности предложений с варьированием каданса или всей фактуры при повторении (Соната №7, Д-dur, Мартинсен, Соната №4, g-moll), К темам-периодам, по структуре неделимым на предложения (Соната №6, cis-moll, №24 C-dur); к разомкнутым или модулирующим периодам (Сонаты №1 Es-dur, №2 e moll); развитые с пространно изложенными вторыми предложениями (Сонаты №26 Es-dur, №42 C-dur); ê ïåðèîäàì, делимым на три предложения (Сонаты №3 Es-dur, №8 As-dur); к сложным периодам (Соната №9 D-dur).

В темах индивидуализированы не только основные выразительные средства – мелодия, гармония, ритм – но и метр, структура, фактура, регистры, тембры.

В структуре тем Гайдн любит неожиданные смещения, повороты, асимметрию, нарушения регулярности, периодичности и строгой регламентированности. Отсюда – своеобразная кривая динамики его тем, индивидуальность структуры; отсюда – капризность и прихотливость, заключенные в строгие рамки классического периода без нарушения логики мысли. Отсюда – удивительно здоровый юмор в тех смещениях формы, которые нарочито «ломают» форму, композицию. Подобные нарушения можно обнаружить в метре, ритме, структуре, в гармонии и фактуре. Они оригинальны, неожиданны и кратки. После них легко восстанавливается, входит в «норму» музыкальная мысль, но все эти неожиданности придают форме удивительную гибкость, легкость, пластичность и остроумие.

Еще более важным качеством тематизма Гайдна становится цепляемость элементов темы, их прочная сопряженность, логическая взаимосвязь и обусловленность, чеканная логика последовательных элементов. В этом взаимодействии логических элементов главную роль играет гармония.

Возникновение тем «тезис – антитеза», «вопрос – ответ», «зерно – развитие», «зерно – развитие – результат», «тезис – антитеза – синтез» необходимо связать с именем Гайдна. В его темах можно обнаружить и контрастное противопоставление тематически различных элементов, и выведение противоположного начала из единого путем гармонических смещений, сопоставлений (типа Т-Д Д-Т), и контрастирование тематических элементов с синтезом их в заключительном разделе всего построения.

Сонатная форма у Гайдна приобрела классически законченные очертания: яркий тематизм, заключающий в себе возможности дальнейшего интенсивного преобразования, исключительно действенные способы тематического развития, содержательность композиции, логическое насыщение и осмысление всех компонентов формы.

Новые стороны обнаруживаются в сонатных формах Моцарта. Яркий тематизм с глубоким образным обобщением, контраст между темами, разделами, внутри тем и разделов – характерные свойства тематизма и формы Моцарта.

У него поражает обилие видов сонатных форм: полные сонатные формы, сонатные формы с эпизодом, без разработки, с зеркальной репризой, без репризы, с двойной экспозицией, рондо-сонатные формы.

Сонатная форма Моцарта – это инструментальная драма с темами-образами (характерами), с тремя этапами действия – завязкой, развитием, развязкой. В изменении характера интонаций, в совмещении множественности интонаций в теме, в ее развертывании в любом разделе формы – смысл моцартовской драматургии. Переинтонирование и доведение элемента до уровня темы – вот истоки тематического изобилия сонатных форм Моцарта, вот смысл его тематических разработок.

Следующий этап эволюции собственно сонатной формы, а не возникновения различных разновидностей ее и новых видов структур, связан с именем Бетховена. Все формы в произведениях Бетховена подчинены логике музыкальной мысли, становлению мысли и раскрытию идеи. Однако в наибольшей степени подчинение формы логическому началу можно наблюдать в его сонатной форме.

Сонатная форма у Бетховена подчинилась закону жизни – движению. Форма стала непрерывным становлением мысли. Движение бетховенской формы не заключено в замкнутом пространстве, не есть движение по кругу. Сам процесс развертывания формы у Бетховена необычайно активен, он сопровождается поисками основного, ведущего в мысли и идее, в теме и композиции, в становлении характера образов и в общем содержании произведения. Возникает обязательное подчинение деталей целому – этому главному и всегда искомому началу. ФОРМА БЕТХОВЕНА – неподчинение идее, а отыскивание ее. Сонатная форма Бетховена стремится к путеводной идее, отыскивает и выявляет ее в последовательном продвижении материала.

Бетховенская концепция «идеи» и реализация проблемы «идеи» соприкасается с гегелевской. Логической формой мышления Бетховена является процесс развертывания содержания по законам диалектической логики, приводящей к кристаллизации «идеи». Главенствующая его идея – ВСЕСИЛЬНОСТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСОГО РАЗУМА. Для Бетховена это своего рода «абсолютная идея», выявление и познание которой возможно только через форму, в рассматриваемых произведениях – через становление и развертывание тематизма в сонатной форме.

**Романтическая сонатная форма.**

Дальнейшее развитие сонатной формы пошло по одному из предначертанных Бетховиным путей – романтические признаки в форме становятся все более отчетливыми, определенными.

Произведения существеннее отличаются друг от друга по содержанию и жанру. Структура сонатной формы управляется порой программными признаками или особенностями жанра (сонатные формы в симфонических поэмах или программных симфониях, балладах, концертах, баркаролах, скерцо, токкатах, фантазиях).

При этом во всех произведениях, написанных в сонатной форме обнаруживается одна тенденция – повествовательность, проявляется ли она в эпичности общего развития или в пределах конкретности и концентрации характерного в художественном образе, в наличии ли авторской темы или общем балладном тоне повествования, в ясно проступающей сюжетности в драматургической действенности. Важно, что повествовательность влияет на форму, способствует образованию новых свойств в сонатной форме и позволяет выделить, как действительно существующий, тип романтической сонатной формы.

В этом смысле показательны сонаты Шуберта. Сонатная форма становится не последовательными стадиями развернутого действия; разделы сонатной формы не несут в себе внутреннего конфликта и не осуществляют функцию развертывания музыкального процесса, они не включаются и в моменты переосмысления функции материала в новом разделе формы.

Наоборот, материал всюду выступает фактически в одной – экспозиционной функции (в самом широком значении), иногда в совмещении ее с заключительной. В то время, как классицизм стремился к преодолению экспозиционности, к приданию иной функции даже материалу собственно экспозиции, когда Бетховен вовсе отказался от устойчивых форм изложения и экспонирования материала, отказался от темы – данности и утвердил в качестве тематического материала разработочное становление, Шуберт вдруг вовсе отказался от динамики разработочности, от моментов завязки драматургического конфликта в материале или форме. Даже собственно разработка насквозь пронизана устойчивостью экспозиционного изложения.

Следствием подобного подхода к сонатной форме, а значит, и первой чертой романтической формы, становится некоторая разобщенность, внутренняя замкнутость разделов и их обособленность, коснувшаяся не только основных разделов, но и Г. и П. Партий, более того, сказавшаяся в замкнутости и обособленности волн разработки.

Другая особенность романтической сонатной формы – возросшая образная завершенность тематизма. Нередко темы – это готовый, законченный, завершенный, не требующий развития художественный образ, тем более не требующий процесса становления и выявления характерных его качеств. Характерные качества темы даны сразу. Показ готовых образов вместо становления их в процессе развертывания формы явился, пожалуй, более резким отрицанием принципов бетховенской сонатной формы, чем обособление разделов и партий. Однако обе эти черты связаны и определяют и обусловливают одна другую.

Третья особенность романтической сонатной форы – это метод развития материала. Готовая образная замкнутость и законченность темы приводит к тому, что основным способом развития становится варьирование, причем особого рода – с переосмыслением образного содержания, – так называемая образная трансформация или образное перерождение, переосмысление тематизма. Происходит она в любом разделе формы и на любой протяженности материала (отбирается целиком тема или ее наиболее характерный элемент).

Этот метод развития материала содействует обособлению как крупных разделов, так и небольших структур. Возникает расчлененная, перенасыщенная цезурами сонатная форма. Отсюда ее статичность, обусловленная к тому же преобладанием экспозиционно – заключительной функции в изложении материала, замкнутой обособленностью образов и разделов, вариационным методом развития.

Все вместе взятое и определяет повествовательность как характерный признак романтической сонатной формы. Для продления формы все чаще композиторы начинают обращаться не к внутренним движущим силам, заключенным в теме, а к внешним – типа вторжения нового материала или чуждых средств.

В сонатной форме начинают зреть силы, которые, казалось бы, подтачивают ее основы, разрушают ее логический смысл: это – обособление разделов и партий, это – отсутствие сквозного развертывания формы. Для того, чтобы сонатная форма не утратила своего значения и не превратилась в схему, каждый композитор – романтик как бы заново вырабатывает логические нормы формы в соответствии с данным конкретным произведением. Иногда эти отдельные находки остаются особенностями формы только данного произведения. Реже они являются открытиями, новыми нормами, надолго определяющими пути дальнейшего развития и эволюции сонатной формы.

Такими находками у Шуберта стали трансформации тем (кстати, появившиеся еще у Бетховена), обусловленность драматургии формы последовательной повествовательностью и поисками колористических контрастов как средства замены контрастов и конфликтности материала.

Сонатные формы у Шумана насыщаются импровизационными вставками – эпизодами, нарушающими равновесие формы. Форы у Шумана то слишком кратки по протяженности дыхания, из-за чего большие скорее мозаично складываются, чем развертываются в соответствии с логическими законами, диктуемыми материалом, то начинают терять свои очертания в непомерно больших для данного раздела структурах. Тогда-то и возникает ощущение импровизационности и до некоторой степени случайности следования материала, необязательности именно подобного развития.

Сонатная форма у Шопена сохраняет наибольшую связь с классическими принципами развертывания формы. Шопен – не только продолжатель классических традиций, но и подлинный новатор. Следует подчеркнуть, что новаторство формы – чрезвычайно редкое явление, дающееся композиторам великим трудом.

