

## ПРОГРАММНАЯ СОНАТА В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Шитикова Р.Г.

ФГБОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»,  
Санкт-Петербург, e-mail: rshitikova@mail.ru

Статья посвящена программной сонате в музыке XX века и является продолжением исследования данной проблемы, предпринятой в работе автора «Программный контент в сонате XVII–XIX столетий» [10]. Обоснована актуализация этой разновидности жанра в современной музыке. В числе причин выделены интенсивные интеграционные процессы в современной художественной культуре, одним из проявлений которых становится новый виток синтеза различных искусств, их диалог в рамках единой целостной концепции; стремление создателя не только зафиксировать свой замысел в виде нотного текста, но и подробно разъяснить, расшифровать его содержание при помощи специальных словесных посланий, генерирующих и направляющих процесс интерпретации музыкального творения; ассимиляция в новом музыкальном мышлении принципов искусства барокко, классицизма, романтизма, возрождаемых в новых формах и классифицируемых в науке как неотенденции. В статье разработаны классификационные подходы к рассматриваемой области творчества. Выявлены наиболее репрезентативные типы программности: обобщенно-внесюжетный, обобщенно-сюжетный, эмоционально-комментирующий, картинный. Детализировано их претворение в различных тематических моделях. Намечены пути возможной дифференциации произведений сонатного жанра в рамках предложенной типологической парадигмы.

**Ключевые слова:** жанр, соната, музыка XX века, программная музыка, типы и виды программности

## PROGRAM SONATA IN THE 20<sup>TH</sup>-CENTURY MUSIC

Shitikova R.G.

Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, e-mail: rshitikova@mail.ru

The article is devoted to the program sonata in the 20th-century music and it proceeds the research on this problem undertaken in the paper by the author Program Content in the Sonata of the 17–19th Centuries [10]. The paper grounds the actualization of this genre variety in the modern music. Among its reasons the article proposes the intensive integration processes in the modern art culture, manifested with a new synthesis of various arts, their dialogue within the united complete concept; a composer's attempt not only to record the idea in the form of the musical text, but also to explain it in detail, to decipher its contents by means of special verbal messages generating and directing the process of musical creation interpretation; assimilation of the principles of the art of the Baroque, Classicism, Romanticism in the new musical thinking that get a revival in new forms and are classified in science as neotendencies. The article develops the classification approaches to the considered creativity area. The most representative types of program music are revealed: generalized-extrasubject, generalized-subject, emotional commenting and pictorial. Their realization in various thematic models is detailed. The ways of possible sonata genre works differentiation within the proposed typological paradigm are marked.

**Keywords:** genre, sonata, 20<sup>th</sup>-century music, program music, types and kinds of program music

В процессе исторической эволюции жанра сонаты прослеживаются контакты его со смежными творческими сферами и окружающими реалиями. Однако в XX столетии такие контакты обретают небывалую ранее масштабность, глубину и многогранность. Соответственно и программная соната представлена, по сравнению с предыдущими периодами, значительно шире и в количественном и тематическом отношении. Обусловлено это, во-первых, интенсивными интеграционными процессами в современной художественной культуре, одним из проявлений которых становится, как известно, новый виток синтеза различных искусств, их диалог в рамках единой целостной концепции [8, 9]. Источником программной инструментальной сочинения, наряду с вербально сформулированными впечатлениями автора от какого-либо явления действительности, фигурируют про-

изведения литературы, поэзии, живописи, скульптуры, архитектуры, кинематографа, мультимедиа проекты. При этом словесно оформленные в виде названия, эпитафия, развернутой программы ассоциативные связи со смежными искусствами позволяют конкретизировать, прояснить, уточнить содержание музыкальной композиции, ее семантику, внутреннюю структуру, контекстуальные параметры.

Во-вторых, еще один стимул значительного увеличения количества программных сонат корреспондирует со стремлением создателя не только зафиксировать свой замысел в виде нотного текста, но и подробно разъяснить, расшифровать его содержание при помощи специальных словесных посланий, генерирующих и направляющих процесс интерпретации музыкального творения. Вследствие этого целый ряд сочинений, особенно композиторов, открывающих

новые пути развития художественного мышления, представителей авангарда, имеют вербальную ипостась, функциональное назначение которой – изложить авторскую программу. Многочисленные примеры таких ремарок, развернутых пояснений, комментариев, позволяющих адекватно «прочитать» музыкальный текст и обогатить его смысловое поле семантическими коннотациями, общеизвестны.

Наконец, третий фактор, инициирующий всплеск интереса к программной сонате в XX столетии, детерминирован особенностями эстетико-стилевого характера. Напомним, что современный художественный процесс ассимилирует принципы искусства барокко, классицизма, романтизма, возрождаемые в новых формах и классифицируемые в науке как неотенденции: необарокко, неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм [о неотенденциях см. 1, 3, 6, 7, 12, 13]. Вполне закономерно, что рассматриваемая жанровая разновидность, зародившаяся в эпоху барокко и продолжившая свою жизнь на следующих этапах эволюции, актуализируется в XX веке, собирающем как в фокусе все исторически сложившиеся музыкальные системы и преломляющем их в контексте нового мышления [11].

