

УДК 78.08

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10004

С. С. Гончаренко

ТРИ СОНАТНЫЕ ФОРМЫ *in B:*
Ф. ШОПЕН, С. РАХМАНИНОВ, С. ПРОКОФЬЕВ
(этюд о судьбе главной партии)

О снованием для сравнительного анализа произведений, значительно удаленных друг от друга по времени, месту создания и музыкальной стилистике, служит ряд присущих им общих качеств. Созданные вдали от родной страны, вовлеченной в социальные катаклизмы, фортепианные сонаты Ф. Шопена, С. Рахманинова и С. Прокофьева проникнуты мыслями о ее судьбе, что определяет глубоко личностную трактовку национальной темы¹. Острота ее подачи вызывает преобразования жанра драматической сонаты, традиционных циклических функций и структуры сонатного аллегро. Бетховенский драматургический комплекс «от мрака к свету» воплощен в цикле или одной из его частей путем движения из b-moll в одноименную тональность B-dur, что отражает тенденцию к поляризации контрастов в эпоху романтизма. Существенное отличие сонатной формы, являющей собой центр в развитии драмы, от ее классических прототипов состоит в том, что в ее репризе **отсутствует главная партия**. В данной статье она обозначается как **неполная или редуцированная** сонатная форма².

Случай «выпадения» в сонатной репризе основной темы экспозиции неоднократно отмечены в музыкально-теоретической литературе, преимущественно они относятся к послебетховенскому периоду эволюции сонатного принципа. Однако специального освещения и осмысления данное явление не получило³. Задача настоящей статьи состоит в том, чтобы выявить общие и особенные свойства *подобной редуцированной сонатно-*

сти в шедеврах фортепианной литературы, которые ярко представляют индивидуальный стиль каждого автора, прочно вошли в концертный и учебный репертуар.

Для ее решения необходимо показать функциональные особенности той части цикла, в которой главная тема, репрезентирующая концепцию всей сонаты, в решающий момент драматического действия уходит со сцены, иными словами – уточнить результаты и следствия ее удаления. Нужно остановиться также на взаимодействии в рассматриваемых опусах тональностей b-moll и B-dur.

Тональная семантика в риторической ее трактовке складывается и регламентируется в эпоху Барокко. Тональность входит в набор элементов, предписанный для выражения того или иного аффекта, наряду с темпом, тактовым размером, музыкально-риторическими фигурами и пр. Согласно универсальной по своему характеру барочной музыкальной теории, «репрезентировать аффект способна» не только вокальная, но и чисто инструментальная музыка [5]. У французского композитора М.-А. Шарпантье (1643–1704) b-moll назван «сумрачным и устрашающим», B-dur – «величественным и радостным» [Там же].

Для И. С. Баха B-dur считается «автобиографической» тональностью. Наполненные светом, возвышенной радостью Прелюдии и фуги ХТК в тональности B-dur трактовались Б. Яворским как входящие в цикл «Детство Христа» [1]. Полифонические циклы из обоих томов в тональности b-moll Б. Яворский связывал с событиями Страстной недели. Так, прелюдия и фуга № 22 из первого

тoma – «Положение во гроб» – охарактеризована как похоронное шествие с гробом Господним к подножию Голгофы под колокольный звон [Там же, с. 293–294].

B-dur как основная тональность сонатного цикла и его частей достаточно часто используется композиторами венской классической школы, особенно В. А. Моцартом, который избрал ее для четырех клавирных сонат из 20. Тональность b-moll встречается только как проходящая или как тональный центр небольших разделов. Например, в клавирных сонатах Й. Гайдна она применена в трио сложной трехчастной формы менузетов, выполняющих функции финалов в двухчастных циклах B-dur. Аналогично использовал ее Л. ван Бетховен в скерцо Сонаты № 29.

