

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

На правах рукописи

Мо Кайтин

**ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ Н. КАПУСТИНА
В СВЕТЕ СИНТЕЗА АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ И ДЖАЗА**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доцент, кандидат искусствоведения
Е. Э. Лобзакова

Ростов-на-Дону
2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Фортепианная соната в творчестве Н. Капустина: стилевые и жанровые ориентиры	16
1.1. Теоретические аспекты стилового синтеза в сочинениях композитора.....	16
1.2. Особенности авторской модели сонатного жанра	32
Глава 2. Композиционные модели сонатного цикла (конструктивный аспект формы)	49
2.1. Основные образные сферы и их драматургические функции.....	49
2.2. Проблема единства многочастного цикла	60
2.3. Черты цикличности в одночастных сонатах	80
Глава 3. Тематический уровень организации сонаты (процессуальный аспект формы)	100
3.1. Формы квази-импровизации и средства ее воплощения	101
3.2. Методы развития тематизма в контексте стилового синтеза	117
Заключение	133
Список литературы	138
Приложения	161
<i>Приложение 1.</i> Биография композитора	161
<i>Приложение 2.</i> Список произведений и список фортепианных сонат Н. Капустина	171
<i>Приложение 3.</i> Список джазовых сонат других композиторов	177
<i>Приложение 4.</i> Схемы фортепианных сонат	180
<i>Приложение 5.</i> Нотные примеры	196

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Процессы жанрово-стилевой интеграции между джазом и формами академической музыки – неотъемлемая составляющая многомерной палитры искусства XX – начала XXI века. Оценить значительную роль этих процессов в эволюции мировой музыкальной культуры позволяют исследования многих современных музыковедов, сфокусированные как на проблеме обращения джазовых музыкантов к достижениям европейского композиторского творчества, так и на вопросе отношения академических авторов к приемам и музыкальным формам искусства джаза. Однако утверждать, что картина этих взаимовлияний представлена в зарубежной и отечественной науке о музыке в полной мере еще преждевременно, поскольку в фокус ее внимания пока не попали или изучены фрагментарно целый ряд явлений и персоналий, анализ которых позволяет определить сущность симбиоза академической традиции и джаза. Среди таких и творчество отечественного композитора Николая Гиршевича Капустина (1937–2020), чья музыка новизной и самобытностью неизменно привлекает внимание исполнителей по всему миру¹.

Будучи прекрасным пианистом², свое композиторское творчество он практически полностью посвящает фортепиано, формируя его новый звуко-

¹ Среди активных интерпретаторов сочинений композитора можно назвать Николая Петрова, Вадима Руденко, Николая Луганского, Дениса Маслеева, Алексея Володина (Россия), Стивена Осборна (Великобритания), Масахиро Каваками (Япония), Марка-Андре Амлена (Канада), Юджи Ванг (Китай) и других.

² Исполнительское образование Капустин получил сначала в классе А. Руббаха (Академическое музыкальное училище при Московской консерватории), а затем А. Гольденвейзера (Московская консерватория). Однако достаточно быстро он входит в мир джазового музицирования, выступая с оркестром ЦДРИ п/у Ю. Саульского, с оркестром п/у О. Лундстрема, а затем с концертно-эстрадным оркестром п/у Б. Карамышева. В 1980 году прекращает свою пианистическую деятельность и полностью сосредотачивает усилия в области композиции.

вой образ в сольных, камерно-инструментальных и оркестровых сочинениях, созданных в традиционных европейских жанрах – миниатюры (зачастую в рамках фортепианного цикла), сюиты, сонаты и концерта. Выработывая в этих произведениях свой уникальный стиль-сплав, Капустин максимально индивидуализирует типологические черты названных жанров за счет симбиоза средств академической музыки и основных идиом джаза – его традиционных форм, ритма (в том числе свинга), элементов блюзового лада и соответствующих гармонических особенностей, джазовой аранжировки и фразировки.

В полной мере обозначенный стилевой синтез проявляется в фортепианных сонатах композитора, количественно и качественно демонстрирующих особое пристрастие музыканта к этому жанру (равным образом и к сонатности как принципу мышления). Его концептуальность, отражающая наиболее значимые проблемы духовной жизни общества и внутреннего мира человека, богатейшие традиции, активно эволюционирующие в процессе исторического развития, а также огромные перспективы в плане открытия новых художественных горизонтов стимулировали интерес к нему Капустина, равно как и других авторов XX века, искавших пути обновления жанрового канона. Сонаты композитора составляют важный этап в эволюции жанра, широко востребованы в исполнительской практике, их стилистические и структурные особенности представляют собой множественность индивидуальных решений, которые в то же время образуют целостное явление. Малая разработанность всех названных аспектов, а также возможность приблизиться на примере жанра фортепианной сонаты к пониманию неординарного стиля Капустина, обеспечивают перспективность избранной темы и ее *актуальность*.

Объект исследования – фортепианная соната в творчестве Капустина, **предмет** – специфика индивидуального преломления жанра в контексте стилизованных исканий композитора.

Целью исследования является целостное осмысление сонатного наследия Капустина с позиций определения его роли в эволюции жанра и репре-

зентативности для характеристики авторского стиля, синтезирующего закономерности академической музыки и джаза.

Данная цель влечет за собой постановку и решение следующих **задач**:

- раскрыть некоторые теоретические аспекты стилевого синтеза в творчестве Капустина;
- обосновать тяготение композитора к сонатности, выявить место фортепианной сонаты в его наследии, представить авторскую концепцию жанра в аспекте структурных и драматургических закономерностей;
- охарактеризовать образную систему сонат Капустина и раскрыть роль джазовых жанрово-стилевых моделей в ее организации;
- исследовать особенности трактовки сонатного цикла с двух взаимодействующих точек зрения – конструктивно-архитектонической и процессуально-динамической;
- выявить механизмы сопряжения композиционного и импровизационного начал, определяющие специфику капустинской трактовки сонаты как динамически развертывающегося целого, где фиксированный текст моделирует спонтанность живого музицирования;

Степень изученности проблемы. В отечественном и зарубежном музыкознании труды, посвященные анализу фортепианных сонат Капустина как целостного явления, отсутствуют. Однако связанным с основной проблемой вопросам взаимовлияния академической музыки и джаза, теории и истории фортепианной сонаты, ее индивидуальной трактовки в творчестве композиторов разных эпох и стилей, стилевых особенностей музыки Капустина посвящен целый ряд исследований, составивших информационную и теоретико-методологическую базу диссертации.

Первую группу образуют фундаментальные и прикладные труды, охватывающие проблему интеграции академической музыки и джаза, а также – в более широком ракурсе – взаимодействия академической и массовой музыкальной культур. Осмысление этого научного контекста является необходимым условием для понимания того культурно-эстетического фундамента, на

котором создавался уникальный стиль Капустина. Основополагающее значение для формирования понятийного аппарата диссертации имеют труды, где разрабатываются общие вопросы взаимодействия академической и массовой традиций, механизмы и перспективы этого диалога – В. Конен [57; 58], В. Сырова [129; 130; 131; 132; 134], А. Цукера [149; 150; 151; 152; 153; 154]. Особое место в рассматриваемой проблематике занимает феномен «третьего течения», исследование которого имеет собственную историографическую традицию: основоположником самого понятия и его главным теоретиком выступил американский композитор и музыковед Г. Шуллер [204; 205; 206], впервые сформулировавший концепцию течения в 1957 году, на протяжении последующих десятилетий неоднократно уточнял ее содержание. В отечественном музыкознании вопрос о понятийных границах «третьего течения» и его соотношении со смежными стилевыми явлениями получил основательную разработку в монографии Ф. Шака [164] и диссертации А. Полищук [103], а также целом ряде статей – как названных авторов, так и других, например, Л. Водяницкой [22], М. Тихоновой [138].

Важными для понимания генезиса исследуемого явления стали труды, в которых анализируются истоки и ранние этапы проникновения джазовых элементов в европейскую академическую музыку: в этом ряду особое место занимают диссертации И. Земзаре [42], М. Матюхиной [80], Н. Светлаковой [116], диссертация и статьи А. Чернышова [157; 158; 159]. Пониманию языково-стилевой специфики джаззинга как формы взаимодействия «третьего» и академического пластов способствует обращение к диссертации Е. Воропаевой [24], а также соприкасающимся с ней по проблематике статьям И. Пресняковой [104], В. Чувилкина [160]. Изучение этих трудов создало базу для сравнительно-типологического анализа, позволив сопоставить подход Капустина с опытом композиторов предшествующих поколений. Наконец, существенным подспорьем в анализе конкретных композиционных техник стали работы В. Чувилкина [161], посвященные джазовой фуге. Хотя в своем исследовании мы обращаемся преимущественно к жанру сонаты, анализ пре-

ломления полифонических приемов в сонатах Капустина потребовал опоры на выводы музыковеда о механизмах адаптации барочного жанра в джазовом контексте.