Тематический диапазон исследуемой области творчества в музыке XX столетия охватывает практически все типы программности с доминированием **обобщенно-внесюжетного, обобщенно-сюжетного и картинного**. Первый – **обобщенно-внесюжетный** тип – представлен несколькими видами программ. Наибольшую группу составляют сочинения, в которых к базовому обозначению «соната» добавлен уточняющий жанровый заголовок. В результате название сигнализирует о форме своеобразного жанрового микста. Примеры этой разновидности многочисленны. Приведем некоторые из них: Соната-фантазия № 2 для фортепиано *h-moll* op. 60 (1913) Ф.С. Якименко, *Fantasy Sonata* для альта и арфы (1927) и *Legend-Sonata* для виолончели и фортепиано (1943) А. Бакса, Соната-фантазия для кларнета и фортепиано (1943) Д. Айрленда, Соната-фантазия для фортепиано (1947) Х.Ф. Ахметова, Соната-фантазия для альта и фортепиано (1986) Г.И. Фиргича, Соната-фантазия для двух скрипок и органа (1980), Соната-фантазия для кларнета (1990) и Рондо-соната для скрипки и фортепиано (1985) В. Багдонаса, *Sonata Ricercare* для фортепиано op. 12 (1935) А. Ованеса, *Madrigalová sonáta* для флейты, скрипки и фортепиано (1942) Б. Мартину, *Scherzo Sonata* для фортепиано (1947) Д. Азиза, две сонаты-поэмы для

фортепиано (1915, 1927) и Соната-токатта (Соната № 4 op. 15, 1945) К.Р. Эйгеса, Поэма-соната для виолончели и фортепиано (1950) И.М. Асеева, Соната-поэма для фортепиано (1968–1969) Э. Назировой, Соната-поэма для виолончели и фортепиано (1973) Г.Л. Адамяна, Соната-бурлеска для скрипки и фортепиано (1967) Л.А. Пригожина, Соната-баллада для виолончели и фортепиано (1909, 2-я ред. 1928) М.Ф. Гнесина, Соната-баллада *Fis-dur* op. 27 (1912–1914) Н.К. Метнера, Соната-баллада для фортепиано (1951) В.В. Каминского, Соната-баллада (1942, ред. 1963) и Соната-рапсодия (1943) В.И. Зверева, Соната-рапсодия для альта и фортепиано (1962) Ж. Култхарда, Соната-рапсодия для скрипки и фортепиано (1970) В.И. Верховых, Этюд-соната для двух альтистов (1960) Д. Куклина, Соната № 11 для фортепиано Г.А. Вавилова, имеющая в качестве дополнения к названию обозначение Элегия. Четыре части его же Сонаты-сюиты № 13 поименованы как Бурлеска, Напев, Фуга, Токката. Оригинальный жанровый синтез программного характера, подкрепленный также словесным текстом, заявлен в опусе И. Грушовского *Madrigalová sonáta. Štyri madrigaly vo forme cyklickej sonáty pre miešaný zbor; text Cesare Pavese* (Мадригальная соната. Четыре мадригала в форме циклической сонаты для смешанного хора, текст Чезаре Павезе, 1974).

Основанием для отнесения подобного рода сочинений к программным служит тот факт, что базовый жанр – в данном случае соната, сам по себе декретизирует тип содержания. Вполне закономерно в данном контексте представляется утверждение А. Ивашкина: «...Программна, внемузыкальна сама идея сонаты, идея взаимоотношений, рождающих целостность» [5, с. 214–215]. Дополнительный жанровый знак конкретизирует авторский замысел, уточняет концепцию и тем самым обозначает программу произведения.

К этому же типу обобщенно-внесюжетной программности следует, на наш взгляд, отнести и сочинения с широко распространенными в XX веке названиями трио-соната, *sonata da chiesa*, *sonata da camera*, партия. Из многочисленных примеров приведем следующие: Трио-соната для скрипки, виолончели и фортепиано (1927) Дж. Малипьеро, Трио-соната для фортепиано, скрипки и виолончели op. 62 (1938) А. Казеллы, Трио-соната *da camera* (Композиция 8) для скрипки, фортепиано, виолончели (1971) В.А. Екимовского, Трио-соната для камерного оркестра (1987) А.Г. Шнитке, Трио-соната для двух гобоев, виолончели и чембало (1987) Г.О. Корчмара, *Sonata da chiesa* для

виолончели соло (1980) А. Брингса, две *Sonata da chiesa* (для саксофона и органа, 1991, и для двух труб и органа, 1994) О. Беннингхоффа; *Sonata da camera* для флейты, виолончели и фортепиано ор. 48 (1920) Г. Пьерне, *Sonata da camera* для виолончели и камерного оркестра (1940) Б. Мартину, *Sonata da camera* для скрипки и виолончели (1941) П. Кадевелья, *Sonata da camera* для скрипки и фортепиано (1945) Г. Бацевич, *Sonata da camera* для клавесина и десяти инструментов (1948) Г. Петрасси, *Sonata da camera* для флейты, гобоя, виолончели и клавесина или фортепиано (1952) И. Хурника, *Sonata da camera* для скрипки, виолы да гамба и клавесина ор. 54 Р. Арнелла, *Sonata da camera* для гитары (1994) Р. Баксы. Барочные истоки имеют *Sonata-partita «a la barocco»* для органа (1985) и *Sonata-partita* для виолончели соло (1985) С.С. Беринского, Соната-партига для баяна (1986) Е.И. Подгайца.