Романтическое искусство не только видоизменяет сонатную форму, но порождает новый синтетический жанр романтической поэмы. В симфонической музыке он назван симфонической поэмой, в инструментальной – одночастной сонатой, зачастую с конкретным жанровым названием, связанным с программой.

Тенденции программных произведений Шопена типа романтических поэм с названием Баллада, Фантазия, Баркарола те же, что и в симфонических поэмах: с одной стороны стремление насытить содержание программным развертыванием образов, с другой – воплотить в форме большой замысел, философскую концепцию с грандиозной, облагораживающей человечество идеей. Это приводит к монументальности композиции, к совмещению в ней признаков цикличности и сонатности.

Кристаллизации подобных новых композиций способствовали две типично романтические тенденции. Все большее обособление разделов и партий в сонатной форме влекло за собой сюитное контрастирование их внутри формы, а разрастание значения партий до полной экспозиции образа в его законченном виде способствовало увеличению масштабов партий и фактически их полной образной автономии. Это одна тенденция – тенденция разделения.

С другой стороны, возникла необходимость слияния частей цикла, обусловленности связей одной части циклической формы с другой, более зависимая и последовательно, от части к части раскрываемая событийность. Сначала это осуществлялось уменьшением перерывов между частями (attacca), снятием полного каданса, потом – сквозным развертыванием лейт – и основополагающих тем и их образной трансформацией, предъиктными переходами, наконец, отстранением завершающих окончаний, а в репризных формах – отсутствием репризных разделов.

Особенно показательна 4-х частная фантазия « wanderer» Шуберта. В многочастном цикле преодолены цезуры при ясном обозначении всех граней циклической формы с характерным образным строем, с обязательным контрастом темпов. Это – второй путь образования одночастной сонатной формы с чертами цикличности.

Тенденция обособления образов, разделов формы нашла свое углубление и обоснование в Сонате h – moll Листа (1857). В ней – почти конкретная программность с определенными литературными ассоциациями и близкое сюжетному развертывание действия.

Существенно изменяется тематизм. Концентрация образной характерноти в основном зерне темы настолько велика, что оно стало выполнять роль всей темы, не требуя развертывания структуры в законченную мысль, в законченное логическое построение. Эмоциональная насыщенность зерна перхлестывает его структурную незавершенность и его малые масштабы, а символическая значительность и многозначность, «втиснутого» содержания приближает тематическое зерно к понятию лейттемы оперного плана.

Таковы оба тематических зерна Г. П. Они даны не как единство, а как отрицание противоположных сущностей (типа позитив – негатив).

В калейдоскопе событий, происходящих в экспозиции, настолько огромной по масштабам, что она сама могла бы стать полной сонатной формой (Г. П. также содержит в себе черты сонатности, ее структура также может быть трактована как романтическая сонатная форма), в смешении и смещении повествовательности и действенности легко обнаружить все те же классические разделы сонатной формы.

Изолированность разделов подчеркнута темповыми и фактурными различиями, конкретизующими смысл авторскими обозначениями: вступление – lento assai, Г. П. – allegro energico, Св. П. – a tempo, П. П. – grandioso, З. П. – incalzando, разработка – a tempo, pesanto, эпизод в разработке – andante sostenuto, начало репризы – allegro energico, П. П. в репризе – in tempo, З. П. – stretta quasi presto, кода – andante sostenuto.

Изолированность партий и разделов обусловила не только их разграничение, но и крайнюю образную завершенность, концентрированную разработочность в пределах экспонирования данного образа в данном разделе. Отсюда – рассредоточение разработки материала по всей форме и краткость собственно разработки.

Таким образом, в композиции складывается романтическая тенденция формы, включающая действие и участие в нем, отраженное в созерцании и описании, с живейшей реакцией повествователя на события, проявленной в экспрессивности развертывания повествования. Но в то же время автор, поэт обнаруживает себя в авторских отступлениях. Растворения субъективной личности в общем ходе раскрытия идеи произведения не происходит. Возникающее обособление личности говорит о новой концепции в искусстве, о дуалистичности идеи произведения. Одна идея возникает как совокупность развития образов и событий на определенной сюжетной основе – и это объективная жизненная концепция и идея. Другая рождается как отражение событийности и образного развития в субъективном восприятии художника и как его оценка. Так подготавливаются два этапа развязки, два вида заключительных построений. Реприза отражает итог, результат образного развития, кода – оценку автора, отношение личности, художника к повествованию, – то есть то субъективное в идейно – образной концепции, ради чего, собственно, и было развернуто повествование.

Подобные романтические тенденции надолго утвердились в сонатной форме середины и конца XIX века и проникли в музыку XX века.

Они отражены в симфонических поэмах Ф. Листа, Ц. Франка, К. Сен – Санса, Р. Штрауса, в произведениях И. Брамса, Г. Малера. Они проникают в русскую классическую музыку, насыщаясь более объективным содержанием, конкретностью реальных жизненных ситуаций. Они получили отражение в отдельных школах, особенно в национальных, возникающих во второй половине XIX века – в чешской у А. Дворжака, Б. Сметаны, в норвежской у Э. Грига, в украинской – у С. Людкевича, В. Лятошинского. Господство романтических тенденций в сонатных формах живы и в экспрессивной музыке XX века у А. Скрябина, Н. Метнера, у Н. Мясковского и А. Хачатуряна.

Интенсивность романтических тенденций в сонатной форме колеблется. Проявление их бывает ярким, но может и ослабевать. Ярко проявленные, черты ведут к смещению жанровых признаков, к сближению сонатной формы с так называемой свободной (смешанной) формой, к проникновению в жанр и форму балладных и поэмных признаков.

Особенно показательны в этом смысле романтические баллады, создателем которых следует считать Ф. Шопена. В четырех его балладах присутствуют черты сонатной формы, но всюду они выявлены по – разному и с разной интенсивностью.

Показательны сравнения драматургии романтических форм с классическими. Моцарт начал насыщать сонатную форму динамическим развертыванием тем, драматургией переинтонирования и достиг динамического разновесия всех разделов формы при ее целеустремленности.

БЕТХОВЕН создал целостную композицию, основанную на становлении и динамическом развертывании тематизма в логическом наращивании стадий, ступеней нарастания, как бы сообщая каждому следующему разделу ускорение, благодаря накапливаемому динамизму, и, тем самым, добиваясь исключительной пропорциональности, органичности и связности формы.

ШОПЕН пришел к форме дисгармонической с нарушением динамического равновесия. Кривая динамического нарастания резко устремляется вверх в конце – в репризе и коде. Подобная форма несет в своей замкнутости противоречие, диспропорцию динамики, разделов и движения. В ней отсутствует гармоническое равновесие драматургии, структуры, логики моцартовского плана, хотя формально «все на своих местах». Здесь исчезает бетховенское постоянно действующее ускорение, наращивание динамики и целостность движения. Смысл формы – во внезапных нарушениях структуры, композиции, драматургии, во внезапности грандиозного нарастания динамики. ГИПЕРБОЛА – вот главный прием драматургического развития. Вспомним соответствующее преобладание гиперболы в творчестве Гюго, внезапность катастрофических нарастаний в творчестве Гейне, стремительность событий и завязывание клубка интриг в конце романа у многих писателей романтического направления.

Творчество Шуберта, Шопена, Листа открывает различные пути развития романтической сонатной формы. Драматургия сонатной формы в ее неторопливом развертывании обостряется, интенсифицируется, стимулируется моментами вторжения. Но, с другой стороны, форма, драматургическое действие растягиваются внутренними погружениями в созерцание; отсюда – «божественные длинноты» Шуберта.

Шопен обостряет драматургический конфликт, доводя его до степени драматического действия на основе экспонированных законченных образов в Г. и П. партиях. Композиция сонатной формы, таким образом, изменяется и приближается к соотношению «явление – действие», «экспонирование – развитие», то есть, как бы каждый раз заново начинается переведение образов в действие в разделах экспозиции, разработки, репризы, коды. Средством перевода в действие становится диалог, вторжение, трансформация, действительная разработка, наконец, модуляция формы. В результате возникает обособление разделов сонатной формы, доводимое до обособления образов в партиях. В своем стремлении противопоставить полярные образные сущности, рожденные действительностью и идеалом, Шопен приходит к дуализму образов и двухфазности композиции, которая проникает в различные музыкальные формы (например, Вторая и Четвертая баллады, Соната h – moll, первая часть).

Лист и Вагнер (в своих симфонизированных операх) театрализуют сонатную форму.

И Шопен и Лист изменяют композицию сонатной формы. Оба соединяют сонатную форму с композиционными признаками других форм, оба пользуются совмещением множества композиционных признаков в одном и том же разделе, оба прибегают к приему модуляции формы. Но цели и направленность формы у них различны. Шопен нарушает замкнутость и трехчастную завершенность сонатной композиции – Лист сохраняет трехчастную композицию (иногда даже подчеркивая симметрию, как в сонате по прочтении Данте). У Шопена двухчастность несет разомкнутость формы, а кода отрицает завершенность: динамическое устремление к конфликтным кульминациям репризы и коды уничтожает равновесие. У Листа объединение сонатной формы с циклической, введение медленных эпизодов в центре формы, создание финальных разделов, совмещающих черты репризы сонатной формы и финала цикла, большая цезурность после каждого раздела, до конца сохраняемая последовательность композиции сонатной формы при ее насыщении композиционными признаками других форм, даже монументализм разделов и гиперболизация масштабов, – все эти средства не разрушают, наоборот, закрепляют за сонатной формой ее замкнутую симметрию и ее завершенность, ее равновесие и выверенность пропорций. ДИНАМИЧНОСТЬ ШОПЕНА – качество, присущее самой композиции, ее содержательное начало; ДИНАМИЧНОСТЬ ЛИСТА – качество не форы, а материала, качество, присущее языковым средствам, а не композиции.