Вторую группу источников составляют фундаментальные труды по истории и теории джаза, позволившие изучить ту стилевую среду, в которой формировалось творческое мышление Капустина, и выработать адекватный понятийный аппарат для анализа джазовой идиоматики в его сонатах. Базовое значение для понимания эволюции этого направления, как в целом, так и в отечественной музыкальной культуре, имели работы Е. Барбана [7; 8; 9], Г. Бородиной [14], Ю. Верменича [20], Ю. Кинуса [49; 50; 51], К. Мошкова [90; 91], Е. Овчинникова [98], П. Овчинникова и М. Зайцевой [99], О. Тытык [140], В. Фейертага [141], Н. Широковой [169], переводные издания Дж. Коллиер [56], У. Сарджента [115] и Ф. Ньютона [96], а также англоязычные – Т. Gioia [185], М. С. Gridley [186], S. F. Starr [207], T. Sterrs [208]. Среди значительного количества трудов разных жанров, авторы которых осмысливают специфику джазового языка, а также отдельных его компонентов – ритмической организации, гармонии, фактуры, интонационно-артикуляционных средств, – выделим диссертацию И. Юрченко [175], статьи Г. Левина [69] и В. Сырова [133] о свинге, И. Волкова [23], А. Рогачева [109], Ю. Чугунова [162] о гармонии, С. Столяр – о джазовой стилистике в целом [128] и др.

Особая подгруппа источников связана с проблемой соотношения композиции и импровизации – центральной для понимания творческого метода Капустина. Здесь важнейшее место занимает диссертационное исследование Ю. Кинуса [51]: предложенная им типология четырех типов соотношения двух начал (импровизационный, импровизационно-композиционный, композиционно-импровизационный и композиционный) стала методологической основой для характеристики творческого метода Капустина, который тяготеет к последнему типу. Труды Д. Лившица [70], Л. Переверзева [102], В. Benward и J. Wildman [178], посвященные природе джазовой импровизации, а также целый ряд работ, дающих возможность понять, как импровизационность пре-

ломляется в письменной композиторской культуре (А. Баташева [11], С. Бирюкова [12], М. Сапонова [114], Н. Скрипниченко [118], Е. Трембовельского [139]), позволили выявить глубинные законы мышления композитора, работающего на пересечении двух традиций.

Теоретические аспекты стиля в джазе получили разработку в диссертации О. Коваленко [54], предоставившего системное описание категории применительно к джазу, выявив ее специфику по сравнению с академическим музыкознанием (неразрывная связь фигур композитора и исполнителя, роль импровизационности, значение исполнительской манеры); статьях К. Гладкова [29], вводящего представление об устойчивых стилепорождающих механизмах джаза, а также В. Сырова [131], формулирующего важные положения о типологии стиля джазового творца, в частности, о дифференциации «интуитивного импровизатора» и «синтезирующего композитора», что стало ключом к характеристике творческого метода Капустина.

Отдельную подгруппу составляют работы, посвященные специфике джазового фортепианного исполнительства. Фундаментальное значение в этой связи имеет диссертация С. Амирхановой, исследующей сценичность и исполнительскую природу как коренные свойства джазового искусства [1]; Б. Гнилова, в своей монографии рассматривающего общеэстетические, исторические и композиционно-технические аспекты фортепианного джазового исполнительства в сопоставлении с фортепианным искусством в целом [30]. В диссертации Е. Лубяной не только прослеживается эволюция джазового пианизма от рэгтайма до современности, но и выявляются ключевые тенденции современного этапа [73]. Работа Ю. Кинуса предоставляет систематизированное знание о природе джазового пианизма, его стилевой эволюции и техническом арсенале [52]. Ценный вклад в разработку проблематики вносят также статьи других авторов – И. Львовой [74], А. Огородовой, И. Овчарова и Е. Оршанской [100], Б. Стецюка [126;127], В. Шулина [173] и др.

Третью группу источников составляют исследования, посвященные теоретическим проблемам сонатной формы, истории ее эволюции и индивиду-

ально-авторским трактовкам жанра сонаты – это работы И. Барановой [6], В. Васильева [18], М. Гейнц [27], Н. Горюхиной [31], Л. Григорян [36], Ю. Евдокимовой [40], Л. Ивановой [43], Л. Кириллиной [53], И. Кощеевой и О. Урванцевой [60], Э. Месхишвили [82], Р. Мизитовой [83], Ю. Москалец [89], С. Мураталиевой [93], Г. Овсянкиной [97], С. Павчинского [101], В. Протопопова [105; 106], М. Пылаева [108], Т. Русановой [110], О. Соколова [121; 122], Е. Сорокиной [124], В. Холоповой и Ю. Холопова [148], Р. Шитиковой [170], И. Шлифтейна [171], Т. Щукиной [174]. Именно эти авторы сформировали ту научную базу, которая позволила определить место сонат Капустина в контексте исторической эволюции жанра, выявить специфику индивидуальной трактовки через сопоставление с другими композиторскими подходами, разработать адекватный аналитический инструментарий для изучения композиционно-драматургических особенностей.

Четвертую группу источников составляют изыскания, непосредственно посвященные творчеству Н. Капустина; ее можно разделить на отечественные и зарубежные исследования. Первые представлены немногочисленными трудами, авторы которых фокусируются: на формировании творческого портрета композитора (Ю. Виноградов [21], И. Гафаров [26], А. Мага [75], Е. Мельникова (Дмитриева) [39; 81]; на аспекте исполнительской интерпретации его сочинений (Р. Бажанова [4], С. Бакуто и Я. Яо [5], А. Гребенкин и Е. Нестеренко [32]; на аналитическом освещении отдельных произведений (Г. Савченко [113], Д. Ионкина [44], Е. Прудникова и Л. Прудникова [107]).

Зарубежные исследования более многочисленны: они представлены монографией и рядом диссертационных работ, защищенных в университетах США и Великобритании. Фундаментальное значение имеет книга Я. Тюльковой (Y. Tyulkova) [211] – уникальный источник в виде серии интервью с композитором, содержащий ценнейшие биографические сведения, комментарии автора о своих произведениях, а также фотокопии ранних рукописей. Совершенно иной подход – детальный анализ музыкальной ткани отдельных произведений сквозь призму центральной для творчества Капустина проблемы

синтеза традиций академической музыки и джаза – демонстрируют T. Abramova [176], J. Choi [179], Y. Gu [187], R. J. Creighton [180], Y. Lin [195], A. R. Okamoto [198], J. Randall [201], J. Roberts [202] и др. авторы. В ряду изысканий такого рода особо следует выделить работы, посвященные фортепианным сонатам композитора: именно эти труды – H. J. Im (Соната № 6) [191], K. L. Yee (Соната № 12) [213], M. Peters (Соната № 12) [200], J. E. Roberts (Соната № 2) [202], Y. Tyulkova (Соната № 3) [210] – наиболее близки к проблематике настоящей диссертации.

При всей ценности названных исследований, предлагаемый в них анализ отдельных сонат носит преимущественно описательный характер и не поднимается до уровня научного обобщения, соотнесенного с теорией и историей сонатного жанра. Кроме того, в них не ставится задача целостного осмысления всего сонатного наследия Капустина как системного явления. Настоящая диссертация призвана восполнить этот пробел, предлагая комплексный анализ всех двадцати фортепианных сонат композитора в контексте проблемы развития жанровой традиции, а также диалога академической музыки и джаза.

Материал исследования составили двадцать фортепианных сонат Капустина, изданных в разные годы отечественными и зарубежными издательствами, а также аудио и видеозаписи исполнений сочинений композитора, сделанные им самим, а также пианистами разных стран мира. Помимо этого в процессе изучения темы привлекались многочисленные интервью самого автора и его коллег, публикации о творчестве Капустина в средствах массовой информации и другие материалы.

Методологическую основу диссертации составил комплексный подход, объединяющий общенаучные и специальные музыковедческие методы, что дает возможность всесторонне раскрыть специфику фортепианного сонатного творчества Капустина в контексте взаимодействия академической и джазовой традиций. Он включает:

– *культурно-исторический метод*, позволивший рассмотреть изучаемые произведения в контексте стилового диалога двух систем, а также выявить предпосылки формирования авторского стиля композитора и определить его место в отечественной и мировой музыкальной культуре;

– *системно-структурный метод*, использованный для анализа сонатного наследия композитора как целостной системы, характеристики связей между отдельными сонатами и принципами организации сонатных циклов;

– *сравнительно-типологический метод*, который дал возможность сопоставить сонаты Капустина между собой и с сочинениями других композиторов с целью определения общего и особенного в претворении жанра;

– группу *аналитических методов исторического и теоретического музыкознания*, позволивших выявить жанровые, композиционно-драматургические, стилистические закономерности произведений, а также механизмы синтеза академической музыки и джаза в творчестве композитора.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней впервые:

– фортепианное сонатное творчество Капустина рассматривается как целостное явление, обладающее репрезентативностью для понимания специфики авторского стиля;

– определена роль сонат композитора в историческом развитии жанра, выявлены черты, указывающие на связь с традициями академической музыки, и факторы, обусловленные джазовым мышлением;

– впервые теоретически осмыслена авторская модель фортепианной сонаты как система, в которой академический жанровый «каркас» и джазовая идиоматика взаимодействуют на всех уровнях музыкальной композиции, что позволяет рассматривать данные сочинения как характерный пример последовательного стилового синтеза в музыке второй половины XX – начала XXI века;

– введены в научный обиход и проанализированы с точки зрения преемственности и новаторства, жанровой и стилистической специфики малоизученные произведения, что расширяет представления о творчестве композито-

ра в контексте отечественной и мировой музыкальной культуры второй половины XX – начала XXI века.

Теоретическая значимость диссертации заключается в развитии научных представлений о творчестве и стиле Капустина, а также в создании теоретической базы для последующего изучения произведений как самого композитора, так и других авторов, работающих на пересечении академической и джазовой традиций. Полученные результаты развивают и конкретизируют сложившиеся в музыкознании подходы к анализу жанрово-стилевых процессов в современной музыке. Предложенная в диссертации методика комплексного анализа сочинений, сочетающих черты письменной и импровизационной культур, может быть использована при изучении аналогичных художественных явлений.