Централизующую роль рассматриваемых одноименных тональностей возрождает Ф. Шопен уже в своих ранних миниатюрах⁴. Как и другие композиторы-романтики, он расширяет гармоническую палитру применением тональностей с большим количеством ключевых знаков, одноименно-параллельного мажоро-минора и миноро-мажора. В его произведениях семантика b-moll обогащается сопоставлением с мажорными тональностями III, VI, VII ступеней. Элегический Ноктюрн оп. 9 № 1 завершается в одноименном мажоре после трех тем в Трио Des-dur. В средней части Полонеза b-moll «Прощай» использован Des-dur. Мазурка № 17 (оп. 24 № 4) примечательна типичным для романтиков сопоставлением скорбного минора с параллельной тональностью Des-dur. Двукратное сопоставление подводит к завершению репризы в тональности B-dur. В Прелюдиях, оп. 28 в пределах цикла сопоставлены быстрый трагический b-moll и светлый B-dur, символ возрождения, воскресения, наступающего после траурного марша Прелюдии № 20 c-moll.

Развитой драматургией тонального плана обладает Соната № 2 b-moll, оп. 35 (1839). Она представляет собой самое яркое и совершенное воплощение ро-

мантической концепции драматической сонаты⁵. Ф. Шопен видоизменяет классическую сонатно-циклическую структуру:

1. Цикл состоит из четырех частей. Расширение циклической формы (четырехчастный цикл более характерен для ансамблевых и симфонических произведений венских классиков) свидетельствует о масштабности концепции, воплощенной в камерном жанре.

2. Действенная сонатная форма, выступающая заглавной частью цикла, содержащая экспозицию драматического конфликта и первый этап его развития, является **неполной**.

3. В соотношении музыкальных образов наблюдается поляризация контрастов, лирическая тема побочной партии уже в экспозиции драматургически равноправна с главной. «Ответственность» за подведение итога драматического процесса падает именно на нее, поскольку энергетический потенциал главной исчерпан в разработке.

4. Неполная реприза придает форме первой части неуравновешенность, что служит импульсом для дальнейшего контрастного сопоставления образов в последующих частях цикла. (Подробнее см. в ст. [8].) Указанная совокупность признаков воспроизведена во всех сонатных циклах Ф. Шопена: трех фортепианных сонатах и Сонате для виолончели и фортепиано, что позволяет определить ее как индивидуальную **авторскую модель** сонатно-циклической формы.

Логика тонального плана Сонаты № 2 Ф. Шопена представлена в табл. 1. Показано усиление акцента на лирической образной сфере, специально отмечены мажорные тональности (Des, B, Ges, Des, As) лирических тем, контрастирующих сфере трагедийных образов.

Элементы шопеновской сонатно-циклической модели прорастают на благоприятной почве в русской профессиональной традиции в пору ее блестящего расцвета – во второй половине XIX столетия. Токи, идущие от Сонаты № 2, «растекаются» по отдельным образцам

Таблица 1. Соната № 2 Ф. Шопена b-moll, оп. 35

I часть Grave. Doppio movimento, agitato			II часть Scherzo				III часть Marche funebre. Lento			IV часть Finale. Presto	
Сонатная форма (неполная)			Сложная трехчастная форма				Сложная трехчастная форма			Простая трех- частная форма	
Экспозиция	Разработка	Реприза	Экспозиция	Трио	Реприза	Кода	Экспозиция	Трио	Реприза		
b гл.п	Des п.п.	-Ces -V-	B p. п., закл. п.	es	Ges Des Ges	es	Ges	b Des b	Des As Des	Des	b

оперных и симфонических произведений композиторов Могучей кучки (М. Балакирева, А. Бородина, М. Мусорского, Н. Римского-Корсакова), отзываются в новаторской трактовке сонатной формы в первой части и в трагическом финале Симфонии № 6 П. Чайковского. Возрождение шопеновской структурно-семантической модели в ее целостности происходит в русской фортепианной сонате начала XX в.