Напомним, что и в эпоху барокко эти внутржанровые разновидности имеют достаточно отчетливые различия в содержании, драматургии, характере музыкально-тематического материала, что позволяет ставить вопрос о формировании в каждой из них своего рода скрытой программности. В музыке XX столетия дифференцированная семантика этих разновидностей выполняет функцию регламентированной программы, получающей максимально индивидуализированную реализацию в творчестве разных композиторов в контексте новых художественно-творческих и собственно технологических идей.

В этот же разряд можно включить произведения, в названии которых указаны стилевые ориентиры: *Sonata nello stile antico spagnuolo* для виолончели и фортепиано (Соната в старинном испанском стиле, 1925) Г. Кассадо, Соната для скрипки и фортепиано № 3 ор. 25 *Dans le caractère populaire roumain* («В румынском народном характере», 1926) Дж. Энеску, *Drei Sonaten im alten Stil* для саксофона соло (Три сонаты в старинном стиле, 1934) В.В. Глейзера, Романтическая соната для фортепиано *b-moll* ор. 53 № 1 (1931–1932) Н.К. Метнера, *Sonata in modo classic* для клавесина и фортепиано (1963) Г. Берга, *Sonate baroque* для скрипки и фортепиано (1950) М.Ф. Гайара, *Sonata classica* для гитары (Классическая соната, 1968) А. Уля, *Sonata-Retro* для альты (1984) А.Г. Арутюняна, *Sonate-Sonor* (Сонорная соната) для фортепиано (изд. 1992) Пэк Пён Дон, Полифоническая соната (изд. 1993) Хуан Хувэй, Соната-бахиана для скрипки соло (1997) И.А. Грингольца, Соната для фортепиано на темы из «Пред-

варительного действия» А. Скрябина (1990-е годы) А. Макаева, Соната «Два портрета Бетховена» для фортепиано и литавр (1991), Соната для фортепиано «Отзвуки мукама» (1990) и Соната для фортепиано № 3 «Казахская бахиана» (2002) Б.Я. Баяхунова.

Еще одно возможное подключение к типу обобщенно-внесюжетной программности – *концертная соната*. Образцы подобного рода встречаются у Х. Баутисты (*Sonata concertata a 4 № 2* для фортепиано и струнных, 1938), Р.Г. Эсхера (*Sonate concertante* для виолончели и фортепиано, 1943), Е. Такача (*Sonata concertante* для скрипки и фортепиано ор. 65, 1956), П. Меннина (*Sonate concertante* для скрипки и фортепиано, 1956), Б. Фонгаарда (*Sonata concertante for guitar and orchestra microtonalis* ор. 110 № 17, 1975), Ш. Монтсальватже (*Sonata concertante* для виолончели и фортепиано, 1971), М.В. Куулберга (*Konrsertsonat* для виолончели соло, 1973), В. Феликса (*Sonata concertante* для альты и фортепиано, 1989) и др.

Аргументация для такого включения заключается, по аналогии с предшествующими группами, в наличии сложившихся в истории музыки смыслозначений концертности как типа мышления и форм его осуществления в пространстве целостной композиции.

Обобщенно-внесюжетные названия эмоционально-комментирующего характера имеют *Sonata Eroica* для фортепиано ор. 24 (Героическая соната, 1900) В. Новака, Драматическая соната для виолончели и фортепиано (1911) А.И. Юрасовского, Грозная соната *f-moll* ор. 53 № 2 (1931–1932) и Эпическая соната для скрипки и фортепиано *e-moll* ор. 57 (1938) Н.К. Метнера, *Sonate Élégiaque* для фортепиано № 3 *Es-dur* ор. 34 (Элегическая соната) Л. Аббiate, *Sonata dramática* для фортепиано (Драматическая соната, 1944) Х.М. Кастро, Драматическая соната для фортепиано (1946) А.Д. Аббасова, Романтическая соната для фортепиано (1947) Ф. Амирова, *Sonata patética* для фортепиано ор. 27 (Патетическая соната, 1956) К. Эгге, *Sonata amorosa* (Соната любви) для скрипки и фортепиано (1957) Д. Костица, Элегическая соната для альты и фортепиано (1959) В.И. Казенина, *Sonata elegica* для альты и фортепиано (Элегическая соната, 1961) Й. Керемуги, Соната № 3 «Темпераменты» (1968) для скрипки и фортепиано Х.А. Каревы.