И несмотря на столь существенные сдвиги композиционных основ шопеновской сонатной формы, можно сказать, что у Шопена сонатная форма обладает основным признаком классических форм: СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬЮ, ЛОГИЧЕСКИМ СООТВЕТСТВИЕМ КОМПОЗИЦИИ, ИДЕЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. В отличие от Шопена СОНАТНАЯ ФОРМА ЛИСТА, обладая, казалось бы, большими связями с нормативной сонатной формой (при существенных преобразованиях схемы и растянутости во времени всей формы), последняя опирается на внешние признаки, на схему и утрачивает главный и основной ПРИЗНАК КЛАССИЧЕСКОЙ ФОРМЫ: содержательность, логическое соответствие композиции идее произведения. Лист обращается к самой общей форме развития мысли, которая отражается в схеме: ЕЕ ОБОБЩЕННОСТЬ НАСТОЛЬКО ВЕЛИКА, что подобная схема может возникнуть в связи с множеством различных по содержанию произведений.

У Шопена ФОРМА – И СХЕМА, И КОМПОЗИЦИЯ, И ДРАМАТУРГИЯ – раскрывает не только наиболее общие логические нормы мышления. Она обращается к логическим закономерностям данной художественной идеи и подчиняется им.

Более отличная от классической по схеме, ФОРМА ШОПЕНА ближе классическим принципам по сути. Вот почему, называя Шопена романтиком, все исследователи в то же время стремятся подчеркнуть классические черты в музыке Шопена.

КЛАССИЧЕССКИЙ ПРИНЦИП выносит на первый план содержательное начало формы, которое можно определить как отражение логического в художественной мысли. Однако композиции Шопена классичны только по своему первому главному признаку – по отношению к форме. Во всех остальных компонентах композиции, во всех остальных признаках сонатная форма Шопена обладает типично РОМАНТИЧЕСКИМИ ЧЕРТАМИ: балладной композицией, повествовательной, новеллистической драматургией.

**Сонатная форма у русских композиторов.**

В связи с становлением национальных культур у некоторых композиторских школ пробудилось стремление осознать и раскрыть в творчестве национальные формы мышления. Эти черты не могут быть названы коренными, основными, т. к. общие нормы человеческого мышления не обладают национальной спецификой, но языковые моменты, характерные национальные черты народа могут получить свое выражение. Они влияют на некоторые общие свойства и типы развертывания мысли.

Ярко проступают национальные черты во всех славянских школах. Выход русской классической музыки на мировую арену отчасти обусловлен проникновением в логику музыкального мышления национальной характерности. Показательны в этом отношении произведения М. Глинки.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ классической или романтической трактовки сонатной формы в русской музыке заложены в произведениях Глинки. Его увертюры «Камаринская» и «Арагонская хота» дают оба типа сонатной формы. Однако в этих произведениях есть некоторые специфические особенности которые можно отнести к национальным чертам. Они– в тематическом материале и методах развития, в смысловой трактовке всей композиции и направленности формы.

ГЛИНКА находит новые формы развития народнопесенного материала и доказывает возможность существования этого материала в движении, в действии, во времени. Для продвижения материала найдена национальная форма развертывания – русские, или глинкинские, вариации – и соответствующая контрастно – составная форма (термины В. В. Протопопова), возникающая на основе подобного варьирования. Противопоставляемый материал последовательно не разделяется, а соединяется, сближается в основных, коренных свойствах. Возникает сонатно – вариационная форма. Она лежит в основе композиции «Камаринской», экспозиция которой – это последование вариаций на свадебную песню и на плясовую камаринскую (Г. и П. П. ), реприза – варьирование тех же тем, но с последовательным сближением их материала и характера.

Наиболее существенные изменения претерпевает сонатная форма в творчестве русских композиторов второй половины XIX века. Новый этап существования сонатной формы открывается музыкой Бородина и Чайковского.

Сонатная форма у Бородина становится самостоятельным видом композиции, но основанием для нее послужила классическая форма со строгой схемой, с традиционным казалось бы, тональным планом, с романтическим принципом трансформации тематического материала, с классическими приемами развития. Однако рядом с этими приемами сосуществуют сугубо национальные формы изложения материала, тонально – ладовая «подсветка», специфические приемы развития материала и развертывания формы как мелодического прорастания. Глинкинское варьирование, вариантное развертывание тематизма, мелодии, всей ткани – вот основы формы. В этом развертывании большее значение придается моментам слияния, сближения контрастного тематизма, чем приемам разделения, противопоставления, антагонистического столкновения противоположного по своему содержанию материала.

Не менее важны для дальнейшего развития сонатной формы ее преобразования и преломления в симфониях и симфонических поэмах Чайковского.

В произведениях Чайковского тенденция классической сонатной формы и романтической поэмной сонатности слились в новое органическое целое. В его симфониях, поэмах каждая часть, каждый раздел, каждая партия – законченный характерный образ (подобно тому, как это было в романтических сонатных формах), нердко обособленный, очерченный контрастным темпом, жанром, не говоря об основных выразительных средствах, призванных предельно выделить качественно новый тематизм. Можно у Чайковского говорить и о тембровых обособлениях разделов и партий: не случайно все чаще исследуется тембровая драматургия произведений Чайковского.

Но при этом Чайковский сравнительно редко прибегает к романтической трансформации характерного образа. Он отказывается от ЛИСТОВСКОГО «ХАМЕЛИОНСТВА» темы, ему ближе, скорее, шопеновская техника ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОГО ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЯ темы. Процесс прорастания нового смысла, жизнь, видоизменения и преобразование интонаций в движении, действии, развертывании формы – основные моменты драматургического образования формы у Чайковского.

Тем самым Чайковский возвращается к принципам сонатной формы классиков, в которой последовательное развертывание тематизма, его становление и разработка составляли единый процесс созидания художественного образа, художественной идеи. При этом Чайковский не отказывается ни от концентрации характерного в лейттематизме, ни от образных обособлений партий, ни от метода вторжения «извне», ни от последовательной трансформации, ни от переведения повествования в действие, ни от единства контрастного тематизма экспозиции, ни от образного объединения различных тем. Но все это Чайковский направляет на создание остроконфликтной драматургии.

Такую конфликтную форму композитор создает прежде всего методом интонационного прорастания.

Подобно тому, как в опере раз возникший и действующий персонаж наделяется характерным интонационным материалом и этот материал становится его тематизмом, а каждое появление персонажа в новой ситуации сопровождается переинтонированием его материала, так и в симфониях Чайковского все отчетливее интонационная зависимость и связанность тем, все яснее их взаимодействие в форме, их зависимость от стадии, ступени драматургического развития.

У Чайковского постепенно исчезают извне противопоставленные конфликтные темы, свойственные романтикам. Конфликт Чайковского заключен в самом движении, в самом развитии интонаций: каждая новая ступень – не только обновление, но и отмирание, каждое переинтонирование возникает как отрицание, отбрасывание предшествующей стадии развития. Постепенно метод развития через обновление, через рождение или отмирание интонаций, через борьбу становится главным стимулом движения формы.

Последовательна главная идея музыки Чайковского, заключенная в познании смысла жизни и противопоставлении антитез: «жизнь – смерть», отражается в его композиции и ее мельчайшей клеточке – в становлении и развитии интонации. У Чайковского главным носителем конфликтности сонатной формы будет не тональный план, КАК ЭТО БЫЛО В ПРЕДКЛАССИЧЕСКОЙ композиции, не тематизм классицизма, не тематический и образный контраст партий романтической формы, а СОСТОЯНИЕ И ДЕЙСТВИЕ, воплощение в экспрессивном показе тем и в разработочном, интонационном преобразовании их. Такая конфликтность обнаруживается как в самих партиях, так и между разделами: экспозицией и всей разработкой – репризой. Развязка наступает в самой разработке, и это именно развязка – как последняя стадия развития, захватившая в свою орбиту основную тему репризы и кульминационное взаимодействие тем в последней фазе, последнем этапе разработки, в острой борьбе столкновений, преодолении. На долю репризы приходится резюме, послесловие, эпилог. В репризе отсутствуют все формы активного развития материала. Отобраны только те, которые выведут ее в ранг заключительного построения.

Метод развития тематического материала Чайковского в чем-то перекликается с методом романтических трансформаций: это опять-таки рождение нового качества на основе тех же исходных предпосылок, возникает новая тема-образ сразу, путем мгновенной модификации, своего рода переодевания. Такой трансформации Чайковский избегает, (хотя и использует), его интересует сам процесс преобразования, а не готовый результат перерождения. Приходится говорить о жизни интонации, о последовательном, в каждое мгновение изменяющемся интонационном содержании, о непрерывности процесса в отличие от ДИСКРЕИНОСТИ РОМАНТИЧЕСКИХ трансформаций. Этим качеством музыка Чайковского смыкается с принципами тематических разработок Бетховена (но именно тематических), с одной стороны, и восходит к музыке Моцарта с его интонационным смещением в пределах темы – с другой.

Можно усмотреть в сонатной форме Чайковского и связи с сонатной формой Глинки в трактовке разработки как места столкновения, конфликта, действия, как места введения главного конфликта формы – структурного конфликта, сопровождающегося образным противопоставлением экспозиции разработке. Подобную форму, но на ином материале, развил Бородин, увидев большую устойчивость и равновесие. Традиции Глинки раскрыты Чайковским в ином плане – в плане большего противопоставления разработочности экспозиционности. Композиция, тем самым, как бы поворачивается в сторону нарушения равновесия и достижения колоссальной неустойчивости.