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

Положения, выносимые на защиту:

1. В музыкальном искусстве XX – начала XXI века соната неоднократно подвергалась стилевому обновлению через обращение к традициям, сложившимся в джазовой практике. В творчестве Капустина сформировалась оригинальная авторская концепция жанра фортепианной сонаты, где синтез академической традиции и джаза носит системный характер. Он определяется су-

щественным влиянием джазовой идиоматики на образно-смысловую сферу, композиционно-драматургическую логику, а также принципы тематического развития сонатного цикла, в трактовке которого достаточно ярко прослеживается опора на классико-романтическую модель.

2. Содержательно-смысловая система фортепианных сонат Капустина складывается на основе развития нескольких устойчивых сфер-образов – «*perpetuum mobile*», «игры», «диалога», «монолог», «*tutti*», чье взаимодействие решается через контраст-дополнение, а не через конфликтное столкновение. При этом генеральная оппозиция сонатной драматургии – оппозиция действия и созерцания – реализуется с доминированием первого начала, что определяет объективированный, концертно-игровой характер высказывания.

3. При всем различии композиционных стратегий в организации много-частного и одночастного циклов, обе модели реализуют характерный для Капустина принцип: академический конструктивный каркас служит упорядочивающей, рационализирующей основой для свободного, вариативно импровизационного развертывания материала. При этом композитор использует исторически сложившиеся способы достижения целостности цикла – композиционный (реализация жанрово-структурного канона, архитектоника цикла, функциональное соотношение частей), драматургический (образно-смысловая концепция, логика сквозного действия, взаимодействие образных сфер), тематический (интонационное родство, реминисценции, монотематизм) и тональный. Однако трактовка этих механизмов индивидуализируется под воздействием джазового мышления.

4. В результате влияния импровизационного начала процессуально-динамическая сторона формы в сонатах Капустина подчиняется логике непрерывного становления, где развивающий тип изложения доминирует даже на тех участках, которые в академической модели закреплены за экспозицией или итоговым синтезом. При этом вариантность становится универсальным принципом тематической работы на стабильных участках формы, мотивное

развитие и полифонические техники, в свою очередь, обеспечивает динамизацию мобильных участков (разработок).

5. Квази-импровизационность в сонатах Капустина выступает тем механизмом, который разрешает фундаментальную для джазового искусства диалектику композиции и импровизации. Будучи полностью зафиксированной в нотном тексте, она моделирует спонтанность живого музицирования через систему метроритмических и синтаксических приемов.

Степень достоверности и апробация результатов работы обуславливается опорой на значительный массив научных изысканий, фундаментальных трудов и современных разработок теоретического и исторического музыковедения, теории и истории джаза, искусствоведения и культурологии. Достоверность выводов подтверждается целостностью аналитических наблюдений над музыкальной практикой и обобщений, полученных с применением апробированных в музыковедении специальных и общенаучных методов.

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Основные ее положения отражены в 5 статьях, 3 из которых опубликованы в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ. Проблематика исследования была апробирована в докладах автора, представленных на конференциях: VI Всероссийской научной конференции «Актуальные проблемы современного композиторского творчества» (Красноярск, 2025 г.); Международной научно-практической конференции «Современное искусство в дискурсе времени» (Москва, 2025).

Структура диссертации определена целью и задачами исследования: она включает введение, три главы, разделенные на параграфы, заключение, список литературы и приложения, где содержатся нотные примеры, а также другие материалы, иллюстрирующие отдельные аспекты работы. В *первой главе* диссертации – «Фортепианная соната в творчестве Н. Капустина: стилиевые и жанровые ориентиры» – закладываются теоретические основы исследования: рассматривается специфика преломления джазовой традиции в

творчестве композитора, прослеживаются место фортепианной сонаты в его творческом наследии, а также общие особенности авторской модели жанра. *Вторая глава* – «Композиционные модели сонатного цикла (конструктивный аспект формы)» – представляет собой анализ характерных образных сфер и композиционно-драматургических решений композитора в различных типах сонатного цикла. В *третьей главе* – «Тематический уровень организации сонаты (процессуальный аспект формы)» – внимание сфокусировано на изучении особенностей развития тематизма, где наиболее полно раскрывается синтез академической и джазовой традиций.

ГЛАВА 1. ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. КАПУСТИНА: СТИЛЕВЫЕ И ЖАНРОВЫЕ ОРИЕНТИРЫ

1.1. Теоретические аспекты стилевого синтеза в сочинениях композитора³

Николай Капустин прошел очень нетривиальный творческий путь⁴: получив фундаментальное «академическое» фортепианное образование, он сделал блестящую карьеру как джазовый пианист – интерпретатор и импровизатор, а вторую половину жизни отдал композиции, где добился выдающихся результатов. Траектория этого пути – ее можно очень условно обозначить «от импровизации – к композиции» – во многом отражает диалектическую сущность джазовой музыки, которой, как пишет Ю. Кинус, «свойственно, с одной стороны, откровенное и острое противопоставление импровизационного и композиционного, а с другой – динамичный характер их взаимодействия» [51, 4].

Не менее диалектичен не только творческий путь Капустина, но и его авторский художественный метод: опираясь на прочную базу фортепианного и композиторского академизма, разнообразные традиции классикоромантического пианизма, он взрастил композиторский стиль из своего же исполнительского мастерства джазовой аранжировки и импровизации. С этим в основном и связано его положение «своего среди чужих» или «чужого среди в своих» как внутри джазовой, так и внутри академической музыкальной практики, что обусловило достаточно трудный и извилистый путь сочи-

³ Материалы данного параграфа впервые были опубликованы в статье автора: [85].

⁴ Информация о нем представлена в Приложении 1.

нений автора к исполнителям и слушателям, а также препятствовало долгие годы официальному признанию достижений композитора профессиональным сообществом, особенно на Родине. Как пишет Ю. Виноградов, «эта музыка в высшей степени достойна изучения и славы. Но вряд ли она когда-либо обретет широкую известность – скорее всего, ей суждено оставаться предметом мании отдельных знатоков. Причин тому несколько. Во-первых, сам Капустин никогда не интересовался славой, не пытался представить собственную музыку в выгодном свете, продвигать ее в массы. Во-вторых, его произведения очень требовательны к исполнительскому мастерству; их крайне сложно сыграть с подобающим блеском, зато легко испортить неряшливостью исполнения. В-третьих, эта музыка консервативна и при этом не попадает в какие-либо тренды, не принадлежит жанрам и устойчивым идиомам – она вещь в себе, собственный индивидуальный мир» [21].

Стилистика джаза, с помощью которой свободно и органично высказывается в своих опусах Капустин, – это его авторский музыкальный язык со всеми характерными лексическими и синтаксическими особенностями. Однако подход композитора к изложению музыкальной мысли нельзя считать собственно «джазовым» – он межстилевой и позволяет ему транслировать художественные идеи более универсальные, чем те, что он мог бы воплотить, оставаясь в рамках исключительно джаза. Сам автор при жизни неоднократно давал понять, что его сочинения не относятся непосредственно к джазу, и он считает себя классическим композитором [211]. Однако здесь необходимо оговориться, что, анализируя подобные высказывания, важно различать творческое самоопределение автора и объективную стилевую реальность его музыки. Позиционируя себя как классического композитора, Капустин, вероятно, имел в виду метод работы (письменную фиксацию, продуманность формы в рамках академических жанровых моделей), а не язык, который органич-

но вбирает в себя джазовую идиоматику на всех уровнях организации музыкальной ткани.

Но дело не только в том, что процесс создания автором произведений, как пишут исследователи, исключает «буквальную джазовую составляющую – импровизацию», не только в том, что эта главная идиома языка этого направления «облекалась в традиционную фиксированную форму, свойственную академическому жанру» [5, 465]. История джазовой музыки знает достаточно примеров опусов исключительно композиционного типа, который «проявляется через полную фиксацию в партитуре всех сочиненных автором компонентов произведения в традиции профессионального европейского композиторского творчества» [51, 133]⁵. Важнее то, что музыка Капустина, при преобладании джазового компонента, в высокой степени полистилистична, и в этом отношении его творчество вписывается в характерную для второй половины XX столетия тенденцию, определяемую интеграцией стилей, образных систем, композиционных приемов, и шире универсализмом художественного высказывания, которое может быть воспринято широким кругом слушателей независимо от их музыкальных предпочтений.

Это качество раскрывается в том числе через глубокий слой аллюзий и стиливых реминисценций, адресованных к ключевым фигурам европейского классицизма, романтизма и импрессионизма. В его фортепианных сочинениях отчетливо проявляется классический рационализм структурных принципов, слышны, с одной стороны, бетховенская мощь, с другой – отзвуки рахманиновской широты и колокольности, мощной аккордовой вертикали, а также характерного для этого автора «дыхания» длинных мелодических линий. Virtuозный блеск и трансцендентная техника, почти «оркестральная»

⁵ Композитор А. Розенблат в интервью, данном им portalу «Звуки. RU» в связи с кончиной композитора замечает, что Капустин часто «играет в импровизацию внутри пьес, выписывая ее до нотки» [123]. Более подробно этот аспект будет рассмотрен в одном из параграфов Главы 3.

трактовка фортепиано нередко вызывают параллели с листовской традицией. Вместе с тем, изящество орнаментики, гибкость ритмического рисунка и особый, интимный лиризм отдельных эпизодов восходят к шопеновской манере, а мерцающие тембры и «педальные» вуали звучания напоминают о французской импрессионистической традиции. И этот ряд можно было бы продолжить⁶.