Обособую группу в обобщенно-внесюжетном типе программности составляют сочинения, наделенные неординарными, несколько отвлеченно-абстрактными названиями, как, например, *Three Page Sonata* для фортепиано и колокольчиков (Соната на трех страницах, 1905) Ч. Айвза, «Краткий очерк»



(*Sonate laconique*) (1923) А.С. Абрамского, Соната для органа *Epistrophe* («Эпистрофа», 1990) С. Адлера, Соната для валторны и фортепиано *Intersections* («Пересечения», 1989) Л. Александры. В этот же ряд «встраивается» Соната № 10 op. 4/124 (1957–1997) Б.И. Тищенко. Ее полное авторское представление: «Эврика! Научно-исследовательская соната для фортепиано». Заголовки шести частей композиции, их последовательность максимально точно отображают логику поискового мыслительного процесса:

1. Гипотеза.
2. Утверждение.
3. Размышление.
4. Доказательство.
5. Сомнение.
6. Отрицание.

Идея контраста трех ипостасей миропорядка подчеркнута в сочинении К. Кумана *Paradoxes: Sonata for cello and piano* op. 92 («Парадоксы», 1998), состоящем из трех частей: I. *Paradox of Stillness*, II. *Paradox of Brevity*, III. *Paradox of Movement* (I. Парадокс тишины, II. Парадокс краткости, III. Парадокс движения). С использованием кодовой семантики постлюдии написана Соната *Post scriptum* для скрипки и фортепиано («Постскрипту», 1990) В.В. Сильвестрова.

Еще один вид обобщенно-внесюжетной программы связан с названиями реминисцентного характера, своеобразными ремейками. При этом сам феномен реминисценции выступает в данной ситуации и как средство конкретизации, уточнения содержания произведения, и своеобразная форма диалога с автором первоисточника, и осознанный прием, ориентированный на ассоциативное восприятие. Так, *Sonata da Caccia* op. 11 («Охота», 1993) для ансамбля трех исполнителей (барочный или классический гобой, валторна и кларнет) Т. Адеса отсылает к ряду сонатных опусов, имеющих такое же название: *Sonata C-dur* «*La caccia*» («Охота», К. 159, L. 104, 1756–1757) Д. Скарлатти, трехчастная *La Chasse D-dur* op. 16 («Охота», 1786) М. Клементи, *Sonata La Chasse* («Охота», C-maj 146, 1796) Я.Л. Дусика (Дюссека). Неофициальное наименование *The Hunt* («Охота») связано с Сонатой с № 18 op. 31 № 3 Л. Бетховена. При этом в программном пояснении к произведению Т. Адеса указано, что оно является «данью К. Дебюсси и Ф. Куперену». Источником замысла служат, во-первых, задуманный К. Дебюсси состав для четвертой, не реализованной инструментальной сонаты и, во-вторых, Большая трио-соната *Le Parnasse, ou l'apothéose de Corelli* для двух скрипок и *basso continuo* («Парнас, или Апофеоз Корелли», 1724) Ф. Купере-

на и его же *L'Apothéose de Lully* («Апофеоз Люлли», 1725).

Конкретная адресная отсылка «прочитывается» и в многочисленных опусах, обозначенных *Sonata quasi una fantasia*: для скрипки и фортепиано (М. Кастельнуово-Тедеско, 1929; П. Коневича, 1944), для альты и фортепиано (В.Г. Бергера, 1953), аккордеона (А. Бибало, 1977), ансамбля инструментов (П. Бартоломеи, 1976). Заголовок *Quasi una sonata* имеет Соната для кларнета и фортепиано № 1 (1949) В. Фримана. *Sonata casi fantasia* для семи инструментов *in quarter-, eighth- and sixteenth-tones* (1926), *6 casi sonatas* для виолончели соло *in quarter-tones* (1959), *3 casi sonatas* для скрипки соло *in quarter-tones* (1960), *4 casi sonatas* для альты соло *in quarter-tones* (1961) называет свои произведения Х. Каррильо.

Бетховенский след обнаруживается и в названиях таких сочинений, как Соната *Appassionata* для фортепиано (изд. 1989) Ли Ён Чжа, *Appassionata Sonata* для трубы пикколо и органа («Соната *Appassionata*», 2004) Ю. Филаса, *Moonlight Sonata* («Лунная соната», 2001) для пяти ударных инструментов Л. Ферреро.