**Сонатная форма в музыке импрессионистов и экспрессионистов xx века.**

В то время, как у Чайковского возникает новое качество в трактовке классической и романтической сонатной формы и само это новое качество получает блестящее развитие в музыке XX века, особенно в творчестве Шостаковича, в те же годы, что и Чайковский, но по-иному пути шел Дебюсси, создавая свои яркие произведения. В области эволюции сонатной формы Дебюсси сыграл немаловажную роль, но тенденции его формы, противоположны тенденциям формы Чайковского, хотя внешне оба композитора стремятся к одной цели – отражению непрерывности движения и изменчивости жизненных явлений.

Чайковский выделяет каждую грань формы, наполняет содержанием разделы, партии и другие элементы композиции, дает целеустремленное движение к решающим судьбы материала кульминациям, осмысливает каждый узел формы как драматургический процесс развертывания образов. Дебюсси стремится к противоположному: к стиранию границ и функций разделов, к нейтрализации смыслового начала композиции. Совмещая черты экспозиции и заключения, развития и экспозиции, он добивается многозначности логического толкования каждого последующего раздела формы и двойственности его смыслового восприятия. В этом заключается НОВЫЙ СМЫСЛ ФОРМЫ – миграция формы, непрерывная изменчивость ее функций, модуляция формы как основной принцип.

Контуры сонатной формы Дебюсси не обозначены ни тонально, ни тематически, ни методом изложения и развития материала. В композиции сохраняет свое значение и действие наиболее общий закон – трехчастность, возврат к начальному построению, отдаленное сходство с симметричностью и относительное равновесие неустойчивости, обрамленная замкнутость формы. Все другие компоненты сонатной формы теряют свою функциональную определенность и устойчивость.

НОВОЕ СТИЛИСТИЧЕСКОЕ КАЧЕСТВО ФОРМЫ ДЕБЮССИ – зыбкость, текучесть, отсутствие равновесия, избегание обобщающего логического начала в композиции и форме. В КОМПОЗИЦИИ отражено новое логическое начало: процесс формирования, но не замкнутая форма, процесс зарождения мысли, но не законченная мысль, протекание мысли и образов, но не экспозиция мысли и образов как данность.

В самом типе логического мышления отражается новая стилистическая направленность искусства – его импрессионистическая основа. Изменяется тематизм, его качество, способы развертывания и разработки; изменились средства – их значение, их функция и выразительная возможность в теме и форме. Изменилась форма, обнаружились новые виды форм.

Импрессионизм нередко связывают с романтизмом и выводят его как последовательное развитие черт и особенностей романтического искусства. Действительно, преемственность в чем то есть: если РОМАНТИЗМ – это начало господства субъективного взгляда на явления действительности, начало развития индивидуальных стилей, отражающих психологическую индивидуальность художника, субъективные черты его мировоззрения, обособленность и оригинальность логического мышления, то ИМПРЕССИОНИЗМ – это еще большее овладение субъективными формами искусства, отражение субъективного взгляда на действительность в самой логике соотношения вещей, явлений, давление индивидуального над общим, субъективного над объективным, единичного над общим, единожды возникшим над типическим обобщением.

Однако в самих качествах формы преемственность от романтизма проявилась в значительно меньшей степени. Импрессионистические формы родились скорее как отрицание предшествующих музыкальных форм, чем как закрепление и развитие романтических тенденций.

Характерен для Дебюсси МОЗАИЧНЫЙ тематизм. Способы развития, изменения, перевоплощения и моменты исчезновения у Дебюсси открывают бесконечную изменчивость красок, ракурсов, свето-теневых сопоставлений, масштабов в одном и том же материале и в конкретно сопоставленных, рядом или на расстоянии. Техника вариантного прорастания сплетается с мозаичностью конструирования формы; она поразительна своей органичностью и совершенством (с подобным оформлением материала можно встретиться и у Стравинского, на творчество которого, безусловно, многосторонне повлиял Дебюсси).

Техника ювелирной отработки сочетается с крупномасштабными противопоставлениями контрастов. Однако объединение формы при помощи контрастов – не всегда обязательно для Дебюсси. Основа формы – это техника прорастаний, в чем-то очень напоминающая полифоническое прорастание тематизма в мелодических линиях. Эти прорастания могут объединяться в фразы или предложения, реже в периоды и др. замкнутые формы.

Письмо Дебюсси напоминает и вариантное развитие, свойственное русской музыке, как метод мелодического развития. Однако у Дебюсси приемы п развертывания материала имеют другую направленность и преследуют др. цель. И у полифонистов XVIII в. , и у русских композиторов данная техника направлена на развертывание мелодического материала, и на основе этой техники достигается широта мелодического дыхания, все более высокое выявление эмоционального напряжения (объединять прорастание в полифонической музыке и вариантное развертывание в гомофонной и смешанной по складу гомофонно-полифонической или подголосочной музыке, разумеется, ни в коем случае нельзя). У Дебюсси прорастание направлено на красочное обновление материала с обязательным изменением световых бликов. Рождается техника КОМБИНАЦИОННЫХ СОЧЕТАНИЙ вместо непрерывного развертывания. Так можно было бы разграничить технические приемы Дебюсси от приемов Мусоргского, с одной стороны, и Баха – с другой.

Таким образом, свойства сонатной формы проявляются у Дебюсси в технике разработки (в новом толковании), в контурной схеме (сонатная форма с эпизодом и сокращенной репризой), в романтического типа тональном плане экспозиции, в сближении производных тем, возникших на основе приема прорастания.

По сравнению с Дебюсси, (в его произведениях более позднего периода творчества сказывались новые тенденции к неоклассицизму с его определенностью тематизма, ясностью логических конструкций) форма произведений Равеля более классична, т. к. тематизм его жанрово определеннее, структура его тем более завершенная – она доведена до значения законченной мысли (периода). Отсюда меньшая мозаичность в самих темах и их развитии, симметричность и равновесие формы, большая ее устремленность при равновесии целого. Все это говорит о некоторых классических чертах произведений Равеля. И не случайно его называют не только композитором нового направления – импрессионистического, но относят одновременно к композиторам неоклассической ориентации.

Дальнейшее распространение классической сонатной формы с признаками романтической можно наблюдать в произведениях различных композиторов конца XIX столетия и XX-го. В музыке XX века наиболее показательны произведения Брукнера и Малера.

В экспрессивной музыке Малера с его тягой к грандиозным звуковым массам, к сталкиванию гиперболизированных контрастных образов, с его стремлением сопоставить катаклизмы мира и исповедь души нашли свое продолжение стой мыслей и образов, характер чувств романтического искусства. Они отражены в типе тематизма и в выборе экспрессивных выразительных средств. Одновременно во всем сказывается новая тенденция: гипертрофия романтического рождает новое качество, новое стилевое направление – ЭКСПРЕССИОНИЗМ.

Экспрессионизм, как и романтизм, не отвергает отстоявшихся композиционных норм, даже склоняется к стандартизации схемы в форме. Акцент падает на тематический материал, выразительные средства, которые принимают на себя функции обновления формы. С поисков новой, в высшей степени экспрессивной выразительности начинается изменение качества формы, в том числе и сонатной.

Первый и наиболее простой способ повышения экспрессии – резкие контрасты темпов и динамики.

Нельзя отказать Малеру в умении длить форму. Продолжительность развертывания материала во многом достигается полифоническими средствами. Наслоения, имитации, напластования всегда организованы, вздыблены и не повторяют пройденные этапы движения. Это – новая техника полифонического письма. Прием прорастания дан не столько по горизонтали, сколько в смещении вертикали, как бы по касательной, или, еще вернее, с наращиванием материала по кривой и наложением множества кривых. В этом награмождении линий Малер – типичный экспрессионист.

Структуры и драматургия, способы развертывания материала у Малера собирательны: это и драматургия психологических симфоний Чайковского, и романтические трансформации Листа, и бесконечные прорастания Вагнера, и классическая драматургия, основанная на борении чувства и разума, действительности и личности.

Все это покрывается и преодолевается огромной, титанической работой над тематическим материалом и созданием нового типа двухплановых структур: сонатной, несущей в себе развертывание содержательной логической формы, и полифонической, накладываемой на сонатную.

Противопоставление разных структур и форм выступает у Малера как отражение конфликта объективного и субъективного начал.

Экспрессионизм Скрябина, выросший на русской почве, несет в себе иные черты. Скрябина следовало бы назвать художником-символистом и сравнивать и сопоставлять его творчество с творчеством А. Блока.

Считалось, что Скрябин – новатор музыкального языка, в области же структуры и композиции он якобы пользуется готовыми схемами. Но это не совсем так.

Форма Скрябина подобна натянутой тетиве и стреле, летящей к цели – кульминационной коде. Форма сжата с обеих сторон обрамлением того же материала, но сжатие конца (коды) действует всегда активнее (динамизация материала) и слухово укорачивает форму.

В этой сжатости формы, рациональности схемы и устремленном развертывании ведущей темы-идеи отражена основная тенденция скрябиновских произведений – полетность с наращиванием высоты, силы, скорости.

Этим Скрябин отличается от Малера, для сонатности которого были свойственны расплывчатость очертаний, раздвижение границ разделов, обрастание каждого раздела, каждой партии зигзагами движений и вспышками кульминаций.

В строгом рационализме мысли Скрябина явно отражены классицистские тенденции.

Так же определенны отступления и длинноты, какой бы они не были протяженности, так же конкретен тематизм по образному содержанию и рациональны доказательства идеи в других произведениях Скрябина.

Форма скрябиновских произведений говорит о большой связи его творчества с традициями русской классической музыки, с творчеством Чайковского. И они сильнее, чем связи Скрябина с музыкой импрессионистов, с экспрессионистским направлением.