Соната № 2, оп. 36 С. Рахманинова – первый опыт нового моделирования на основе структурно-семантического комплекса, воплощенного в произведениях польского композитора. Она создавалась в то же время, что и вокально-симфоническая поэма «Колокола», и представляет собой «лирическую параллель, ставшую для композитора своеобразной “отдушиной” от трагедийного перенапряжения Поэмы» [10, с. 146]. Рахманинов нашупывал свой метод «работы по моделям» (термин С. Савенко) интуитивно, не дистанцируясь от непосредственно предшествующей музыкально-исторической традиции, но сознательно ее продолжая. Феноменальная память гения обеспечивала широкий круг ассоциаций, синтезирующий характер творческого мышления способствовал тому, что высотные структуры и интоационный рельеф многих утвердившихся в художественной практике образцов музыки переплавлялись, ассимилировались в авторское оригинальное видение музыкального образа и концепции сочинения⁶.

«Наследуя романтикам в умении поставить акцент на тональности, Рахманинов не ограничивается ее акустической индивидуальностью, рассчитывая на ее собственный смысловой “шлейф”,

ее знаковость» [4, с. 362]. «Тональную стратегию» первой части Сонаты № 2 Ф. Шопена – движение из b-moll в B-dur – Рахманинов расширяет, доводит ее действие до пределов цикла по образцу бетховенских симфоний № 5, 9 и Сонаты Ф. Шопена № 3 (h-moll – H-dur)⁷. Мелодический контур мотива, открывающего Третью шопеновскую сонату, он «раздвигает» и превращает в пассаж, который кладется в основу тематического развития его Сонаты, оп. 36.

От поэмности (листовского типа) Соната унаследовала слитно-циклическую композицию. Остов ее цикла трехчастен: *быстро–медленно–быстро*. В первой части действие драмы разворачивается на фундаменте тональности минорно-мажорного центра b-moll. Важно подчеркнуть многократную перегармонизацию элементов колокольности из минора в мажорное наклонение основной и побочных ступеней в главной партии. Во второй части – лирическом центре – осуществляется движение из e-moll в E-dur. Сонатная форма без главной партии в репризе B-dur поставлена на третье место и выполняет функцию финала [9].

Укреплению архитектоники целого, пошатнувшейся из-за тонального плана с тритоном в центре и использования конструкции неполной сонатной формы с «обезглавленной» репризой в finale цикла, способствует продуманная система тематических арок. Прочное тематическое единство обеспечивает производность большинства ее тем из начального зерна. Помимо этого, в конце медленной части дается реминисценция темы побочной партии первой части, транспонированной в E-dur – как «обозначение

Таблица 2. Соната № 2 С. Рахманинова

I часть Allegro agitato Сонатная форма					II часть Обрамленная форма с чертами сонатной					III часть Allegro molto Сонатная форма (неполная)																	
Экспозиция	Разработка	Реприза	Тема Интерлюдии	Экспозиция разработка реприза	Реприза	Тема Интерлюдии	Экспозиция	Разработка	Реприза	Кода	Гл.п. K	П. п. закл.	Гл. и п. п Гл.п. K	П. п., закл.	b	<i>Des</i>	d,G,e, c	b B	<i>Ges</i>	b	<i>B – e</i>	<i>e G e</i>	E	<i>E-B</i>	<i>B Es</i>	B	B
гл.п	п. п.	Гл. и п. п		гл	П.п. 1 ч		Гл	П.п.	K	П.п.																	
b																											

маниящего света, благотворящего сияния» [4, с. 357]. Переход от первой части ко второй (из b-moll в e-moll) и от второй к третьей (из E-dur в B-dur) осуществляется посредством новой самостоятельной лирической темы интерлюдии. Тематизм главной партии финала построен на материале «звоновой» главной партии первой части, «перекрашенном» в мажор. Исключение составляет совершенно новая лирическая тема побочной партии финала – бетховенский символ уверенности и мужества. В экспозиции она облечена в светлый, праздничный, полный духовной силы Es-dur, в репризе – в торжествующий B-dur.