Таким образом, если попытаться «собрать» все то, что «распылено» в многомерном музыкальном пространстве капустинских сочинений и попытаться определить стилевые и музыкально-исторические прототипы этих выразительных приемов, то по большей части они окажутся расположенными на оси диалога академической музыки и джаза. Именно этот аспект закономерно оказывается краеугольным во всех немногочисленных (прежде всего в русскоязычном сегменте) музыковедческих штудиях, посвященных характеристике его авторского стиля в целом или анализу конкретных произведений. И в этом отношении любая попытка определить сущность художественного метода композитора восходит к изучению более глобального вопроса о соотношении европейской академической традиции и джаза – вопроса, имеющего сложившуюся исследовательскую парадигму как в зарубежном, так и в отечественном музыкознании.

⁶ Интересно, как это качество описывает один из критиков, давших отзыв на исполнение сочинений Капустина М. А. Амленом: «Это не просто случайная блюзовая нота или синкопированный ритм, которые привлекают ваше внимание. Здесь есть быстрые пассажи в правой руке, звучащие как у Оскара Питерсона, "убегающие" басовые фигуры, достойные Арта Тейтума, свинговые интонации от Эрrolла Гарнера, энергичные двуручные паттерны, словно перенесенные из блюзовых клубов Нового Орлеана. И все же влияние Московской консерватории также присутствует – в органической связности композиций, техническом блеске пианиста-композитора, учившегося у легендарного Александра Гольденвейзера, лиризме и смелости, характерных для русской музыки начала XX века. Эти сочинения несомненно укоренены в джазе, но Метнер и Прокофьев, кажется, всегда находятся за кулисами» [192, 5].

В последнем неоднократно предпринимались попытки типологизировать явления, возникшие в результате синтеза двух музыкальных систем (о чем свидетельствует обзор источников, сделанный во введении), однако определенную «систему координат» по-прежнему задает известная статья Д. Ухова «Аналогии и ассоциации (к проблеме "Джаз и европейская музыкальная традиция")», в которой автор выделяет четыре уровня взаимодействия двух начал:

- во-первых, «"колористический" уровень, т. е. использование тембровых возможностей инструментальных составов, свойственных джазу, или же джазированного звучания привычных инструментов»;

- во-вторых, «уровень осознанного использования отдельных (именно отдельных, но не всех сразу – тогда это уже "третий уровень") элементов музыкального языка джаза», с помощью которых разрабатывается неджазовый материал и «адаптация практически не зависит от того, какой композиторской техникой пользуется автор»;

- в-третьих, это «сочинения "в духе джаза"», созданные с использованием композитором «присущих джазу выразительных средств при разработке соответствующего тематического материала»;

- в-четвертых, это уровень, знаменующий новое качество – «не адаптацию (подчинение) выразительных средств джаза формам и структурам классической музыки, но их интеграцию», при этом «формальным признаком может служить наличие в составе исполнителей хотя бы одного джазового музыканта» [119, 129–130].

Эта типология комплексно и системно охватывает основные авторские стратегии интеграции европейской академической музыки и джаза и позволяет провести достаточно четкие грани между возможными моделями взаимодействия – от точечных вкраплений джазовой идиоматики, растворяющейся в индивидуальной манере письма «серьезных» композиторов, или, напротив,

входящих в авторский текст с помощью метода внешнего коллажирования (например, К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, Э. Сати, Д. Мийо, Э. Кшенека, А. Берга, П. Хиндемита и других), до глубинной ассимиляции музыкальных элементов и методов в сочинениях, относящихся к стилистике третьего течения (например, Г. Шуллера, Дж. Льюиса, Д. Брубeka и других).

Определить точное местоположение творчества Капустина на этой шкале непросто, особенно учитывая, что процент «джазовости» в отдельных его произведениях колеблется в зависимости от особенностей, проявляющихся в каждом отдельном опусе: в этом случае «вопрос пропорций остается вопросом сугубо индивидуальным, творческим, не допускающим математически точных указаний, в результате чего и получаются разные в художественном отношении произведения» [103, 19]. Но очевидно, что синтез выразительных средств академической музыки и джаза в произведениях композитора достигает высокой степени гомогенности, обеспечивая музыкально-языковую целостность звуковой ткани его произведений. Это позволяет говорить о приближении творческого метода Капустина к уровню интеграции двух музыкальных систем, а не адаптации закономерностей одной в рамках другой.

В свою очередь, данный вывод позволяет заключить, что Капустин продемонстрировал в своем творчестве определенные признаки эстетики «третьего течения», хотя сам автор, как отмечает зарубежный исследователь его творчества Дж. Робертс, категорически возражал против использования в отношении его стиля соответствующего термина (впрочем, как и определения «кроссвер»), поясняя, что в отличие от других авторов, занимавшихся намеренным смешением стилей, его «джазовость» является непреднамеренной — он «просто не может сочинять иначе» [202, 2]. Именно эта естественность синтеза, по мысли исследователя, и составляет главное отличие Капустина от тех авторов, чья музыка обычно классифицируется как «кроссвер» или «тре-

тье течение»: Робертс приходит к выводу, что его музыка не вписывается ни в одну из этих категорий именно потому, что «вместо того чтобы начинать в одном мире композиции — классическом или джазовом — и переходить в другой, композиции Капустина представляют собой равный синтез обоих миров» [там же]. Несмотря на некоторую риторическую преувеличенность этого утверждения (установление количественного или качественного «равенства» в данном случае навряд ли возможно), сама интенция исследователя заслуживает внимания. Он стремится подчеркнуть, что в отличие от иных композиторов, для которых одна из традиций является «своей», а другая — остается «чужой», у Капустина обе системы органично вырастают друг в друга, не образуя иерархии.

Показательно, что отношение Капустина к трактовке его музыки в рамках «третьего течения» созвучно широкой дискуссии в современном музыковедении о границах и содержании этого понятия. Ряд исследователей настаивает на строгом историко-стилистическом значении термина, иные — понимают достаточно широко. Например, Ю. Кинус пишет, что «в узком смысле понятие "третье течение" следует отнести к периоду 50-х гг. XX в., в более широком его можно распространить на целый ряд джазовых и "академических" стилей, таких, как ранний симфоджаз, барокко-джаз, прогрессив, кул, уэст-коуст, джаз-рок, фьюжн и арт-рок» [49, 398]. Именно в этом широком смысле композиционный метод Капустина обнаруживает целый ряд соответствий эстетике данного направления, независимо от его собственной стиливой самоидентификации.

Для уточнения этого тезиса позволим себе достаточно пространную цитату из статьи Ф. Шака и А. Полищук, в ней авторы структурированно излагают художественные признаки течения, которые заключаются в следующем: «На уровне лада это проявляется в использовании свободной атональности, додекафонии, не исключая возможности привлечения средств хрома-

тической расширенной тональности, политональных эффектов, модальности. Техника композиции нередко выявляет признаки серийности, алеаторики, характерные технологические приёмы минимализма (в более поздних работах – постминимализма). В гармонии используется все многообразие вертикали, возможное в соответствующей ладовой организации, включая полифункциональную гармонию, диссонирующие многозвучные комплексы, кластеры, долго длящиеся сонорные «поля». Временному аспекту музыкальной ткани свойственны полиритмические и полиметрические структуры, нерегулярная метрика, замедление и ускорение темпа, аллюзии на нетактовые формы метрической организации. На уровне фактуры опусы третьего течения отличает выраженная полифонизация музыкальной ткани, линейность, приводящая к вторичности вертикали; на уровне организации формы – привлечение из арсенала академического искусства сложных композиционных структур, принципов интонационно-тематического развития материала, проработанности драматургического плана музыкального целого. Со стороны джазовой идиоматики в произведениях третьего течения в процессе синтеза интегрируются канонические средства биг-бэнда, специфические приемы звукоизвлечения и фразировки, свинг, импровизация (как выписанная, так и реальная), регулярная метрика, а также, при отсутствии таковой – равномерный пульс» [167]. Как продемонстрирует дальнейший анализ, многие из названных закономерностей характерны для композиционного метода Капустина, однако данный синтез возникает не в результате сознательного художественного эксперимента, а вследствие естественного продолжения исполнительской и композиторской практики автора, что и придает музыке ту органичность и «бесшовность», которую отмечают многие исследователи.

Понимание места творчества Капустина в контексте историко-стилевых процессов, протекающих в музыкальной культуре XX столетия, – лишь один

из возможных аспектов его изучения. Не менее значимым, а возможно, и более существенным для понимания уникального художественного метода представляется обращение к самой природе джазового стиля, в категориях которого композитор, по сути, и мыслит. В отличие от академических авторов, в чьих сочинениях джазовая идиоматика остается внешним стилистическим ресурсом, Капустин органично вписывается в традицию джазового стилеобразования, где индивидуальный облик творца неразрывно связан с его исполнительской практикой и импровизационным мышлением.

Практически все исследователи, занимавшиеся данной проблемой, сходятся во мнении, что, как и в «серьезной» музыке, стиль в джазе проявляется в разнообразных аспектах – историческом, географическом, национальном, отдельных этапах творчества, школ, направлений – то есть тех общностей, которые предполагают определенную типизацию, стандартизацию и регламентацию художественных методов и приемов. Однако основной «стилевой маршрут» в джазовой музыке – это индивидуальные стили, складывающиеся в тот момент, когда возникают предпосылки к концертному исполнению джаза и его утверждению как профессионального музыкального искусства (приблизительно к концу 1930-х годов). Именно на представления об авторском стиле наиболее сильно откладывает отпечаток специфика джазовой музыкальной практики и прежде всего то, что джаз – музыка, прежде всего, исполнительская, а не композиторская; художественная деятельность в джазе существует в неразрывной слитности фигур композитора и исполнителя. Представляется, что наиболее точное определение этого явления в одной из своих статей предлагает В. Сыров: индивидуальный стиль в джазе – «это своеобразие творческого облика джазмена и его музыки, которое выражается через комплекс звуковых, ритмических и интонационных "постоянств". Комплекс этот неотделим от импровизационной природы музыки, свингового ритма, блюзового интонирования, благодаря чему один импровизатор отли-

чается от другого даже в рамках единого направления, одно стилевое направление – от другого и, более того, джаз как "музыкально-творческий вид" – от других музыкальных видов "третьего пласта"» [134, 43].