Несмотря на всю утонченность, рафинированность музыки композитора, она далека от стилей импрессионизма именно своим стремлением к широким обобщениям, к символике, к художественной типизации, к рационализму и подчинением произведения, всего чувственного мира художественных образов идее сочинения.

Различными тенденциями открывается движение и эволюция сонатной формы в XX столетии. С одной стороны, возникает рассредоточение границ формы, мозаичность тематизма, техника его дробного развертывания и объединения в целое только благодаря ощущению пространства (отсюда возрастание формообразующей роли фактуры). С другой стороны – отношение к композиции как к незыблемой основе формы, несущей логическое содержание идеи, концентрирование тематизма и высокая степень его художественного обобщения. Можно отметить огромное влияние на развитие тематизма метода интонационных преобразований Чайковского, реже метода трансформаций Листа. Качественные и структурные преобразования тематизма, на первый взгляд, не меняют композиции, но существенно изменяют целеустремленность формы, обнаруживают более строгое следование законам драматургического действия.

Таким образом, сонатную форму преобразуют импрессионистическая музыка Дебюсси с ее ярко выявленной новой формообразующей тенденцией – с одной стороны, и различного содержания и идейного осмысления экспрессионизм Малера и Скрябина – с другой. Диапазон экспрессионистических тенденций простирается от романтического искусства конца XIX века до преувеличения всех сторон этого искусства в музыке подлинных экспрессионистов Малера и Шенберга.

Наряду с этими тенденциями, различные композиторы второй половины XIX века, не ограничивают свое творчество поисками новых возможностей формы. У многих композиторов возникают свои индивидуальные находки и достижения в области логического развертывания художественной мысли, в области формы.

Так, РОМАНТИЧЕСКОЕ по общему тонусу, строго КЛАССИЧЕСКОЕ по типу композиции искусство Рахманинова в жанре концерта дает несколько случаев изменения сонатной формы, но индивидуально решенной применительно к данному произведению. В Первом концерте (fis-moll) увлекает импровизационное изобилие красивых, чувственно насыщенных тем экспозиции.

Во Втором (c-moll) – поражает обратное: концентрирование формы вокруг развития двух тем, широта амплитуды экспрессии первой темы, исключающая возможность появления второй в репризе I-ой части. В Третьем концерте (d-moll) высок поэтический строй первой темы и всей главной партии. Вот почему композитор отделяет тему от всего последующего развития, обособляет ее и в экспозиции, и в репризе, обрамляя сонатную форму концерта первой части концерта и, тем самым, заставляя слушателя ощутить всю силу этого поэтического образа в его экспозиционном, изначальном виде. Этим Рахманинов замкнул форму, несмотря на все грандиозные тематические преобразования экспозиции, разработки, двух реприз (первая – каденция, вторая – обрамление), и возвратил музыку к источнику вечной красоты – проникновенной поэзии чистых человеческих чувств. Этим, пожалуй, можно объяснить присутствие двух реприз: первая завершает разработку, продолжая ее динамический ток. Она начинается в каденции, где сосредоточены образные трансформации тем как дальнейшая их разработка. Вторая реприза обрамляет форму, возвращает к образу главной партии. Сонатная форма присутствует в «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова.

Обращение к сонатным принципам композиции и развития у Рахманинова всегда является отражением экспрессивного начала, высокого начала его музыки, ее огромной действенной силы, патетики образного строя.

Романтические тенденции в западноевропейской музыке постепенно перерождаются в импрессионические и экспрессионические. К концу века они отстоялись в так называемом неоромантизме, в котором, однако, остались некоторые черты романтизма. Вагнера следует считать не только неоромантиком, но подлинным предтечей экспрессионизма. В музыке Малера романтическое уже вытеснено сформировавшимися чертами экспрессионистического стиля. Переплетением романтической созерцательности, экспрессивной чувственности и рационалистической строгости композиции отличаются тематизм и сонатная форма в симфониях Брукнера.

Из музыки композиторов неоклассического направления в XX веке вызывают интерес произведения И. Стравинского и П. Хиндимита, внешне придерживающихся в композициях сонатной формы строго классических принципов.

В сонатной форме Оннегера, как и в сонатной форме Хиндимита, можно обнаружить сплетение классической ясности и содержательности формы с некоторыми романтическими тенденциями: нарушение тональной драматургии, перенесение центра тяжести на драматургический конфликт тем и, с этой целью, обострение контрастирования тем, партий и разделов, вплоть до их обособления (в большей степени у Хиндимита и в меньшей – у Оннегера, т. к. движение партий и разделов у последнего пластичнее), обращение к приемам развития тем наподобие образной трансформации (романтическое варьирование).

Создана собирательная сонатная форма, в которой сплелись различные принципы композиции: с одной стороны – классические и романтические, с другой – принципы, выработанные в русской классической музыке с ее глубоким постижением конфликтности структур.

**Сонатная форма у советских композиторов.**

Дальнейшая эволюция сонатной формы у советских композиторов Мясковского, Шостаковича и Прокофьева – свидетельство нового раскрытия идеи субъективного и объективного в искусстве.

В сонатной форме Шостаковича противоборствуют силы действия и противодействия. Силы действия – разработочная стихия, силы противодействия – начала разделов формы с вариантными преобразованиями тематизма, все виды реприз (в любых структурах). Каждое новое вовлечение материала в стихтю разработочного движения, в непрерывный процесс (поток) наращиваемого излучения энергии требует еще более мужественного, еще более убедительного, еще более решительного, может быть, героического противостояния, сопротивления и мобилизации сил преодоления напора разрушительной стихии. Диалектика формы заключена в обнажении самого процесса развития и торможения.

Схематически противопоставлены разработка – репризе, движение – торможению, разрушение – восстановлению, поток – преграде и наоборот. Экспозиция дает эти пары как фазы движения, разработка – реприза их возводит на уровень гиперболы. Для полного (и даже для частичного) торможения Шостаковичу не хватает одной репризы, вот почему кода сонатной формы – менее разработка и более реприза, а иногда и послесловие.

В образном строе музыки Шостаковича следует подчеркнуть качественный скачок; в музыку проникло то содержание, которое, казалось бы, невозможно раскрыть музыкальными средствами. Шостакович ощутил смысл, сущность, основу жизненных процессов в двух аспектах: в аспекте психологического становления человеческих чувств (в этом он – продолжатель традиций Чайковского) и в аспекте взаимодействия стремлений индивидуума и объективного потока жизни. Шостакович способен сорвать покров и в явлении подчеркнуть смысл и суть процесса. В то же время, он не боится противопоставить объективно раскрываемой жизни свое авторское, философское кредо, свое отношение к жизни и к явлению. И сила преодоления разрушительного развертывания процессов достигается мыслью автора, протестом, идущим от композитора, от его эстетических позиций. Композитор выступает как художник-обличитель, на первый план выходит ведущая идея, философская концепция автора. В этом творчество Шостаковича перекликается с творчеством Бетховена, но и противостоит ему.

МЫСЛЬ И ИДЕЯ БЕТХОВЕНА заключены в зерне и разворачиваются в процессе становления темы, как управляемая волей идея. Идея ШОСТАКОВИЧА не предопределена только исходным материалом: в этом относительная объективность экспозиционного материала, его относительная независимость от воли художника. Процесс развертывания безусловно порожден самим материалом, но становление идеи возникает из подчинения этого развертывания мысли воле автора либо из их противопоставления. Направленность процесса развертывания, оценка художника, его эстетическая и философская позиция – все это включено в драматургию музыкального действия, все это отражает глубину философской мысли Шостаковича.

Композиция Шостаковича начинает выполнять кроме логической еще и содержательную функцию. Композиция – это русло, по которому хлынет поток развития, это – преодоленные преграды, вовлеченные в общее движение (вовлечение репризных возвратов тем в общее русло), это – обнажение идеи произведения, концепции композитора. Потоку противостоит композиторская воля, его идея, воплощенная в реально ощутимую, художественную идею в кульминационных поворотах (зонах схваток), круто меняя действие, направленность событий, качество образов, определяя конечные выводы.

Композитор выступает в роли режиссера, отрешения которого зависит и раскрытие философской направленности всего драматического действия, и психологические оттенки.

По воле художника возникают смещения образов, по воле художника изгоняется прежний смысл из ранее экспонированных тем, по воле художника восстанавливается и умножается в тематизме сила образного значения исходного или результативного состояния и возрастает степень эмоционального воздействия.

В этом смысл, сущность новаторства Шостаковича. Основная идея его творчества – растлеваюшему воздействию зла и насилия противопоставить гуманистический идеал художника.

Стихия движения, разрушительность разработок тематического материала, колоссальный разгон материи, грандиозность масштабов и пронизанность симфоническим развитием всех элементов формы, симфоническое мышление, достигшее уровня философских обобщений – ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ особенности сонатных форм Шостаковича.

Главные партии перерастают рамки обычных форм – периода, трехчастной и устремляются к рондальным формам, формам сквозного развития, к сонатным формам. Например, Г. П. 9-ой симфонии по масштабам развития и глубине преобразования тематизма первой песенной, исконно русской темы, по законченности формы, по ее завершенности (возникло даже обрамление с возвратом к звучанию и образному смыслу песенной темы) отвечает всем требованиям сонатной формы.

В сонатных формах Шостаковича разработочность перерастает во все разделы формы. Можно, наконец, отметить и особенности схемы сонатной формы, введение ее новых разновидностей: сонатно-циклической с обобщением цикличности более цельной, единой формой – сонатной (11-я симфония); сонатной с эпизодом-разработкой (7-я симфония), сонатной с сокращенной репризой без п. п. и почти без разработки (6-я симфония); сонатной без разработки со сближением образного и тематического начала в партиях (1-й концерт для скрипки с оркестром, 1 ч. ); сонатной с разработкой, несущей в себе главный драматургический конфликт формы (5-я симфония); сонатной с двумя репризами, как отражение драматургического сопоставления времени (8-я симфония).