В диалоге с общеизвестным первоисточником создается, по признанию В.А. Екимовского, его *Mondscheinsonate* – «Лунная соната» (Композиция 60) для фортепиано (1993). «В своей сонате я решил и поплемизировать немножко с Бетховеном, то есть если слушатель, сидящий на концерте, будет знать, что сейчас прозвучит “Лунная соната” и услышит некоторую отдаленную связь с Бетховеном, то он будет думать, что все так будет и дальше. Ни черта подобного! Нет! <...> тут я делаю очень крутой поворот, очень большое накопление какой-то энергии, которая в момент кульминации выливается в совершенно иную материю и в том числе и в иной звукоряд гармонический <...> и, конечно, в совершенно иную ритмику – абсолютно контрастный момент, и все это именно в момент кульминации, который совершенно не схож ни с чем у Бетховена. И вот в этом мне и представляется как раз индивидуальное структурное решение моей “Лунной сонаты”: здесь происходит тот «икт», который я противопоставляю, можно сказать, Бетховену <...>. Но, вообще-то, эта музыка очень абстрактна, и искать какие-то четкие параллели с жизненными явлениями здесь не следует. Просто по идее, по мысли, мне показалось, что Бетховену не хватило в его “Лунной сонате” именно такого развития» [14, с. 124–125]. Расшифровывая концепцию сочинения, автор приводит свою, отличную от бетховенской, версию разрешения внутреннего

конфликта: «Мне привиделась существенно иная трактовка “лунного» сюжета” – герой мечтает, но стремится соединить свою мечту с явью; грезит, но пытается воплотить свои грезы в осязаемые порывы; вожделеет, но хочет гораздо большего – реального обладания; потому весь музыкальный процесс Сонаты неуклонно ведет к мощному взрыву долго копившейся энергии, которая бурно и стремительно высвобождается, в сущности, на чисто физиологическом уровне, если хотите – акте» [4, с. 215].

Данное произведение В.А. Екимовского, как, впрочем, аналогичные опусы и других авторов, инициирует и органично вписывается в активно разрабатываемую в настоящее время проблему реинтерпретации художественного текста, установления нового творческого взгляда на исторические артефакты, уточнение и изменение их первоначальных смыслов и значений [подробнее об этом см. 2].

Тип **обобщенно-сюжетной программности** корреспондирует с литературными прообразами, откликами на историческое или культурное событие. Примерами литературной программности могут служить Соната № 17 для фортепиано «И дольше века длится день» Г.А. Вавилова, упомянутая выше *Madrigalová sonáta. Štyri madrigály vo forme cyklickej sonáty pre miešaný zbor, text Cesare Pavese* (Мадригальная соната. Четыре мадригала в форме циклической сонаты для смешанного хора, текст Чезаре Павезе, 1974) И. Грушовского, Соната для альты и фортепиано № 2 «Федра» (1985) Г.С. Фрида.

Две сонаты для гитары *Über Gestalten von Shakespeare* Х.В. Хенце написаны по мотивам произведений У. Шекспира. Первый опус (1975) разворачивает характеры из пьес «Король Лир» (*Gloucester* – граф Глостер), «Ромео и Джульетта» (*Romeo and Juliet* – Ромео и Джульетта), «Буря» (*Ariel* – Ариэль, дух воздуха), «Гамлет» (*Ophelia* – Офелия), «Как вам это понравится» (*Touchstone, Audrey and William* – шут Оселок, Одри и Уильям), «Сон в летнюю ночь» (*Oberon* – Оберон). Второй (1979) – «Двенадцатая ночь» (*Sir Andrew Aguecheek* – сэр Эндрю Эгьюйчик), «Сон в летнюю ночь» (*Bottom's Dream* – Сон Боттона), «Макбет» (*Mad Lady Macbeth* – Безумная леди Макбет).

По мотивам «Полтавы» А.С. Пушкина создана Соната для литавр «Гимны грозного Войска Запорожского» (1997) В.Г. Кикты.

Поэтические ассоциации формируют программу одночастной «Сонаты сонета» (2009) Г.О. Корчмара. Существенно при этом, что композитор ориентируется не столько на конкретный литературный образец, сколько на форму «венка сонетов»,

соединяя ее с чисто музыкальной сонатной структурой. Предпосланные сочинению эпиграф из М.А. Дудина «Певучей музыкой сонета...» и авторское Примечание детализируют замысел сочинения, его концепцию.

С библейскими источниками связаны *The Christmas Sonata* для валторны и фортепиано (Рождественская соната, 1945) Т. Беверсдорфа, Сонаты для фортепиано № 7 *c-moll op. 74 De Profundis* («Из глубины воззвях») и № 8 *B-dur op. 79 Liturgique* («Литургическая») Л. Аббiate, *Geistliche Sonate mit Text aus der Heiligen Schrift op. 38* («Духовная соната с текстом из Священного Писания», 1973) для сопрано, трубы и органа Г. Эйнема, Соната № 2 для фортепиано *Sanctus* («Свят Господь Бог Саваоф», 1976) К. Бохмана, *Sonata da chiesa sopra «Tuba mirum spargens sonum»* («Труба предвечного», 1979) для тромбона и фортепиано Х. Шуберта, Соната № 5 для фортепиано *De Profundis* («Из глубины воззвях», 1992) Б.А. Арапова, *Sonata da chiesa № 2 Reflexionen über den Choral «Wohl denen die da wandeln»* для двух труб и органа («По мотивам хора «Блаженны те, кто ходит»», 1994) О. Беннингхоффа, Соната для арфы соло *King David* («Царь Давид», 1998) С.И. Глика, *Sonata da chiesa op. 140* (1999, ред. 2001) К. Кумана. Последнее сочинение включает три части:

I. *Prelude – The church prepares to worship God with quiet hearts.*

II. *Offertory – The church contemplates the mystery of the Holy Trinity.*

III. *Postlude – The church praises God with joyful songs* (I. Прелюдия – «Церковь готовится поклоняться Богу с тихим сердцем», II. Офферторий – «Церковь созерцает тайну Святой Троицы», III. Постлюдия – «Церковь прославляет Бога радостными песнями»).