Решающую роль в цементировании композиции целого выполняют четыре проведения тематического комплекса «большого звона» из главной партии первой части. В табл. 2 он обозначен литерой **K**. При этом его масштабы расширяются от одного такта в экспозиции и репризе первой части до шести тактов на доминантовом предыдикте к репризе побочной партии в finale и 11 тактов в торжественно-мужественном апофеозе коды финала.

Соната № 7 С. Прокофьева – драматический центр сонатного макроцикла 1940-х гг. (Сонаты № 6–8, оп. 82–84). Рассматривать ее необходимо, имея в виду всю целостную концепцию фортепианной триады. Как и сонаты Ф. Шопена и С. Рахманинова, триада воплощает национальную тему, тему Родины, «мятежные переживания ее судеб... ее живое дыхание» [7, с. 80]. С. Прокофьев продолжает характерную для русской музыки рубежа XIX–XX столетий тенденцию к синтезу драмы, лирики и эпо-

са. Сонату № 6, как и сонату Рахманинова, открывает величественный колокольный звон. «Большие и малые колокола вступают в разных голосах, перебивая друг друга» [Там же, с. 85]. Колокольность слышится и в медленной части Сонаты № 7.

Финалы сонат № 2 Рахманинова и № 7 С. Прокофьева, их третий части – самые действенные в драматургии циклов – воплощают волевой жизнеутверждающий итог драмы. Примечательно также сходство в логике тонального сопоставления частей цикла. Медленная лирическая часть отстоит от крайних быстрых у Прокофьева, как и у Рахманинова, на тритон, но если у Рахманинова мажор устанавливается только в самом конце при возвращении темы побочной партии первой части, то во второй части Сонаты С. Прокофьева E-dur утверждается с первых тактов. (Заметим, что *Andante caloroso* является лирическим центром не только Сонаты № 7, но и всей триады.) Итоговая функция финала заявлена уже в первой токкатной теме концентрической формы и с еще большей энергией провозглашается в заключительном проведении. Мужественное, богатырское начало выражено прямолинейно и действительно. Такова особенность дискретной структуры цикла у Прокофьева (табл. 3).

Дальнейшему усложнению подвергается тональная система. В основных темах крайних частей Сонаты № 7 господствует двойственное мажоро-минорное наклонение⁸. Рахманинов предпочитает аккорды параллельной системы, он заканчивает первую часть трезвучием b-moll, но ему предшествует квартсекстаккорд *Des-dur*, на котором звучит ха-

Таблица 3. Композиция Сонатной триады С. Прокофьева

Соната № 6				Соната № 7			Соната № 8		
I часть Allegro moderato	II часть Allegretto	III часть Tempo di valzer lentissimo	IV часть Vivace	I часть Allegro inquieto	II часть Andante caloroso	III часть Precipitato	I часть Andante dolce	II часть Andante soognando	III часть Vivace
Сонатная форма	Сложная трехчастная форма	Сложная трехчастная форма	Рондо-соната	Сонатная (неполная) форма	Свободная зеркально-симметрическая форма	Концентрическая форма	Сонатная форма	Рондо	Рондо-соната
A	E	C	a-A	b-B	E (C)E	B	B	Des	B

рактерный мотив мажорной темы побочной партии (тональности ее предыдущих проведений Des-dur и Ges-dur). Прокофьев в первой части Сонаты № 7 не выставил ключевых знаков. Новая хроматическая тональная система (термин Ю. Холопова) проявляется уже в первых тактах в линейном движении темы, охватывающей семиступенный хроматический звукоряд.

В финалах обеих сонат B-dur заявлен сразу благодаря двум bemолям при ключе. Но у Прокофьева мажорному квартсекстаккорду в правой руке в нижнем регистре многократно «возвращает» ход от B к cis, энгармонически равному des. Двойственность тонального центра Сонаты № 7 компенсирует прочный B-dur Сонаты № 8. Тональность ее крайних частей сопоставлена с тональностью Des-dur во второй части. Празднично-карнавальный бег основной темы финала на 12/8 перекликается с непрестанным движением в первой части на 6/8. Но здесь движение завершается кодой-апофеозом (см. табл. 3).