Сонатные принципы развития у Шостаковича проникают во все музыкальные формы и во все жанры.

Отсюда огромная действенная сила формы, наполненность ее разработочностью всех рангов, большой диапазон развития образа, предельная насыщенность и напряженность мысли. Шостакович непрерывно испытывает тематический материал на прочность и нередко превышает действие сил, переводя исходный материал в новую тему-эмбрион (заменяемость материала), исключая возможность возврата к исходному. Этим он преодолевает статичность реприз, констатирующих исходный образный смысл. У Шостаковича преобладают репризы типа результата, перехода в новое качество, в новую стадию существования данной темы, а сама возможность появления тем в данном разделе формы (репризе) полностью подчинена идее, авторскому взгляду на идею. Тематизм, приближенный к монологическим откровениям художника, возводит напряжения субъекта на новую ступень философского обобщения-вывода.

Таким образом, продолжая традиции Бетховена и Чайковского (но не только их) в области сонатной формы, Шостакович придал форме новое значение. ГЛАВНОЕ в форме – движение мысли от объективной повествовательности к субъективному философскому обобщению.

У Шостаковича отсутствует романтическое противопоставление художника и действительности. Мир композитора – это весь обозримый, переживаемый, осознанный, познанный мир, вся объективная действительность со всеми противоречиями и законами развития, со всеми точками зрения на нее, с любым ракурсом освещения событий, в любом временном разрезе. И от этого мира не отстранены ни сам художник, ни его идеал прекрасного, ни субъективность переживаний, ни оценка явлений в плане их приятия, обличения или негодующего протеста. В сложном взаимодействии художественных образов находится субъективное и объективное начала. Они составляют смысл главного драматургического конфликта, из которого может развиться конфликт смещенного времени, конфликт разноплановости – повествования и действия, переживания и философского обобщения вывода, конфликт созидания и разрушения, таяшийся в едином начале и развертываемый в зависимости от направления сил и конечной цели.

Все эти драматургические линии конфликтов получают отражение в композиции сонатной формы Шостаковича. В каждом произведении обязательно возникает какое-либо отклонение от классической схемы, т. к. в каждом отдельном случае Шостакович отталкивается от разных явлений и различных форм конфликтного развертывания сонатной формы.

В сонатной форме Прокофьева можно усмотреть ту же значительность замысла, масштабность его воплощения, глубину и диаметральность образных перевоплощений. Однако в музыке Прокофьева, в композиции его сонатных форм много черт, непосредственно идущих от традиций русской музыки и особенно традиций Глинки – Бородина, в то время как Шостакович, кроме связей с драматургией Чайковского, несомненно, многое берет от сомфонизма Мусоргского.

В сонатной форме Прокофьева так же можно усмотреть коренную образную трансформацию позитивных тем в негативе с отрицанием исходного существа тематизма. Смысл репризных построений в восстановлении целостности и позитивного начала в художественных образах.

Эволюция сонатной формы у Прокофьева требует более тщательного ее описания и выводов по поводу качественных изменений формы.

В ранней Второй сонате Прокофьева, в ее 1-й части уже можно обнаружить некоторые специфические для дальнейшей эволюции формы черты. Ее тематизм и традиционен и нов. Традиционны характеры: лирико-драматическая (почти романтическая) первая и русская песенная – вторая темы, темы Г. и П. партий. Новым же являются резкие смещения в пределах каждой партии, которые отнюдь не являют собой романтические вторжения. Прокофьев вводит их не для противопоставления сил, образов, явлений, идущих извне и контрастных внутреннему миру художника. Начальные образы его произведений уже несут связи с этими объективными явлениями; они сами по себе объективны. Вторжения и смещения нужны композитору для активизации и усиления энергии, наступательности основных образов-тем. Эти вторжения не отстраняют и не уничтожают исходный материал, а составляют с ним образное единство и продолжают экспонирование тематизма, становясь стимулами развертывания партий; они пробуждают действенную силу художественного образа, устремленность, энергию, побуждают к действию, к факторам активного брожения, направленного не на уничтожение, а на сгущение основных качеств и на вплетение нового состояния в прежний образный строй.

Так обстоит дело со многими темами Прокофьева. Так же строит но икомпозиции своих сонатных форм, подчиняя этому драматургическому закону (а у Прокофьева этот прием становится законом) каждый раздел формы.

Подобная драматургия существенно изменяет понятие эпичности у Прокофьева. Эпичны образы, но предельно активны формы их развертывания; эпичны темы, но – с насыщенным экспрессивным экспонированием, ударностью энергии вторжений.

Во Второй сонате наметились основные черты его сонатной формы. Конструктивная ясность и уравновешенность композиции, симметрия разделов, точность и выверенность схемы соседствуют с динамикой действенных окончаний, не завершающих раздел, а уводящих его в следующую фазу. Возникают цепные связи, перевод в новую интонационную сферу, на новую ступень развития.

ОБНОВЛЕНИЕ в момент завершения становится главным принципом в малых и больших построениях и разделах, в отборе материала и в его развитии, в структуре и в общей композиции, и не только сонатной формы, но и цикла.

Во Второй сонате Прокофьева возникают и другие особенности сонатной формы: насыщение экспозиции концентрированным тематизмом и обилие тем. Тема Прокофьева выступает на таком уровне художественного обобщения, что становится носителем не только основного образного начала, художественной мысли, но достигает степени символического обобщения идеи.

Однако никогда в произведениях Пр-ва степень, уровень обобщения не лишает тематизм его конкретных, индивидуальных черт. Тематизм – это следует подчеркнуть – предельно индивидуален, предельно характерен, во всех случаях эмоционален, структурно четко оформлен мотивом, несущем на себе функцию темы, периодом или двух- трехчастной формой.

Тема у Прокофьева несет в себе максимум информации, она выполняет определенную функцию. И сумма информации, и функция в теме даны как неразрывное целое, объединенное понятием «законченная мысль», «законченный образ»».

В подобном тематическом материале много общего с народными мелодиями, которые отбираются многими композиторами в качестве тематического материала. Предельная обобщенность народных мелодий по всем показателям: движения, характера, содержания текста, куплета, всего содержания песни, жанра, наконец, национальных черт и даже социальной категории – становятся той причинной, которая делает их трудным материалом, не поддающемся разработке.

Неподатливость материала к разработкам, сопротивляемость материала развитию рождает некоторые новые особенности сонатной формы Прокофьева. Композитор вынужден найти иные методы развития, которые были бы органическими для избранного тематизма и несли бы в себе такую силу, которая способна преодолеть сопротивляемость материала.

И у Прокофьева действительно поражает ударность динамической силы, мобилизованной для развития материала. Если избранное развитие действительно способно, в состоянии преодолеть все те уровни обобщения в теме, которые заключены в ней, и способно перевести развертывание таматизма в новый ранг, создать новое образное качество, вознести материал на следующую ступень художественного обобщения, то оно сразу же на слух воспринимается как прокофьевское.

В этом принципиальное отличие сонатных форм Прокофьева от сонатных форм Шостаковича. У Шостаковича становление и развитие предопределены и включены в процесс экспонирования материала; они составляют главную сущность экспонируемого тематизма. Прокофьев же экспонирует данность, готовый, завершенный результат образного (предшествовавшего) становления, обобщения, отбора и кристаллизации в теме всех моментов, до конца выявляющих ее законченный характер. ПОСЛЕДУЮЩЕЕ развитие должно в первую очередь преодолеть законченность и завершенность тематизма и дает обновление в новом, в то время, как Шостакович должен достичь завершенности и образного обобщения в процессе переработки и преодоления множества незаконченных тем-эмбрионов (непрерывно разрабатываемых), достичь основного образного обобщения-вывода в результате становления всей формы.

Вот здесь и смыкаются два основных закона формы Прокофьева: его предельная концентрация тематизма и прием обновления конца. Объединяясь, они способствуют развертыванию новой по качеству сонатной формы.

Грани формы у Прокофьева – это не только торможение (окончание и начало – стык наиболее «спокойных» статичных моментов формы), но и активизация продвижения, развития, стимул к обнаружению конфликтной драматургии формы.

ГРАНИ формы становятся поворотом и новыми ступенями восхождения формы. К особенностям сонатной формы Прокофьева можно отнести не только цельность, завершенность, отшлифованноять ясной мысли, не только высокую музыкального тематизма, находящегося на грани обобщенности содержания в народных песнях, но и ту удивительную стройность развития, равновесия формы, пропорциональность, соразмерность частей, говорящие об архитектонической классичности прокофьевских форм, которая сродни формам Глинки, формам русского классицизма в целом как в области музыки, так и в русской живописи и русской архитектуре.

Это не отрицает в формах Прокофьева качеств, сближающей его с западноевропейской музыкой (с формами венских классиков). У Прокофьева можно обнаружить ту логическую содержательность всей формы и отдельных разделов. Это не уничтожает и предельно современные свойства форм: их принципиальное новаторство, драматическую силу, индивидуализированность логики процесса для каждого отдельного произведения, насыщение композиции конфликтностью структур.