Распознавание таких «постоянств» – выявление отобранных композитором джазовых средств – непростая задача, так как современный этап развития джаза характеризуется наличием накопленного за полтора столетия огромного багажа стилистик, логик, техник, систем, исполнительских манер. Как пишет О. Коваленко, «чтобы создать объемное описание стиля джазового музыканта, необходимо создать идиоматические словари, таблицы, систематизирующие разнообразные стороны его индивидуальной речи» [54, 142]. Очевидно, что как и в случае с академической традицией, описание стиля джазового музыканта может быть представлено многослойно: оно будет включать, во-первых, типовые стилистические средства, характерные для джазовой музыки в целом (специфику метроритма, ладово-гармонической организации, исполнительских приемов, фразировки и т. п.), во-вторых, средства, привнесенные влиянием отдельных исторических или региональных стилей, исполнительских манер других музыкантов, в-третьих – индивидуальные репрезентации.

В числе первых – устойчивых стилепорождающих механизмов джаза как особого типа музыкального творчества – исследователь К. Гладков выделяет:

– импровизационность, а также дихотомию «импровизация / композиция», которая «предполагает неразрывное сопряжение и вечное взаимодействие (в сознании слушателя и исполнителя) спонтанно-импровизационного и преднамеренно-композиционного начал» [29, 158];

– свинг как особое психическое состояние исполнителя / слушателя, возникающее в результате «чередования упругой пульсации / напряжения акцентов и моментов расслабления» [там же];

– специфическое звукоизвлечение – «"горячее" звучание, отличающееся "взрывной" атакой, высокой плотностью, насыщенностью обертонами», а также «характерная речевая артикуляция в исполнительской манере» [там же, 159];

– особый тип фразировки, имеющий «тесную связь с биоритмами, физиологией ритма и речевой акцентностью», и целый ряд других закономерностей: «ладовые (блюзовый звукоряд) и ритмические (ту-бит, фор-бит) структуры; морфологические структуры (принцип квадрата или хоруса в импровизации); синтаксические и пунктуационные структуры (принцип офф-бита, отрыв мелодической линии от основной пульсации, контролируемое отставание или опережение фразы от граунд-бита, парадоксальность акцентировки: сильные доли становятся слабыми, а слабые – сильными)» [там же].

В контексте центральной для диссертации проблемы интеграции закономерностей академического жанра (в данном случае, фортепианной сонаты) и музыкально-языковых закономерностей джаза исследовательское внимание будет более всего сконцентрировано на общеупотребляемых джазовых стилистических средствах и, в меньшей степени, – на остальных. Такой выбор исследовательской оптики обусловлен тем, что в отличие от индивидуализированных авторских приемов, которые относятся к сфере авторского «диалекта», общеджазовые средства составляют «грамматику» джаза как стилевой системы, и именно их адаптация к условиям академического жанра наиболее репрезентативна для понимания механизмов синтеза двух традиций. Таким образом, исследовательское внимание к общеджазовым идиомам обеспечивает не только релевантность анализа жанровой модели сонаты, но и возможность вписать творчество Капустина в более широкий контекст развития «околоджазовой» музыки XX – начала XXI века.

Для понимания того, как именно композитор работает с этим материалом и почему его синтез приобретает именно такие формы, принципиальное

значение имеет принадлежность автора к определенному типу джазового творца. В этой связи особый интерес представляют рассуждения В. Сырова, опирающиеся на идею, выдвинутую в труде американского музыковеда М. Уильямса «The Jazz Tradition» о дифференциации двух типов творцов в джазовой музыке – «интуитивного импровизатора» и «синтезирующего композитора», пишет о том, что второй из них «образуют в большей степени джазмены-пианисты, воспитание и творческое становление которых так или иначе соприкоснулось с европейской традицией» [131, 46]. При этом автор замечает, что для «синтезирующих композиторов» характерны не только широта жанровых и стилевых истоков, но, прежде всего, «стремление использовать формообразующий потенциал в целях выразительных, коммуникативных и стилевых. Если у творцов-"импровизаторов" форма как бы вуалируется, отодвигается на задний план, уступая место потоку импровизационного самовыражения, то у "композиторов" она выявляется и обнажается...» [там же, 47].

В представленной бинарной логике Капустин по типу своего мышления несомненно ближе именно к «композиторско-синтезирующей» линии: он, с одной стороны, интегрирует целый ряд композиторских и исполнительских приемов, воспринятых от европейской академической музыки и джаза, с другой – облекает эту синтетическую музыкальную материю в строгие рамки композиции, организованной под полным интеллектуальным контролем. Тем самым диалектика «импровизация – композиция» является одним из краеугольных камней художественного метода автора, анализ ее реализации составляет одну из важнейших задач в диссертации, поскольку именно в сонатном жанре, требующем ясности формы и продуманности драматургии, наиболее рельефно проявляется умение Капустина сочетать строгость академической конструкции с иллюзией свободного, «здесь и сейчас» рождающегося высказывания.

Однако этот метод не мог бы сложиться в отрыве от той исполнительской среды, в которой он формировался. Речь идет о джазовом фортепиано – инструменте, чья эволюция на протяжении XX века во многом предопределила спектр выразительных средств, адаптируемый Капустиным в своих произведениях в целом и в сонатах в частности. Являясь одним из выдающихся представителей отечественной джазовой исполнительской школы, он доказал, что джазовый пианизм во всем его многоцветии приемов и техник может быть зафиксирован на нотной бумаге, что безусловно сказалось на внутреннем, достаточно рациональном устройстве его произведений. Ведь опус-музыка, в отличие от сиюминутной импровизации, дает возможность автору дистанцироваться от нее в процессе создания, более обдуманно и осознанно подойти как к организации целого, так и к работе над деталями, создать значительно более сложный материал, чем тот, который возможен в процессе непосредственного исполнительского рождения под руками пианиста-импровизатора. В то же время в сочинениях мастера отражен его первоклассный виртуознейший пианизм, и отчетливо видно, что многие композиторские решения были найдены непосредственно за клавиатурой.

К тому моменту, когда начинается джазовая пианистическая карьера Капустина (60-е годы прошлого века), фортепианная исполнительская традиция уже прошла достаточно длинный путь исторического развития, в процессе которого, прежде всего, значительно изменилось понимание функции фортепиано – от одной из составляющих ритм-группы оркестра (ансамбля) к солирующему инструменту, чье звучание определяется нетривиальным мелодико-гармоническим языком, а также сложными, подчас ослепительно-виртуозными, приемами и техниками. Постепенно, как пишет Е. Лубяная, «зарождается личность пианиста – лидера, который влияет на процессы развития музыкального джазового искусства» [73, 23].

Не менее важно, что джазовый пианизм в это период достиг стадии накопления разнообразных идиом, сформировавшихся по мере развития этой музыкальной практики. Это и различные жанровые стили – рэг-тайм, блюз-пиано, буги-вуги, Гарлем-пиано-стиль, и технологические стили – страйд-пиано, стomp-пиано, фортепианный стиль трубы, стиль «связанных рук», и многочисленные индивидуальные джазовые пианистические стили (начиная с представителей новоорлеанского джаза)⁷. Последние, в отличие от общеджазовых, входящих в арсенал всех пианистов, – ввиду многообразия достаточно трудно дифференцируемы, однако именно они проявляют импровизационно-интерпретаторскую сущность джазового исполнительства, которое, в противовес академическому, не является вторичным по отношению к композиторскому творчеству: «здесь крайне важно донесение своего личностного "Я", представленное на суд своим коллегам и слушателям, – пишет исследователь. – При этом пианисты, выполняя одновременно как аккомпанирующую, так и солирующую функции, следуя импровизационной природе джаза, имеют больше возможностей вносить изменения в музыкальный материал, меняя форму, темп, гармонию, метроритмику и т. д.» [173, 122].

Безусловно, все многообразие существующих к тому времени пианистических стилей, а также тех, что складывались позднее, в эпоху бибоба и постбоба, было активно воспринято Капустиным. Среди таких исполнителей, обладающих опознаваемым индивидуальным стилем, могут быть названы Дж. Ширинг, Л. Тристано, Т. Монк, Б. Тейлор, Б. Эванс, Ч. Кория, Х. Хэнкок. С точки зрения А. Розенблата, в исполнительском стиле мастера можно увидеть преемственность по отношению к пианизму А. Тэйтума, О. Питерсона, Т. Уилсона [123]. Именно «наслушанность», как бы сейчас сказали, и опора на виртуозный опыт предшественников, а также мощная академическая шко-

⁷ На основе типологии фортепианных стилей Ю. Кинуса, представленной в учебном пособии «Фортепиано в джазе» [52, 6].