Прокофьев увеличивает радиус музыкально-исторической зоны моделирования. На фундаменте хроматической тональной системы XX в. в новом синтезе предстают признаки барочного макроцикла, скарлаттиевская графичность фактуры, черты раннеклассической сонатной формы с характерной для нее интонационной близостью экспозиционного материала. Главное же различие (в свете поставленной проблемы) состоит в том, что сонатная форма с редуцированной главной партией в репризе возвращена на первое место цикла и потому, как и у Шопена, она становится

динамическим толчком для дальнейшего развития драмы – контрастного сопоставления частей в цикле.

Сравним тематический материал трех неполных сонатных форм.

Их главные партии – это портреты разных героев. *Agitato* Ф. Шопена – реакция на *saltus duriusculus* – нисходящий октавный скачок на ум.7, фатальный эпиграф *Grave*: многократно повторяется прерывистая, словно «задыхающаяся» ритмическая формула. Структура темы – разомкнутый период повторного строения $8+16+16=40$ т. Темы главных партий в сонатах русских композиторов интонационно много богаче, контрастнее, их масштабы в несколько раз превышают шопеновский период. Они написаны в рондообразной структуре и объединяются с разделом связующей части (Рахманинов: $47+22=69$ т., Прокофьев: $89+33=122$ т.)

В главной теме Прокофьева беспокойному, тревожному бегу на изломанном хроматическом движении противопоставлены резкие диссонирующие вертикали. В «колокольной поэме» Рахманинова материал финала – новая ипостась звонов главной партии первой части, его многоэлементного фактурно-тематического комплекса. Удар большого колокола, ответный скачковый мотив в высоком регистре, переборы зазвонных (высоких) колоколов, в которые вплетается нисходящая мелодическая линия с хроматическим движением и гармонической фигурацией по звукам тонального трезвучия. Эти элементы преобразованы, дополнены маршевыми темами в связующей части и разработке.

Контраст лирической побочной партии во всех случаях подчеркнут за-

медлением темпоритма. Тема Шопена идет в плавном движении с укрупнением ритмической единицы. Рахманинов и Прокофьев ставят новое обозначение темпа *Poco meno mosso* и *Andantino dolente*. У романтиков – Шопена и Рахманинова – контраст также усилен переключением минора на мажор и кантиленой мелодии широкого дыхания: восторженная ноктюрновая тема Шопена Des-dur и волевая мужественная Рахманинова Es-dur. Лирико-драматическая тема в as-moll побочной партии у Прокофьева вовлечена в проблемы и процессы главной партии, воплощает образ «печального странника» [7].

Всем лирическим темам присуща четкость структуры. В первых *allegro* это разомкнутый период повторного строения из двух предложений (Шопен: 16+25 т.) или из трех (Прокофьев, 7+13+10 т.). Обе темы объединяются с заключительной частью экспозиции. Лирическая тема в finale рахманиновской сонаты представляет собой замкнутую простую двухчастную форму с периодом повторного строения в первой части (6+10 т.) и развивающей второй (20 т.), после нее сразу начинается разработка. В каждом случае тема побочной партии предстает как «сфера истинной жизни духа, которым открывается интонационный субъект сонаты» [6, с. 18].

Принимая в репризе на себя главный удар, тема побочной партии не остается совсем одинокой. В коде первых частей главный герой вновь напоминает о себе. Угрожающие октавы в нижнем регистре у Шопена, пять тактов главной партии у Прокофьева прогнозируют последующие события драмы. Но и в том, и в другом случае материал главной партии вынужден подчиниться новой ситуации. Мятежная порывистая шопеновская тема поглощается мажорными аккордами. Прокофьевский герой, верный принципу горизонтального развертывания, завершает первую часть, быстро проговаривая в восходящем арпеджио звуки мажорной тонаики. Как известно, Соната № 2 Шопена

заканчивается трагически. За похоронным маршем следует «ветер над могилами павших героев». Движение драмы у Прокофьева продолжается через светлую лирику второй части цикла к богатырской токкате финала. Последний этап в развитии действия – Соната № 8, крайние части которой укрепляют тональность B-dur.