Специфическая прокофьевская черта отвечает принципам современной драматургии: это динамизация переходов, кадансов, границ формы, выделение их как моментов вторжения, то еще более специфически, как моментов обновления конца, а, следовательно, и динамизация формы в том отрезке, где ранее наблюдалось торможение. Это не бетховенский предъикт, устремленный каданс, достигнутая, утвержденная тоника. У Бетховена единый и непрерывный процесс наращивания, нагнетания, и каданс – это завоевание, достижение, разрешение. Каданс у Прокофьева отличается резкостью поворота. Это – движение в сторону (зигзаг), скачок, резкая вспышка, внезапное вторжение, отключение от нормы или динамический порыв без предшествующего наращивания динамики. Подобная резкость поворотов нередко воспринимается как угловатый каданс, неестественная модуляция или алогическое окончание. Они якобы нарушают стройность и целенаправленность формы. Но это только на первый взгляд. Они-то и несут в себе силу прокофьевской дерзновенной мысли и энергию (почти физически воспринимаемую как мускульную) формы, ее сопротивляемость и ее логический смысл.

Смещение драматургического конфликта на моменты формы (не снимая других конфликтов, по всем остальным конфликтам – ладотональности и тематизма, способов развертывания и направленности движения) – еще одно свидетельство динамичности композиции форм Прокофьева, свидетельство нового направления развертывания структуры классических форм.

Это легко проследить в эпической сонатной форме – первой части 8-ой сонаты.

Три темы Г. П. находятся в одной лирико-эпической сфере, но каждая из них самостоятельна, завершена по форме (замкнутый период), насыщена мелодическим развертыванием. Несмотря на индивидуализированность каждой темы, они родственны и составляют общую протяженную линию мелодического прорастания, являя собой высокую ступень интонационного, мелодического родства с удивительной техникой обновляющей русской вариантности ведущего и «оплетающего», «окутывающего» голосов. Использована самая высшая форма мелодического прорастания, использована в формах безыскусных, простых, легко воспринимаемых, сохраняющих повторность и симметрию, мерность предельно простых метроритмов. В то же время лирический образ возникает как утонченный, возвышенно-поэтический.

Предельно проста форма Г. П. (В-dur) – сюита из лирических тем со схемой А-В-С-А, обрамленной исходной темой для создания замкнутой симметрии и стройности.

Симметрия есть и в Св. п. : она создана обрамлением, выделенным органным пунктом (в начале на «в», потом – на h) и следованием материала – новая фактура в начале, производная в середине, возвращение к новой фактуре начала в конце.

Показательна своей неустойчивостью П. П. (andante 1). Предваряющие тему шесть тактов Andanteследует включить в П. П. , и не как вступление, а как основную смысловую, выражающую поиск, неуверенность, блуждание, как формирование движения мысли или ее созревание.

Этот поистине русская тема мечтания, ее можно было бы назвать тургеневской или чеховской по глубине психологического откровения. Она вплетается во все мелодические образования П. П. , она же формирует рондальность партии и арочное обрамление, а в разработке ей поручается одна из значительных кульминаций.

Несмотря на достаточно устойчивое окончание экспозиции кадансом в G-dur, конец ее неустойчив, недоговорен, тревожен. Возникает это из-за новшеств в экспозиции.

Движущей конфликтной силой становится переход от замкнутой симметричной формы в Г. П. , к тревожности и текучести, к подлинно импрессионистичности тем, тембров, гармоний, красок в Св. и П. партиях и заключении.

Действие прокофьевского закона драматургического развития с предельной отчетливостью проявилось в экспозиции. Нарушение ее завершенности, достигнутое сопоставлением типов изложения и развития материала в партиях – это высший классический принцип.

Он проявляется затем во всей форме, которая обнаруживает себя как сопоставление двух фаз: экспозиция – разработка, реприза – вторая разработка (кода). Эта двухфазность подобна плану самой экспозиции с драматургическим противополаганием пары: устойчивость – неустойчивость (отрицание устойчивости).

Разработка выступает и как продолжение намеченных экспозицией типов развития, и как негативная трансформация тем, и как кульминационное их вознесение их до степени грандиозного, необъятного, невероятного в своей предельной экспрессивности. Все потенциальные возможности тем раскрыты в разработке в многообразных планах.

Первая фаза – темповый сдвиг (Allegro moderato), изменение характера (inguieto) и в фигурационном материале, и в теме Г. П. В первой фазе развития возникли действие, смещение ситуации и времени. Это новые условия существования и взаимодействия тех же тем, тех же образов. Глинкинско – бородинский принцип организации формы обнаруживается в полной мере. Но действует здесь и романтическая тенденция переинтонирования, трансформации тематизма в условиях разработки. Эти трансформации направлены на отрицание исходного качества темы; это негативное перерождение образа – прием многих современных сонатных форм. Возникает гротескная гиперболизация, преувеличение масштабов, экспрессии, мощи. В репризе Прокофьев дает минимальное изменение тематического материала: только один звук изменен в третьей теме Г. П. , смещена тема Св. П. (дополнение в Es – c), неопределенно начало первой темы П. П. , изменен ее конец.

Более существенны нарушения композиции. Внешне все сводится к сокращениям в репризе, по сути же к обострению неустойчивости, к снятию всех тех элементов формы, которые говорили о завершенности, симметрии, внутреннем гармоническом равновесии.

Исчез заключительный каданс, заменяющий З. П. Все эти изменения настолько важны, что смысл репризы, как завершающего этапа, исчез, и появилась необходимость в новой разработке, на первых порах с теми же этапами развития материала, что и в первой разработке (Allegro inqito), но короче путь пробегания фоновой темы и темы Г. П. , тревожнее ритм, острее кульминационные взлеты, решительнее кульминационные утверждения темы Г. П. (precipitato – устремленно), действеннее и эффектнее (con brio) завершение. И вновь обновление конца – каданс с его сменами интонаций от повелительной к лироэпической. Вновь вводится момент действия, неразрешенности и ожидания. Вся кода выполнила функцию обновления конца формы.

Таким образом, сонатная форма 1-ой части Восьмой сонаты вобрала в себя все показательные для композитора черты. Она содержательна по композиции, управляющей материалом (а не материал вкладывается в схему) и меняющей смысл интонаций, качество и направленность действия.

Прокофьев по-прежнему обновляет концы, заключения, заключительные части формы. В этом проявляется его острое чувство времени, эпохи, которое отразилось не только в элементах языка, но и в самой логике мышления.

Отразились черты времени и в качестве и в трактовке репризы: не окончание, а продолжение; она – центр или основной момент драматургии для нового этапа развития. Возникает незамкнутая, устремленная форма при общей гармонически стройной композиции и удивительной согласованности частей

**Старинная сонатная форма.**

И. С. Бах.

В Прелюдии f-moll (ХТК, 2 том, f – moll) старинная сонатная форма связана с фактурно контрастным материалом. Первый материал, с чертами танцевальности, по характерности приближается к классической теме, не хватает лишь структурной законченности формы. Мелодическая и гармоническая выразительность, повтор мотивов, фраз, предложений, логика вопросо – ответных сопоставлений – его отличительные черты.

В пределах Г. П. изложен фактурно контрастный материал. Его можно приравнять к общим формам движения; он покоится на гармонической фигурации, но еще больше связан с фигурационными фактурами полифонических жанров с их расслоением на остинато, скрытый, но очень отчетливо проступающий мелодический голос и гибко – подвижную фигурацию.

П. П. выделена новой фигурацией – секвентным интерлюдированием, в котором мелькают мелодические контуры, но, как во многих других прелюдированных полифонических фактурах, скрытая полифония не достигает уровня открытого выявления контурно рельефных мелодий. В этом, собственно, и заключается своеобразие и отличие полифонической фигурации от гармонической в гомофонной музыке.

Контрастность материала в экспозиции послужила толчком к его интенсивному развертыванию в репризе и образованию почти двух фаз – разработочной и репризной. Первое предложение главной темы дано в мажоре со смещением в минор (As – es) и замкнуто тоникой es, звучащей, однако, крайне неустойчиво. Здесь сказывается и отношение старинных мастеров полифонии к тоники минора как к неустойчивому аккорду, и направленность модуляционных смещений по квинтовому кругу.

Второй тематический элемент главной темы разросся в структурно законченную тему. Скрытая полифония становится явной; рождается новы ведущий мелодический голос, интонационно наполненный, сопряженный с другими линиями насыщенным голосоведением. Последующее интермедийное секвенцирование не утрачивает тематической содержательности, в то время как развитие первого элемента темы в басах лишается жанровой характерности.

Эта фаза — разработочная часть репризы. Сжатая вторая фаза -–собственно реприза материала главной партии (f-moll, четыре такта первого элемента) и фигурационной побочной (f-moll). Они слиты в единое резюмирующее построение, несут в себе черты коды, стягивающей в кульминационный узел материал всей прелюдии. Чаще такие обобщающие, заключительные окончания (коды) встречаются в фугах, токкатах. В этой прелюдии форма – данность архитектоническое целое (с тяготением к трехчастной симметрии), заполняемое материалом. Контрасты предопределены самим противополагаемым материалом, развитие достигается смещением, слиянием, сопоставлениемразных материалов, а так же дифференциацией разделов, фаз развития, Их четкой функциональной направленностью.

Доменико Скарлатти.

В Сонате d-moll цезуры намечают и разграничивают партии экспозиции: первое предложение с ярким мелодическим тематизмом – Г. П. , d-moll; секвентное развертывание – Св. П. ; кадансы в F-dur с новой фактурой, насыщенной движением с нарастанием виртуозности в варьированных повторениях предложений (первое предложение – 4т. , второе – 5т. , третье – 6т. ) – П. П. ; восходящий гаммообразный пассаж и подтверждение устойчивости новой тоники F-dur в конце третьего предложения – З. П. Улавливается контраст и концентрация материала и оформление его в тематизм. Первая тема – кантиленная, типа канцоны или сицилиана с вопросо-ответным построением первого предложения, с пластичностью симметрического противопоставления первых двух фраз, с яркой функциональной гармонической основой, с мелодизацией голосов сопровождения. Здесь – и концентрирование характерного в материале, и образование нового типа темы.