Данная тематическая линия получает продолжение и в XXI столетии, что подтверждают, в частности, Соната *De Profundis* («Из глубины воззвях») для тромбона и органа (2006) Ю. Филаса, Соната *Vox clamantis...* («Глас вопиющего...») для виолончели, фортепиано и колокольчика (2010) А.Г. Попова.

Откликами на историческое или культурное событие инициированы, в частности, программы Сонаты для фортепиано «1. X. 1905» (1905–1906) Л. Яначка, представляющей хронику реальных событий, произошедших в Брно 1 октября 1905 года, и Сонаты № 5 для скрипки и фортепиано Ч. Айвза (1909–1911) «Праздники» с частями «День рождения Вашингтона», «День памяти погибших», «День благодарения». В этом же контекстном ряду Соната для фортепиано № 5 op. 64 «1914» (1914) Л. Аббiate, Соната № 15 для фортепиано «XX век» Г.А. Вави-

лова, Соната для фортепиано «Цветы Родины» (1973) Ли Сианя и Соната для тромбона и фортепиано *At the End of the Century* («В конце этого века», 1996) Ю. Филаса. С первой экспедицией Х. Колумба 1492–1493 годов связана программа Сонаты для фортепиано *Christopher Columbus Crosses to the New World in the Niña, the Pinta and the Santa Maria Using Only Dead Reckoning and a Crude Astrolabe* (Христофор Колумб переправляется в Новый Свет на судах Нинья, Пинта и Санта-Мария, используя только навигационное счисление и несовершенную астролябию, 1959, 2-я ред. 1979) Р. Эшли.

Достаточно разнообразно представлен в сонате XX века и **тип картинной программности** с многочисленными музыкальными портретами реальных, мифологических, легендарных персонажей, технических объектов, пейзажными и бытовыми зарисовками. Из «портретных» широко известны Соната для фортепиано № 2 *Concord, Mass, 1840–1860 – «Конкорд, Массачусетс, 1840–1860»* (1909–1915) Ч. Айвза, с образами Эмерсона, Готорна, Окколтов и Торо, Соната для фортепиано № 1 «Соломон Михоэлс» (1964) Д.Р. Финко, «Менухин-соната» для скрипки и фортепиано (1999) Р.К. Щедрина, Соната № 14 для фортепиано «Диана» Г.А. Вавилова, Соната для фортепиано № 2 *The Airplane – «Аэроплан»* (1923) Д. Антейла. Четыре сонаты Д. Акера посвящены поэтам Ф. Гёльдерлину (*Hölderlin – Sonata* для фортепиано, 1978), Э. Мёрике (*Mörike – Sonata* для виолончели и фортепиано, 1978), Р.М. Рильке (*Rilke – Sonata* для скрипки и фортепиано, 1983) и Й. Эйхендорфу (*Eichendorff – Sonata* для кларнета и фортепиано, 1983).

К портретным можно условно отнести и сочинения, титульные названия которых включают Посвящения, как, например, Соната № 1 *Dedicadas a Paganini* для скрипки соло («Посвящение Паганини», 1939) Х. Каррильо, Соната *Hommage à Boccherini* ор. 77 («Приношение Боккерини», 1934) М. Кастельнуово-Тедеско, Соната *Espanola (Homenaje a Chopin)* для фортепиано ор. 53 («Эспаньола. Приношение Шопену», 1949) О. Эсплы, Соната *In memoriam Béla Bartók* для фортепиано («Памяти Б. Бартока», 1951) Дж. Касиоппо, Соната *Omaggio a Robert Schumann* для виолончели и фортепиано ор. 9 («Приношение Р. Шуману», 1978) и Соната *Dedicata a Rodrigo* для альты и фортепиано ор. 39 («Посвящается Родриго», 1997–1998) С. Каллигариса, Соната для флейты соло «Диалог с Шопеном» (1991) Е.И. Подгайца, Соната-эпитафия «Памяти М. Горелика» для скрипки и фортепиано (2000) Г.И. Фиртича.

Широкий круг сфокусированных художественных ассоциаций программного характера вызывают Соната *La Flûte de Pan* для флейты и фортепиано ор. 15 («Флейта Пана», 1906) Ж. Муке, Соната-фантазия *Naiades* для флейты и арфы («Наяды», 1971) У. Элвина, две контрастные по теме и, по-видимому, составляющие единый цикл сонаты для скрипки и фортепиано Ю. Филаса: № 1 *Helios* («Гелиос», 1983) и № 2 *Mondfinsternis* («Лунное затмение», 2007) и др.