Принципиально иное решение предлагает Рахманинов. Его побочная тема получает сильную моральную поддержку благодаря реминисценции фрагмента колокольной темы из первой части (К в табл. 2). Она и открывает репризу, защищая израсходованную в экспозиции и разработке все силы тему главной партии финала. Ее мощное колокольное звучание в коде подводит итог драматургическому развитию Сонаты № 2. Такова циклическая функция главной партии первой части в рахманиновском опусе.

Размышая о судьбе главной партии драматического сонатного аллегро в послебетховенский период, приходится констатировать не только расширение семантического поля барочной традиции, которое происходит благодаря обновлению образной сферы *in B*, синтезу лирики, драмы и эпоса, но и явление пересемантизации тональностей. Достаточно вспомнить знаменитый Фортепианный концерт № 1 П. Чайковского, первая часть которого идет в b-moll, хотя открывается вступительными аккордами фортепиано в параллельной тональности Des-dur. Первая тема финала – b-moll – празднично-торжественный призывающий пляс, кода финала – апофеоз B-dur. Показателен также пример еще одной сонатной формы П. Чайковского с редуцированной главной партией в репризе – Увертюра к лирико-комической опере «Черевички». Главная партия аллегро построена на теме Гопака Солохи и Беса, побочная – на теме лирического ариозо Вакулы. Исчезновение главной партии в репризе объясняется наступлением праздника Рождества, когда силы тьмы уходят. Неустойчивость асимметричной структуры *allegro* компенсирует медлен-

ное обрамление, построенное на теме заключительного хора бандуристов, которые провозглашают благопожелания молодым, славят наступивший день и всех добрых людей.

В музыке славянской традиции сонатная форма «имеет светлую природу» [6, с. 26]. С полным правом к рассмотренной триаде сонат, охватывающей более ста лет истории формы, можно отнести слова В. В. Медушевского о том, что в ней действует «жажда расширения души через преодоление ограниченности главной партии по-

средством ее сопряжения со светом истины...» [Там же].

Этюд о судьбе главной партии может иметь продолжение. Важно поставить вопрос о причинах неоднократного обращения Ф. Шопена, С. Рахманинова, С. Прокофьева (а также других композиторов) к редуцированной сонатной форме, вписать их сонаты в контекст мутации сонатного принципа в XX столетии. Выяснение последнего обстоятельства позволит определить место шопеновской модели в эволюции сонатной формы как показательной и перспективной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Соната № 2 Ф. Шопена (Франция, 1839) стала откликом на поражение восстания в Польше. Соната № 2 С. Рахманинов создана в период между двумя революциями, в преддверии Первой мировой войны (1-я ред. Рим, 1913, 2-я ред. 1931). Замысел сонатной триады С. Прокофьева возник в 1939 г. Композитор начал работу над всеми частями трех сонат одновременно, но окончание их растянулось на пять лет, будучи отодвинуто новыми сочинениями, явившимися откликом на события Второй мировой войны. Соната № 6 была завершена в Москве в 1940 г., Соната № 8 – в деревне под г. Иваново в 1944 г. Соната № 7 – драматический центр макроцикла – окончена в эвакуации на Кавказе, когда С. Прокофьев создавал оперную эпопею «Война и мир». Текст сонаты оформился в Тбилиси за три дня, появиввшись, по выражению автора, как бы «сам собой».

² Репризу в неполной сонатной форме подобного вида В. А. Цуккерман называл «расщепленной». Он использовал это понятие в курсе лекций по анализу музыкальных форм,

который читал в Московской консерватории. Ссылка дается по кн.: [2, с. 96].

³ История изучения неполной сонатной формы представляет собой тему самостоятельного исследования.

⁴ Мазурки № 5, 10, 52, 56 и полонезы № 9, 12 в B-dur, как правило, имеют ясную сложную трехчастную или рондообразную форму.