ла позволили Капустину сформировать импровизационное мышление и накопить исполнительский потенциал, которые впоследствии реализовались не только в его пианистической карьере, но и в композиторском творчестве. Этот длительный процесс накопления в музыкально-художественном сознании джазовой идиоматики, проявившейся впоследствии в музыкальной ткани его сочинений, происходил вне стен учебного заведения: как говорил в одном из интервью сам музыкант, «одиннадцать лет работы с Лундстремом стали моей "второй консерваторией": большое количество аранжировок, выступлений и игры на слух. Мы расписывали все партии для оркестра. Мы были большими энтузиастами. Это была школа, более серьезная, чем консерватория»⁸ [37]. Стили фортепианного джаза, представление о которых сформировалось у Капустина и было апробировано в интерпретаторско-импровизационном процессе, безусловно повлияли на процесс стилеобразования его фортепианных сочинений.

Говоря об условных «прототипах» джазового пианизма композитора, нельзя не заметить, что, несмотря на стремление всех названных виртуозов

⁸ Сущность этой подготовительной стадии очень подробно описана в статье С. Давыдова, цитату из которой позволим себе здесь привести: «Важнейшим первоначальным фактором становления профессионального импровизатора является его самообучение, заключающееся в анализе музыкальной информации, особенно в той жанрово-стилевой сфере, которая совпадает с творческими интересами данного индивидуума (в нашем случае – джазового пианиста). Впитывая эту информацию, он опирается прежде всего на слух, память, способность к осмыслению в дифференцирующих и объединяющих аспектах, а затем на все остальные факторы восприятия. Художественно-творческое сознание развивающегося творца стремится раскрыть, понять и усвоить фактурно-интонационные "секреты" услышанного (увиденного в нотном материале). В процессе накопления профессионального опыта, необходимым звеном самовоспитания является этап подражания, копирования, перенесения типовых и индивидуально-стилевых методов развертывания музыкального материала в сферу собственной практики. По-своему переосмысливая заимствованные приёмы изложения звукового текста, формируя с их помощью основу для развития музыкального мышления, начинающий импровизатор совершенствуется как специалист» [37, 71].

быть оригинальными как в отношении художественных идей, так и в технологическом плане, большинство из них представляли несколько достаточно стабильных тенденций второй половины XX века – тех же тенденций, которые репрезентирует и Капустин в своем творчестве. Для их обоснования сошлемся на диссертацию Е. Лубяной, где автором среди специфических черт современного джазового пианизма выделяются, во-первых, стремление к универсализму, выход за границы локальных музыкальных культур; во-вторых, слабая дифференциация характерных источников, определяющих стилистику джазовых пианистов; в-третьих, при сохранении импровизационности джазового творчества тяготение к композиции; в-четвертых, опора на жанрово-стилевые модели академической музыкальной традиции в поиске путей преобразования современной джазовой фортепианной композиции [73, 9–10].

Нельзя также не сказать о том, что творческие поиски Капустина входят в резонанс с еще одной важной тенденцией, характеризующей сегодня фортепианное исполнительское искусство в целом – тенденции сближения академического и джазового исполнительства, которая наблюдается в музыкальной практике последней трети XX – начала XXI века. Совмещение пианистом в своей деятельности и «серьезной» музыки, и джаза сегодня уже не является редкостью. Постмодернистская эстетическая «всеядность» породила многофункционального пианиста, имеющего в своем исполнительском багаже обширный арсенал возможностей для проявления себя в самых разнообразных качествах. Опыты исполнительской интерпретации сочинений Капустина академическими пианистами (Н. Петров, Д. Маслеев, М. А. Амлен, С. Осборн, М. Каваками и др.), хоть и далеки от истинного джазового звучания, подтверждают эту тенденцию и дают надежду на большую востребованность его композиторского творчества среди исполнителей и слушателей.

1.2. Особенности авторской модели сонатного жанра

Анализируя с позиций современного мышления динамику развития музыки на протяжении столетий можно более отчетливо представить связи разных эпох, диалог весьма различных художественных устремлений, составивших историю движения музыкального искусства. В этом широком контексте открывается возможность не только оценить творческий вклад крупнейших мастеров, но и проследить судьбу отдельных жанров, игравших и продолжающих играть определенную роль в композиторской практике. Жанр сонаты органично вписывается в происходящие в музыке второй половины XX – начала XXI века процессы, находясь в авангарде интенсивных поисков современных художественно-творческих идей.

Наиболее активное влияние на ее развитие, как и в случае с другими жанрами, оказывают две ведущие художественно-эстетические тенденции этого периода:

- во-первых, интеграционные процессы, реализующиеся во взаимодействии и диалоге различных типов музыкального мышления (исторических, национально-этнических, социально-культурных и пр.), и их движении к культурному синтезу;

- во-вторых, процесс индивидуализации, выражающийся в значимости авторской интенции в поисках самобытного пути обновления и модификации жанра.

Сонаты для фортепиано Капустина в этом отношении являются показательным примером полилога настоящего / прошлого, академического / массового, отечественного / западного, письменного / устного, импровизационного, они могли бы стать олицетворением некоего образа «мировой музыки», основанного на смешении и глобальном языковом синтезе культур. В то же время

эти произведения – яркий образец утверждения авторской точки зрения на фортепианную сонату в XX веке, формирования ее нового звукового видения.

Прежде чем перейти непосредственно к освещению места жанра фортепианной сонаты в творчестве Капустина и специфике ее индивидуально-авторской трактовки, необходимо отметить, что синтез этого академического жанра и джазовых идиом имеет определенную традицию реализации в музыкальном искусстве XX – начала XXI века (см. приложение 3). Джазовые сонаты, как фортепианные, так и для других инструментов, создавались, начиная с 20-х годов прошлого столетия – то есть с того момента, когда джаз преодолевает локальные этнические и географические границы, становится интернациональным явлением и начинает оказывать существенное влияние на сферу академической композиции и исполнительства. Однако, несмотря на многочисленные примеры обращения композиторов к сонатному жанру с использованием джазовой идиоматики, говорить о формировании устойчивого жанрового типа «джазовая соната» – по аналогии с «джазовой фугой», исследованной В. Чувилкиным [161], – было бы неверным. Введение термина «джазовая соната» создало бы ложное впечатление о возникновении новой жанровой ветви, параллельной академической сонате, что не соответствует реальному положению вещей.

В отличие от фуги с жестко детерминированными жанрово-структурными признаками, соната не обладает таким каноническим инвариантом. В истории жанра она предстает как циклическая композиция и драматургический принцип, допускающий множество модификаций и уже к середине XX века не сводится к единой модели, а представляет собой порождающую жанровую схему, способную вбирать в себя самые разные стилистические системы. Более того, даже поверхностный анализ представленных в приложении джазовых сонат свидетельствует об их крайней разнородности: от неоклассицистских опусов с легкой джазовой «раскраской» до сочинений,

где джазовая импровизационность становится формообразующим фактором. Это подтверждает, что мы имеем дело не с новым типом жанра, а с индивидуальными вариантами синтеза внутри жанровой модели сонаты. Поэтому в данном исследовании предпочтительным представляется использовать такие лексические обороты, как «соната в джазовом стиле», «соната с использованием джазовой идиоматики» и т. п., подчеркивающие не жанровую гибридизацию, а стилевую окраску.

Одними из первых примеров такого рода становятся «Джазовая соната» для фортепиано Дж. Антейла (1922), «Джазовая соната» словацкого композитора А. Мойзеса (1930) для двух фортепиано и «Hot-Sonate» («Джаз-соната») Э. Шульхофа (1930) для альтового саксофона и фортепиано. В дальнейшем количество произведений в сонатном жанре, в той или иной степени контактирующих со стилистикой джаза, растет, достигая апогея во второй половине XX века, что позволяет даже говорить о формировании новой разновидности сонаты в джазовом стиле.

При общем сохранении принципа цикличности и близости классикоромантическому структурному канону во всех этих произведениях наблюдается, как уже упоминалось, индивидуализация внутренней структуры частей (разделов) и общего драматургического развития. Однако подлинным ресурсом обновления жанра в этих произведениях становится использование мелодических, ритмических, гармонических, фактурных приемов джаза, квази-импровизационность, а также необычный инструментальный состав: например, «Ритмическая соната» для джаз-банды и оркестра Г. Елинека (1928); Соната для фортепиано и джаз-квинтета Р. Кольера (1955); Соната для джаз-квинтета С. И. Глика (1964); Соната для джазового оркестра Г. У. Энгельмана (1967); «Джазовая соната» для квинтета медных духовых инструментов Г. Л. Парчмана (1971); «Джазовая соната» для фортепиано и камерного ансамбля А. Blumenфельда (1987) и др. Таким образом, во многом

благодаря процессам взаимодействия академической музыки и джаза представление о сонате как о произведении, предназначенном только для солирующего инструмента или ансамбля, утрачивается. Впрочем, эта тенденция, как считает Р. Шитикова, в целом характерна для современного этапа развития жанра: в модификациях сонаты для оркестра, а также сонаты для расширенного ансамбля «многотембровый состав, разнообразие звучаний, инструментальных приемов, типов исполнительской экспрессии, неисчерпаемые варианты фактурных решений позволяют неординарно реализовывать базовый для сонаты принцип контраста» [170, 247].