Пейзажными и бытовыми зарисовками позиционированы программы таких сочинений, как Соната № 2 для скрипки и фортепиано Ч. Айвза (1906) с частями «Осень», «В амбаре», «Пробуждение» (1910) и его же Соната № 4 для скрипки и фортепиано «Детский день на camp meeting» (1906), воссоздающая картины жизни детей в летнем лагере, звуки природы. Ряд дополняют Соната-сказка ор. 19 (1929) И.С. Айсберга, Соната для фортепиано № 1 *Draumkvedesonate* ор. 4 («Песнь о сновидении», 1933) К. Эгге, *Primavera Sonata* для фортепиано («Весенняя соната», 1941) Х.М. Кастро, Соната для фортепиано № 4 «День карнавала» (1949) и Соната для фортепиано «Обрядовая музыка» (1951) Цзян Вэнье, Соната *enigmatica* для контрабаса соло ор. 81 («Загадочная соната», 1986–1987) и Соната для аккордеона (баяна) № 2 *Mustat linnut* («Черные птицы», 1990) К. Ахо, Соната для скрипки и фортепиано № 3 «Северный край» (2004) Б.И. Архимандритова. Программа Сонаты для ударных и фортепиано *A return to times past* («Вернуться в прошлые времена», 1999) А. Хирона выстраивается из авторских названий четырех частей:

I. *Out of the shadows.*

II. *A lonely place.*

III. *Fleeting joys.*

IV. *Paths to beyond* (I. Из тени; II. Безлюдное место; III. Мимолетные радости; IV. Пути к потусторонним).

Количество примеров по реализации в сонате XX века идеи программности может быть увеличено многократно. Думается, однако, что и приведенных образцов достаточно для подтверждения тезиса о масштабности данного феномена в музыке прошедшего столетия. Как показывает анализ, тематический диапазон рассматриваемого жанра охватывает практически все фиксируемые современной наукой типы программности: обобщенно-внесюжетный, обобщенно-сюжетный, эмоционально-комментирующий, картинный.

Каждый из них представлен множеством разновидностей. Обобщенно-внесюжетный включает композиции с двойным жанровым



заголовком и с семантически точно сфокусированными названиями: трио-соната, *sonata da chiesa*, *sonata da camera*, партита, *sonata quasi una fantasia*, со стилистически ориентированными и эмоционально-комментирующими наименованиями. Обобщенно сюжетный тип складывается из сочинений, имеющих в своей основе литературные, в том числе библейские прообразы, а также связанных с какими-либо историческими или культурными событиями. В портретный тип инкорпорированы произведения, воспроизводящие облик реальных, мифологических, легендарных персонажей, технических объектов, пейзажные и бытовые зарисовки.

Существенно вместе с тем, что независимо от типа главная функция программы в сонате – обозначить характер содержания, но без литературной последовательно-сюжетной его детализации, смоделировать контуры драматургии, особенности музыкально-тематического материала, направленности и приемов развития. Такое доминирование обобщенной программной идеи в современной сонате отсылает к истокам жанра, освобождающегося в момент зарождения от непосредственной связи с вокальной музыкой и сигнализирующего об эмансипации инструментальной культуры.

#### Список литературы

1. Варунц В.П. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.
2. Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX в.). – Краснодар: ХОРС, 2008. – 200 с.
3. Григорьева Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Сов. композитор, 1989. – 208 с.
4. Екимовский В.А. Автобиография. – 2-е изд. – М.: Мuzizdat, 2008. – 480 с.
5. Ивашкин А.В. Чарльз Айвз и музыка XX века. – М.: Сов. композитор, 1991. – 455 с.
6. Христиансен Л.Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор, 1972. Вып. 1. – С. 198–218.
7. Шевляков Е.Г. Музыкальный неоклассицизм XX века. – М.: Вузовская книга, 2004. – 187 с.
8. Шитикова Р.Г. Диалогичность как основа современного сонатного мышления (Музыка XX века в вузовских курсах «История искусств» и «Анализ музыкальных произведений») // Современное музыкальное образование – 2005. – СПб.: ИПЦ СПбГУТД, 2005. Ч. 1. – С. 47–50.
9. Шитикова Р.Г. Интеграция жанрово-стилевых систем в музыке XX века (к вопросу о методологических основах курса «История музыкального искусства») // Проблемы музыкального образования и педагогики: Межвузовский сборник научных трудов. – СПб.: Образование, 1994. – С. 75–90.
10. Шитикова Р.Г. Программный контент в сонате XVII–XIX столетий // Фундаментальные исследования. – 2015. – № 2 (часть 22).
11. Шитикова Р.Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: XX столетие // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. – 2014. – № 12. – С. 18–27.
12. Шитикова Р.Г. Экспериментальная программа вузовской дисциплины «Проблемы стиля в русской музыке второй половины XX – начала XXI столетия» // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен: Сборник статей по материалам VI Международной научно-практической конференции (4–6 декабря 2013 г.). – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. Ч. 1. – С. 63–89.
13. Шнитке А.Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. – М.: Музыка, 1973. – С. 289–291.
14. Шульгин Д.И., Шевченко Т.В. Творчество-жизнь Виктора Екимовского. Монографические беседы. – М.: ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова. – 209 с.