⁵ Показателен также тональный план b-moll – Des-dur и его драматургическая функция в Скерцо № 2 op. 31 (1837), в трио которого использована неполная сонатная форма.

⁶ Свой «метод моделирования» С. Рахманинов применил, например, в Фортепианном концерте № 2 (1901). Творческое преобразование им классической бетховенской модели описано у Б. Гнилова [3].

⁷ Движение в сонатной форме из минора в одноименный мажор в рамках финала Бетховен осуществляет, например, в Фортепианной сонате № 5.

⁸ Аналогичное «мерцание» мажорной и минорной терций тонического трезвучия характерно для главной партии первой части Богатырской симфонии А. Бородина.

ЛИТЕРАТУРА

- Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: Классика XXI, 2005. – 372 с.
- Виеру Н. Опера Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». Музыкальные формы и драматургия. – М.: Музыка, 1972.
- Гнилов Б. Два великих до-минорных концерта: Бетховен и Рахманинов // Муз. акад. – 2005. – № 4. – С. 182–188.
- Казанцева Л. П. Семантика тональности в музыке Рахманинова // Сергей Рахманинов. История и современность: Сб. ст. – Ростов н/Д, 2005. – С. 347–365.
- Марк-Антуан Шарпантье. – URL: <http://lektssi.org/13-71939.html> (дата обращения: 30.03.2019).
- Медушевский В. В. Христианские основания сонатной формы // Муз. акад. – 2005. – № 4. – С. 13–26.

7. Орджоникидзе Г. Фортепианные сонаты Прокофьева. – М.: Госмузгиз, 1962. – 152 с.
8. Протопопов В. О сонатно-циклической форме в произведениях Шопена // Вопросы музыкальной формы. – Вып. 2. – М., 1972. – С. 166–183.
9. Сенков С. Е. Некоторые особенности композиции Второй сонаты С. В. Рахманинова // Сенков С. Е. Гений признанный и непонятый. – М.: Дека-ВС, 2018. – С. 152–204.
10. Ярешко А. С. Романтическая поэма в переливах колокольных голосов // Ярешко А. С. Колокол как предчувствие. Колокольный звон в творчестве А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова. – Саратов: Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2013. – С. 146–149.

REFERENCES

- Berchenko R. E. *V poiskakh utrachennogo smysla: Boleslav Yavorskij o "Khorosho temperirovannom klavire"* [In search of lost meaning: Boleslav Yavorsky about «The Well-tempered clavier»]. Moscow, 2005. 372 p.
- Vieru N. *Opera R. Vagnera "Nyurnbergskie meststerzingery". Muzykalnye formy i dramaturgiya* [Opera by Richard Wagner «Die Meistersinger von Nürnberg». Musical forms and dramaturgy]. Moscow, 1972.
- Gnilov B. Two great concertos in C minor: Beethoven and Rachmaninoff. *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy]. 2005, (4): 182–188.
- Kazantseva L. P. The semantics of tonality in the music by Rachmaninoff. *Sergey Rachmaninov. Istoryya i sovremennost* [Sergei Rachmaninoff. History and modernity]. Rostov on Don, 2005, pp. 347–365.
- Mark-Antuan Sharpanie* [Marc-Antoine Charpentier]. Available at: <http://lektssi.org/13-71939.html> (Accessed 30 March 2019).
- Medushevskij V. V. Christian foundations of Sonata form. *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy], 2005, (4): 13–26.
- Ordzhonikidze G. *Fortepiannye sonaty Prokofiyeva* [Prokofiev's piano sonatas]. Moscow, 1962. 152 p.
- Protopopov V. On Sonata-cyclic form in Chopin's works. *Voprosy muzykalnoj formy* [Questions of musical form]. Moscow, 1972. Vol. 2, pp. 166–183.
- Senkov S. E. [Some features of the composition of the Second Sonata by S. V. Rachmaninoff. *Genij priznannyj i neponyatyy* [Genius recognized and misunderstood]. Moscow, 2018, pp. 152–204.
- Yareshko A. S. Romantic poem in the tints of bell voices. *Kolokol kak predchuvstvie. Kolokolnyj zvon v tvorchestve A. N. Skryabina i S. V. Rachmaninova* [A. S. Yareshko. The bell as like a premonition. Bell ringing in the works of A. N. Scriabin and S. V. Rachmaninoff]. Saratov, 2013, pp. 146–149.