Второе предложение растворяется в общих формах секвентного движения. Еще улавливается связь с интермедийными построениями полифонических форм, хотя вторая секвенция из гаммообразных, волнообразных по рисунку движений уже не воспринимается как полифоническая фактура, т. к. удвоение голосов в терцию привносит гармонический элемент (втора). Кроме того, возникает регулярная повторность, и ритм начинает играть роль характерного начала; ритмическое ускорение в разбегах благодаря добавлению звуков усиливается взлетами гамм, обнаруживая характерную для Скарлатти оживленную моторность тематизма. Секвенции, выполняя функцию Св. П. , модулируют в побочную тональность F-dur.

Цезуры резко обозначены. После первого предложения Г. П. – половинный каданс. Каданс в конце секвенций становится началом П. П. Ее тематизм менее певуч, менее мелодичен по сравнению с Г. П. Он представляет собой развернутое кадансовое построение, его повторения обогащены арпеджированной фигурацией, трелью, широкими скачками (они проникают в разложенную по аккордовым тонам гармонию). Возникает новый вид тематизма, в котором довлеют структура и гармония, ритм и моторика. Они начинают образовывать тематизм, по характеру промежуточный между жанрово конкретным, танцевальным, и моторным, виртуозно—инструментальным.

Гармоническая фигурация у Д. Скарлатти и иные фактурные образования завоевывают право называться тематизмом и даже темой, т. к. вбирают в себя мелодическую напряженность лада и интервала, характерную обособленность ритма и индивидуальность рисунка (изощренность рисунка) фигурации.

Повторенные «узорчатые» кадансы в рамках предложения в П. П. еще не образуют период, но тенденция к периодической форме уже есть.

Экспозицию изящно завершает дополнение с разбегом мажорной гаммы на тонической гармонии, условно могущее быть названным заключением (будущей З. П. ).

В репризе возникают более интенсивные формы развития материала: тема Г. П. попадает в новые ладо-тональные и гармонические условия F-g-a-d (звено секвенции включает аккорды IF-V6, I-VII IV V), в условиях развития, дробления и переведения темы П. П. в минор и слияния ее с темой Г. П. Интермедийного характера, на основе материала связующей, эта секвенция увеличивает нисходящее движение на один такт и уменьшает восходящее также на один такт. Более характерно и индивидуализированно звучала тема П. П. в миноре(d-moll). Минорный лад вносит новый оттенок в изящный росчерк заключения. Идиллические трактованы песенная и моторная темы в репризе. Характер идеализированной печали, наивности и простоты доминирует в содержании сонаты и отвечает стилизованной, несколько сентиментальной пасторальности XVIII.

Отличается от других Соната C-dur (№-32). Она интересна появлением трех разделов – экспозиции, разработки и репризы. Подобная трехфазность сонатнойй формы для Скарлатти – исключение, но тем более показательное, что оно отразило основную тенденцию становления классической сонатной формы.

Моменты наиболее интенсивного развития материала сосредоточены в самостоятельном разделе формы – в разработке. Тематизм сонаты характерный, ясный по логике гармонического движения, скорее с гомофонной фактурой, чем полифонической (по –записи – это двухголосие с обыгрыванием золотого хода валторны), структурно дробный, но логически объединенный в одну мысль. Целью становится запоминаемость характерного начального мотива (или фразы) темы и развертывание его до законченной темы-мысли.

Все свидетельствует о новом типе мышления и новых методах развития формы. Внешне они вытекают из принципов, свойственных полифоническому складу, по существу же, – определяются новым типом тематизма.

Партии экспозиции четко обрисованы тональными и структурными средствами. Г. П. —разомкнутый период, переходящий в краткую секвенцию связующего хода. П. П. поразительно похожа на тему П. П. из Сонаты d-moll: она так же складывается из трех повторений каданса.

З. П. опять не выделена. Повторность каданса становится основным приемом образования побочных тем и заключения. Смена партий начинает связываться с экспонированием новой оформившейся темы, новой фактуры, с обнаружением характерных тональных и ладовых признаков партии, с обнажением присущих ей структурных закономерностей. Тема, ладо-тональное развитие, структура начинают объединяться в совместном действии, очерчивая логическую направленность формы.

В результате четко обрисовывается новый раздел – разработка, призванная разрушить устойчивые нормы экспозиции, развить отдельные элементы темы, тональности, структуры, противопоставить экспозиции качественно новое прочтение материала.

Главным признаком разработки становится неустойчивость: неустойчивость тональности с ее динамической устремленностью, неустойчивость тематизма с его распыленности и дробностью, неустойчивость структуры с отсутствием в ней периодов и периодической повторности. Разработка насыщается предъиктными ходами; периодичности заменяются волнами или фазами развития. Возникает масштабная диспропорция с явлениями сжатия или расширения отдельных звеньев в общей структуре при том, что целостное изложение тем упорно исключается из всех фаз развития. Возникает необходимость четкого обозначения границ разработки: ее начала и ее окончания.

Практика полифонической музыки подсказывала структуру разработки, но окончательное формирование вступительного раздела разработки, собственно развития и подготовки (предъикта) репризы – достижение гомофонной музыки с ее новыми принципами развития и с ее опорой на гармонические нормы. Вырабатываются убедительные приемы, организующие слуховое восприятие новой формы. Момент членения на разделы доминирует над моментом слияния в один поток всей разработки. Для вступительного раздела становится характерным показ самых устойчивых точек экспозиции (начала или конца экспозиции), но с разрушением их устойчивости. Отбирается материал начала экспозиции, ибо так начиналась вторая часть старинной сонатной формы. Однако в разработке это не повторение материала в новом тональном освещении из репризы старинной сонатной формы, а всего лишь отправная точка для качественно нового типа развития материала.

Собственно разработка начинается сразу после обнаружения неустойчивости отправной точки. В будущем вступительный раздел отделяется от основного раздела разработки цезурой любого достоинства: паузой, кадансом, фактурным смещением, сменой материала и т. д. Все эти приемы формировались постепенно, на протяжении не только предклассического становления сонатной формы, но и в самой классической стадии ее существования.

В маленькой сонате C-dur можно обнаружить начавшуюся дифференциацию разработки на разделы. Действительно, в первый момент звучит тема главной партии, но в тональности побочной (и тональности конца экспозиции) и в новом ладовом освещении – в миноре. Фактура – выделенная мелодия темы Г. П. и плотное гармоническое сопровождение (трехголосие вместе с мелодией, в наиболее напряженные моменты – пятиголосие) – усиливает напряженность и конфликтность тонального развития (c-f-c), а начавшееся структурное дробление на мотивы и их секвентное развитие приводит к предъикту с сосредоточением вопросительной интонации – гаммаобразный ход к доминанте, прекращение повтора дробных элементов, фермата.

Все указанные приемы были направлены на разрушение целостности тематизма, структуры, на придание тональному звучанию неустойчивости, на обострение ладового контраста диссонантными гармониями. После подобной разработки реприза выступает как восстановление устойчивости, равновесия, как концентрация образного начала в тематизме.

В этом случае необходимы небольшие изменения качества экспозиционного материала в репризе: обязательное подчинение П. и Заключения главной тональности. Начало П. П. слилось с окончанием Г. П. из-за ненужности связующего хода.

В логике развертывания формы реприза начинает играть роль окончательного, результативного, итогового изложения материала. Это иной смысловой и логический уровень: он приобретает значение достижения искомого, подтверждения данного, синтеза противоположного, наконец, логического вывода.

Конечно, Сонате №32 нельзя приписать полное осмысление логических функций экспозиции, разработки, репризы, объяснить в ней четкую логическую направленность композиции, но тенденция уже обозначилась. Она заключена в симметрии трехчастной композиции, в ее равновесии и пропорциональности, в повторении пройденного на новом уровне, в сближении партий за счет приведения формы к однородной ладо- тональности (C-dur), в обнаружении и разрешении главного конфликта формы – тонального. В данной сонате тональный конфликт раскрыт в пределах экспозиции противопоставлением главной и побочной тональностей, а ладовый контраст возник в противополагании мажорной экспозиции минорной разработке с возвращением в мажор в репризе.

Становление архитектоники сонатной формы происходит по различным направлениям: кристаллизация характерного тематизма, высвобождение основных разделов и отыскание их ведущей функциональной направленности, поиски типов фигурационного движения, связующих ходов, вступительных и заключительных построений.

**Заключение**

Попытка проследить эволюцию сонатной формы привела к поразительным результатам. Она вскрыла зависимость содержательной формы от мировоззрения художника, от его идеала прекрасного, от его художественного кредо. Только тогда обнажится диалектика содержания формы, когда с критериями диалектического познания жизни подходит к явлениям сам художник (Бетховен). Только в том случае проблема объективного и субъективного в форме разрешена, когда ее решение становится смыслом, содержанием идеи, более того, жизни и художественным кредо композитора (Мясковский, Шостакович).

Только тогда возможно ослабление логических звеньев в форме, когда к обнаружению иррационального, случайного в жизни направлены поиски художника (Дебюсси, Малер). Только тогда форма является отражением жизненных процессов, когда они – суть содержания произведения (Чайковский). Наконец, только в том случае возникает сближение логической формы с понятием современности, когда форма вбирает в себя те новые процессы и открытые (познанные) законы явлений, которые характеризуют данную эпоху (Шостакович, Прокофьев).

**Список литературы**

Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры»

Е. Либерман «Работа над фортепианной техникой»

С. Фейнберг «Мастерство пианиста»

Гинзбург «Современное искусство: проблемы и средства»

Асафьев «Речевая интонация»

Гольденвейзер «Пианисты рассказывают.