Несмотря на обозначенную тенденцию, наиболее востребованным инструментом в сонатном жанре в условно джазовом сегменте, так же, как и в музыкальном искусстве этого периода в целом, остается фортепиано. Однако, если в творчестве других композиторов подобные сочинения единичны либо представлены несколькими опусами (Дж. Антейл, А. Розенблат, В. Веккер, Ю. Маркин, Э. Пюц, Т. Кабардоков, Л. Шифрин, А. Вейсенберг), то Капустин создает двадцать опусов – настоящую лабораторию приемов и методов интеграции закономерностей этого академического жанра и джазовой стилистики. Такое значимое количество фортепианных сонат – здесь композитор может посоревноваться с представителями классико-романтической эпохи – репрезентативно для научного исследования и позволяет проследить траекторию развития жанра в его творчестве, выявить воздействие контекстных факторов (в частности, биографических) на интерес композитора к этой жанровой сфере, а также установить основные модели претворения жанра с точки зрения образно-драматургических и композиционных закономерностей.

Подчеркнем, что сонатный принцип организации музыкальной композиции находится в центре творческой системы автора: в нем отразились такие особенности мышления композитора, как диалогичность, синтетичность, диалектичность, симфоничность, концептуальность, тяготение к demonstra-

ции высокоинтеллектуального уровня развития тематизма. Помимо интересующего нас жанра фортепианной сонаты, в той или иной степени сонатные закономерности проявляются в его двенадцати концертах для разных солирующих инструментов с оркестров, Камерной симфонии, двух симфониеттах (для фортепиано в 4 руки и для оркестра), сонатах для альты, скрипки, виолончели флейты с фортепиано (всего 4), сонатинах для фортепиано. Именно в жанре фортепианной сонаты в 12-летнем возрасте был осуществлен его первый композиторский опыт (см. приложение 1), к нему он неизменно возвращается на протяжении всего периода своей активной композиторской деятельности (с 1984 по 2011 годы).

Если рассматривать хронологию создания Капустиным сочинений этого жанра абстрактно, не пытаясь вникнуть в суть тех изменений, происходящих в индивидуально-авторской его трактовке, то вырисовывается достаточно интересная закономерность, на которую, в частности, обращает внимание Я. Тюлькова: в 1980-е годы создано 2 сонаты, в 1990-е – 8, в 2000-е – также 8 и, наконец, в 2010-е – снова 2 [211, 32]. Несмотря на складывающуюся закономерность, привлекающую внимание своей симметрией, она не отражает динамику интереса композитора к этой жанровой сфере. Более же детальный анализ позволяет сделать следующие наблюдения.

Созданная в 1984 году, в переломный момент, когда автор решает полностью посвятить свою деятельность композиции, Соната № 1 ор. 39 является рубежным произведением: она открывает не только «сонатную», но и «фортепианную эру» в его творчестве. В отличие от предыдущего этапа (с 1957 по 1983 годы), когда Капустин преимущественно пишет музыку для биг-бэнда, а также для солирующего инструмента с оркестром (в том числе два фортепианных концерта), в этот период он максимально сконцентрирован на сочинении произведений в разных жанрах для того инструмента, который всегда был средоточием его исполнительских и композиторских поисков. После

написания Сонаты № 1 (первой сонаты с присвоенным опусом, но не первой из написанных им), Капустин активно осваивает закономерности жанра, а также возможности сближения его с джазовой стилистикой. Ее тотальное проявление на уровне музыкального языка резко отличает эту сонату от многих других «околоджазовых» опусов, созданных и создаваемых другими авторами. Уже начиная с этого произведения становится понятно, что академический жанр сонаты для Капустина становится конструктивной «оболочкой» его оригинального авторского джазового «диалекта», на котором он разговаривает со слушателем. И в Сонате № 2, ор. 54 – одной из самых часто исполняемых – эти поиски получили уже более развитое воплощение, она содержит целый ряд фрагментов, которые можно расценивать как нотированную импровизацию (квази-импровизационные фрагменты), ладогармонические идиомы джаза, ритмические структуры с характерным «раскачиванием» опорных метрических долей.

В период 1990–1991 годов Капустиным были написаны целых пять произведений (№ 3, ор. 55; № 4, ор. 60; № 5, ор. 61; № 6, ор. 62; № 7, ор. 64), причем пик этого интереса приходится именно на 1991 год, когда создаются сразу 3 из них (№№ 5–7). В беседе с Я. Тюльковой сам композитор обозначает этот блок сонат как новый этап – этап «современного стиля», поскольку здесь он активно начинает применять не только джаз, но и современные академические композиторские техники, экспериментируя с расширенной тональностью, атональностью, концепцией двенадцатитонового звукоряда [211, 33]. Начиная с Сонаты № 3 композитор также начинает активно внедрять джазовый свинг в ритмическую организацию музыкальной ткани, однако пока не нотирует его, а ограничивается употреблением указания «swinging» (то есть «свингуя»), что для академического пианиста представляет определенную сложность. Не менее востребована композитором и частая смена разме-

ров – один из способов, придающих музыкальному изложению импровизационный характер⁹.

Далее внимание композитора к сонате ослабевает: создание в 1995–1996 годах трех сонат (№ 8, ор. 77; № 9, ор. 78; № 10, ор. 81) окружено двумя четырехлетними перерывами. В целом эти сочинения, в отличие от пяти предыдущих, демонстрирующих влияние авангардной академической стилистики, намечают другой вектор, связанный с воздействием на музыкальный язык классико¹⁰-романтической фортепианной традиции, в том числе аллюзий на сонаты А. Скрябина, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, вплоть до цитирования в Сонате № 9 темы главной партии из первой части «Патетической сонаты» Л. Бетховена, которая отчасти становится источником и авторских тематических идей. Однако весь спектр названных влияний, вызванных к жизни, по-видимому, отличной школой фортепианного академического исполнительства, что получил композитор, и знанием соответствующего репертуара, все равно остается «вторым планом» звукового пространства сонат, вливаясь в джазовую «окружающую среду».

Начиная с 2000 года (зрелый композиторский период), опусы этого жанра в творческом багаже Капустина появляются по одному практически каждый год (№ 11, ор. 101; № 12, ор. 102; № 13, ор. 110; № 14, ор. 120, № 15, ор. 127; № 16, ор. 131), поздние же – по два подряд в 2008 (№ 17, ор. 134; № 18, ор. 135) и 2011 (№ 19, ор. 143; № 20, ор. 144) годах. Во всех этих произведениях продолжает утверждаться авторская сонатная концепция. Все это позволяет прийти к выводу, во-первых, о стабильности интереса Капустина к фортепианной сонате и значимости этой сферы, которая выполняла для него роль творческой лаборатории (по аналогии с сонатами, например,

⁹ Более подробно эти параметры будут проанализированы в третьей главе, разделе 3.1. «Формы квази-импровизации и средства ее воплощения».

¹⁰ В бетховенском варианте.

Л. Бетховена). Во-вторых, траектория это интереса демонстрирует наличие начального пикового периода – периода накопления творческого опыта, затем – стабильного и планомерного развития и обновления найденных художественных принципов. Вместе с тем, это развитие не носит характера яркой эволюции: скорее, мы наблюдаем последовательное варьирование и углубление однажды найденных решений. Основные стилевые и композиционные принципы, заложенные в ранних сонатах, остаются неизменными на протяжении всего творческого пути, получая лишь новые индивидуальные воплощения в каждом последующем опусе.

Однако, не стоит забывать, что в творчестве композитора есть и своеобразный «протосонатный» этап¹¹, к которому можно отнести три сонаты и три сонатины, написанные до окончания Московской консерватории. Первая из них, выполненная в классическом стиле, состоящая из трех частей (быстро / медленно / быстро), была записана его учителем П. И. Виниченко. В 1954 году (во время обучения в Академическом музыкальном училище при Московской консерватории) Капустин сочинил трехчастную Сонатину, финал которой, при содействии его педагога А. Г. Руббаха, был рекомендован к публикации. Появление Второй сонаты – для левой руки (1957), написанной уже в консерваторский период, связано с травмой правой руки молодого пианиста: здесь он следует творческому эксперименту М. Равеля, создавшему свой Концерт для фортепиано с оркестром для П. Витгенштейна (это сочинение Капустин играл во время реабилитации после перенесенной операции).

К этому же периоду относятся и две сонатины, вторая из которых подверглась редакции в 2000 году и стала впоследствии достаточно популярной у исполнителей (ор. 100). В 1958–1959 годах молодой музыкант написал третью сонату c-moll («Большая»), ставшую последним произведением в этом

¹¹ Информация о ранних сочинениях композитора, а также фотокопии этих работ содержатся в монографии Ю. Тюльковой [211].

жанре, созданном в академическом стиле. Все это свидетельствует о том, что уже на самом раннем этапе, когда Капустин реализовывал прежде всего свои исполнительские амбиции, соната и сонатный принцип становятся некой универсалией его композиторского художественного мышления.

Значительное количество фортепианных сонат, сочиненных Капустиным, дает основание выявить определенную систему закономерностей, которые позволяют пока хотя бы в общем плане приблизиться к интерпретации авторской модели этого жанра как своего рода макротекста (более детальный многопараметровый анализ будет представлен во второй и третьих главах диссертации).

Первый шаг к его описанию – определение типа сонаты по критерию масштаба и характеру высказывания, то есть отнесение ее к камерной или концертной разновидности жанра. Отнесение сочинений Капустина к *концертному типу жанра* закономерно вытекает из целого ряда параметров – как композиционно-драматургических, так и сугубо исполнительских, связанных с виртуозной природой его письма. Сонаты композитора требуют для своего исполнения большого концертного зала: их отличает протяженная временная развернутость (многие сонаты длятся 20–30 минут), сложная драматургия с яркими кульминациями и развернутыми кодами, а также активное использование всех регистров фортепиано, вплоть до крайних, что создает эффект «оркестрового» звучания. Виртуозность в этих произведениях не является внешним украшением, а пронизывает всю музыкальную ткань, становясь одним из главных выразительных средств. Высочайший уровень сложности выводит сонаты за рамки камерного музицирования и требует от исполнителя не только технической безупречности, но и концертного «темперамента», умения держать напряжение на протяжении всей формы. Кроме то-

го, джазовое исполнительство по своей природе концертно: как уже отмечалось, фортепианный стиль Капустина генетически связан с традициями О. Питерсона, А. Тэйтума, Ч. Кория – пианистов, чья манера исполнения ориентирована на большую сцену и публичное состязание.