Три сонатные формы in B:

Ф. Шопен, С. Рахманинов, С. Прокофьев
(этюд о судьбе главной партии)

В статье изучается вопрос о претворении структурно-семантической модели драматической сонаты в послебетховенский период. Объектом изучения являются три фортепианных произведения: Соната Ф. Шопен № 2, оп. 35, Соната С. Рахманинов № 2, оп. 36 и Соната С. Прокофьев № 7, оп. 83. Сонаты имеют общий тональный центр, драматургическая логика «от мрака к свету» воплощена в них путем движений из b-moll в одноименную тональность B-dur в форме сонатного аллегро или в масштабах цикла.

Three Sonata forms in B:

F. Chopin, S. Rachmaninoff, S. Prokofiev
(étude on the fate of the main party)

The article studies the dramatic Sonata and its structural-semantic model in the post-Beethoven period. The object of study are the three piano works: F. Chopin Sonata No. 2 op. 35 S. Rachmaninov Sonata № 2 op 36 and the Prokofiev Sonata No. 7 op. 83. Sonatas have a common tonality. The composes embody dramaturgy logic «from darkness to light» by tonal moving from b-moll to the same key B-dur in the form of Sonata Allegro or in the scale of the cycle.

The research relevance is the problem of modeling in European music in XIX – the first

Актуальность исследования связана с проблемой моделирования в европейской музыке классико-романтической традиции XIX – первой половины XX столетия. Его новизна заключается в выборе парадигмы тональной семантики как основы метода композиторского моделирования сонатной формы и ее циклических функций.

Внимание автора статьи концентрируется на форме сонатного аллегро, которая существенно отличается от классических образцов: в ее репризе отсутствует главная партия. Автор статьи именует ее **неполной** или **редуцированной** сонатной формой. В первых частях сонатного цикла Ф. Шопенна и С. Прокофьева она отражает незавершенность начального этапа драмы. В finale сонаты С. Рахманинова играет решающую роль в утверждении ее итога. Четырехчастная или трехчастная структура цикла приобретает особую динамику и внутреннюю напряженность.

В статье сравнивается тематический материал трех сонат, выявляются внутренние аргументы интонационного развития в экспозиции и разработке, обусловливающие выпадение главной партии в репризе.

Ключевые слова: музыкальная драматургия, композиционное моделирование, структурно-семантическая модель, редуцированная сонатная форма, главная партия.

Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки, заслуженный работник высшей школы РФ, член Союза композиторов России

E-mail: lalumiere@ngs.ru

half of XX century. Its novelty lies in the choice of the paradigm by tonal semantics as the basis of the method of the Sonata form compositional modeling and its cyclic functions.

The author focuses attention on the Sonata-Allegro form, which differs substantially from the classical examples: the main party is absent in the Reprise. The author of the article calls it **incomplete** or **reduced** Sonata form. In the first parts of the Sonata cycle by Chopin and Prokofiev it reflects the incompleteness of the initial stage of the drama. In the finale of the Sonata S. Rachmaninoff it plays a decisive role in the approval of its outcome. The four-part or three-part structure of the cycle acquires a special dynamics and internal tension.

The article compares the thematic material of the three sonatas, reveals the internal arguments of intonation-thematic process in the exposition and development, causing the loss of the main part in the Reprise.

Keywords: music dramaturgy, compositional modeling, structural-semantic model, reduced Sonata form, the main party.

Goncharenko Svetlana Sergeevna, Doctor of Art Criticism, full professor at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Honored worker of higher school of the Russian Federation, member of the Composers union of Russia

E-mail: lalumiere@ngs.ru

Получено 16.04.2019