#### References

1. Varunc V.P. *Muzykalnyj neoklassitsizm: Istoricheskie ocherki* [Musical neoclassicism: Historical sketches]. Moscow, Music, 1988. 80 p.
2. Volkova P.S. *Reinterpretacija hudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva XX v.)* [Reinterpretation of the art text (on material of art of the XX century)]. Krasnodar, HORS, 2008. 200 p.
3. Grigoreva G.V. *Stilevyje problemy russkoj sovetskoy muzyki vtoroj poloviny XX veka* [Style problems of the Russian Soviet music of the second half of the XX century]. Moscow, Sov. composer, 1989. 208 p.
4. Ekimovskij V.A. *Avtomonografija* [Automonograph]. 2nd prod. M. Muzizdat, 2008. 480 p.
5. Ivashkin A.V. *Charlz Ajvz i muzyka XX veka* [Charles Ayvz and music of the XX century]. Moscow, Sov. composer, 1991. 455 p.
6. Hristiansen L.L. *Iz nabljudenij nad tvorcestvom kompozitorov «novoj folklornoj volny»* [From supervision over works of composers of «a new folklore wave»]. *Problemy muzykalnoj nauki. Vyp.1* [Problems of musical science. Vyp. 1]. Moscow, Sov. composer, 1972, pp. 198–218.
7. Shevljakov E.G. *Muzykalnyj neoklassitsizm XX veka* [Musical neoclassicism of the XX century]. Moscow, High school book, 2004. 187 p.
8. Shitikova R.G. *Dialogichnost kak osnova sovremennogo sonatnogo myshlenija (Muzyka XX veka v vuzovskih kursah «Istorija iskusstva» i «Analiz muzykalnyh proizvedenij»)* [Dialogichnost as a basis of modern sonatny thinking (XX century music in the high school courses «History of Arts» and «Analysis of Pieces of Music»)]. *Sovremennoe muzykalnoe obrazovanie – 2005*. [Modern music education – 2005]. St. Petersburg, IPTS SPGUTD, 2005, pp. 47–50.
9. Shitikova R.G. *Integracija zhanrovo-stilevyh sistem v muzyke XX veka* [Integration genre-style systems in the 20<sup>th</sup>-century music]. *Problemy muzykalnogo obrazovanija i pedagogiki* [Problems of Music Education and Pedagogy]. St. Petersburg, Education, 1994, pp. 75–90.
10. Shitikova R.G. *Programmnyj kontent v sonate XVII–XIX stoletij* [Program content in the sonata of the XVII–XIX centuries]. *Fundamentalnye issledovanija* [Basic researches]. 2015. no. 2 (part 22).
11. Shitikova R.G. *Formirovanie semanticheskikh priznakov sonaty v processe istoricheskoj jevoljucii zhanra: vek romantizma* [Formation of the sonata semantic features within the historical evolution of the genre: the period of romanticism]. *Nauchnoe mnenie. Filosofskie i filologicheskie nauki, iskusstvovedenie* [Scientific opinion. Philosophical and philological sciences, art criticism], 2014, no. 12, pp. 18–27.
12. Shitikova R.G. *Jeksperimentalnaja programma vuzovskoj discipliny «Problemy stija v russkoj muzyke vtoroj poloviny XX – nachala XXI stoletija»* [Pilot program high school discipline «Problems of Russian music in the style of the second half of XX – beginning of XXI century»]. *Sb. st. VI Mezhdunarodnoj nauchno-prakt. konf. «Muzykalnoe obrazovanie v sovremennom mire: dialog vremen»* [Sat. Art. VI Intern. Scient. Conf. «Music education in the modern world: Dialogue times»]. Part 1. St. Petersburg, Izd RSPU. Herzen, 2014, pp. 63–89.
13. Shnitke A.G. *Polistilisticheskie tendencii v sovremennoj muzyke* [Polystylistic tendencies in modern music] *Muzykalnye kulturny narodov. Tradicii i sovremenost* [Musical cultures of the people. Traditions and present]. Moscow, Music, 1973, pp. 289–291.
14. Shulgin D.I., Shevchenko T.V. *Tvorcestvo-zhizn Viktora Ekimovskogo. Monograficheskie besedy* [Victor Ekimovskys creativity life. Monographic conversations]. Moscow, GMPI of M. M. Ippolitov-Ivanov. 209 p.

#### Рецензенты:

Гуревич В.А., доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки института музыки, театра и хореографии, ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», г. Санкт-Петербург;  
Овсянкина Г.П., доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», г. Санкт-Петербург.