Еще один из традиционных для академического музыковедения типологических подходов к сонате (как, впрочем, и к ряду других жанров) обусловлен образно-содержательной дифференциацией, восходящей к известным типам *драматургии*, функционирующим как в чистом виде (драматический, эпический, лирический), так и, чаще, в смешанном: лирико-драматический, лиро-эпический, эпико-драматический и т. п. Насколько подобный подход уместен в отношении произведений Капустина, которые стилистически смыкаются с традицией совершенного иного генезиса, – традицией массовой, прикладной, фольклорной в своих истоках? Ведь несмотря на то, что джаз эволюционировал из музыки «обиходной» в музыку концертную, «преподносимую», и наполнился более сложными смыслами и подтекстами, он по-прежнему сохраняет свои родовые параметры – ритуальность, активность игровой стихии, повышенную экстатичность, неразрывную связь музыки и действия (театральность в определенном смысле).

Этот существенный первый вопрос неизбежно притягивает и не менее значимый второй: в какой степени в фортепианных сонатах Капустина сонатность реализуется в классико-романтическом ее понимании – как драматургический принцип сквозного развития с высокой степенью сюжетности, наличием конфликта как «двигателя» этой сюжетности, целенаправленностью его развития в сопряжении и преобразовании тем? Или же сонаты Капустина сохраняют лишь внешние структурные признаки жанра как некую «оболочку»?

Предварительный анализ всех двадцати опусов продемонстрировал, что помимо конструктивных закономерностей стабильным признаком развития

образной структуры в фортепианных сонатах Капустина остается идея противопоставления ведущих образно-тематических комплексов, но не на основе конфликта, а на основе контраста (как в эпической драматургии), а также направленность на результативность развития, соотнесенную с начальным и итоговым этапами той или иной композиции. Движение же образной структуры в основном определяется близкой генотипу джаза концертно-игровой логикой, характерной для барочно-раннеклассического этапа становления циклических жанров. Преобладающий над развитием типично театральный эффект «показа», виртуозность, импровизационность, экспрессивность определяют индивидуальный подход композитора к построению образно-смысловых соотношений и взаимосвязей. К слову сказать, отмеченная закономерность – сближение принципов барочного музыкального мышления и джазовой традиции – уже не раз становилась объектом внимания музыковедов. Так, А. Цукер в своей статье отмечает, что «барочная музыка была для джаза идеальным "собеседником"», поскольку «в ней получала едва ли не эталонное воплощение идея совмещения нормативности, устойчивости важнейших стилевых параметров, типизированности выразительных средств с импровизационным началом, "логикой эксцессов", непредсказуемостью музыкального развертывания, идущих в значительной степени от ее концертирующей природы» [150, 183]. Причем зачастую в сонатах Капустина отмеченная игровая логика определяется балансированием на грани двух основных эмоциональных модусов, определяющих двойственную природу джазовой музыки, – неиссякаемой энергичности, оптимизма и лиричности с оттенком надломленности, что не отменяет воплощения всех остальных эмоциональных градаций между этими двумя полюсами.

Если драматургический уровень определяет содержательную логику цикла (контраст и взаимодействие образных сфер), то *композиционный* уровень фиксирует ее структурное оформление. В этом аспекте сонаты Капусти-

на демонстрируют устойчивое тяготение к сложившимся в XVIII–XIX веках закономерностям, что составляет одну из важнейших особенностей его авторской модели. Это проявляется, в частности, в выборе определенного структурного типа цикла – одночастного или многочастного – важного параметра внутрижанровой дифференциации. В своих двадцати фортепианных сонатах Капустин использовал разные модели, сформированные в процессе исторического развития жанра. В приоритете – многочастные циклы (17 из 20), при этом их них 11 сонат – трехчастные (№№ 4–6, 9–11, 14, 17–18, 20), 5 сонат – четырехчастные (№№ 1–2, 7, 13, 19). Велик удельный вес сонатности и в организации отдельных частей: не только крайние части в таких сонатах всегда написаны в сонатной форме (№ 10 – без разработки, № 17 – рондосоната), нередко с зеркальной репризой или неполной (без повторения какой-то одной из ведущих тем), но и в отдельных случаях – средние (в Сонате № 1).

Одночастная модель встречается в трех случаях (№ 3, № 8 и № 15), однако анализ структуры этих произведений позволяет сделать вывод о трактовке данной модели как сжатой проекции циклической формы, осуществленной за счет разворачивания и укрупнения разделов сонатного *allegro*, которые приобретают функциональную тождественность отдельным частям типичного сонатного цикла. Также оригинальны в структурном отношении две двухчастные сонаты (№ 12 и № 16). В частности, № 12 включает две разнохарактерные части в сонатной форме, а № 16, хотя формально состоит из двух частей, внутри второй части содержит и лирический центр (*Larghetto*), и динамичный финал (*Allegro giocondo*).

В целом подход композитора к композиционному устройству всех произведений в этом жанре достаточно академичен: в значительной степени он обращен к классико-романтическим закономерностям с характерными функциями частей (разделов) и формообразующими признаками, их соподчиненностью архитектонике целого, темповым контрастом, укладывая в эти рамки

и квази-импровизационные разделы. Такое достаточно строгое следование отмеченным закономерностям компенсирует новации в области музыкального языка, вносит определенную детерминированность, «управляемость» в эту изначально импровизационную джазовую стихию. Об академичности подхода композитора свидетельствуют и жанровые наименования частей отдельных сонат: так, в сонатах № 1, № 2, № 13 и № 19 обозначение Scherzo присвоено одной из жанровых частей (II – в № 2, III – в №№ 1, 13, 19), в сонате № 7 в джазовую идиоматику интегрируется «Менуэт» (III часть), барочно-сюитные Interludio и Intermezzo встречаются соответственно в сонатах № 9 и № 18, Toccata¹² – в Сонате № 10.

Рассмотренные композиционно-драматургические параметры характеризуют сонаты Капустина с точки зрения их внешней и внутренней организации. Однако не менее важным критерием жанровой идентификации является отношение композитора к *программности* – способности музыки нести в себе внемзыкальное содержание или, напротив, оставаться сферой «чистого» инструментализма. В этом аспекте позиция Капустина оказывается достаточно определенной. Несмотря на то, что, как пишет Р. Шитикова, «новый этап эволюции жанра в музыке XX века ознаменован расцветом программной сонаты, представленной по сравнению с предыдущими периодами значительно шире как в количественном, так и тематическом отношениях» [170, 263], произведения композитора максимально приближены к варианту «абсолютной музыки», что отсылает к истокам жанра, в момент своего появления «очищающегося» от связи с вокальной музыкой и свидетельствующего об эмансипации инструментальной культуры.

¹² Этот жанр, по своему образно-эмоциональному тону органичный джазовой музыке, неоднократно встречается в творческом багаже Капустина: еще в 1964 году, в период работы в биг-бэнде п/у О. Лундстрема он сочиняет Токкату (ор. 8) для фортепиано и оркестра, спустя почти 20 лет – в 1983 году – Токкату (ор. 36) для фортепиано, в следующем году среди его Восьми концертных этюдов вновь появляется «Токката» (ор.40/3).

В творчестве композитора всего три сонаты, имеющие подзаголовки, которые можно интерпретировать как указание на программность – Соната № 11 «Twickenham», «Соната-фантазия» № 1 и Соната № 15 «Fantasia quasi Sonata». В первом случае название связано не столько с содержанием произведения, сколько с обстоятельствами, стимулировавшими ее написание: Twickenham – это район на юго-западе Лондона, где жил Капустин во время своего посещения Лондона в 2000 году. Два других наименования – обобщенно-несюжетного характера – и скорее указывают на наличие жанрового микста в этих произведениях. Однако решено это соединение абсолютно по-разному. Первый из них (Соната № 1) – многочастный цикл со значительным удельным весом сонатности в организации целого. По сути – это четырех-частная соната с ярко выраженными функциями всех разделов (динамичная первая часть, лирическая вторая, скерцозная третья, финал), однако связанных гармоническими переходами и исполняемых *attacca*. Во втором случае (Соната № 15), напротив, решение произведения ближе к «генотипу» фантазии с ее многораздельностью и контрастно-составной формой¹³.

Обозначенное явление жанрового микста джазовой сонаты и фантазии имеет под собой определенное основание. Оба феномена в равной мере подчиняются логике игры – свободного действия, которое разворачивает перед слушателем захватывающую, не до конца предсказуемую последовательность эпизодов. Каждый такой эпизод становится откликом на предыдущий, а затем сам вызывает новые отклики или приводит мысль к иному направлению. И там, и там реализацией свободного, творческого самовыражения является принцип импровизационности; он становится следствием спонтанно-творческой инициативы композитора или музыканта-исполнителя и заключается как в яркости возникающих образов, музыкальных структур, изыска-

¹³ Более подробно Соната № 15 будет рассмотрена во второй главе, в разделе 2.3. «Черты цикличности в одночастных сонатах».

тельности в их смене, так и в поиске новых элементов интерпретации произведения. Игровая и импровизационная природа как академической фантазии, так и джаза выражается посредством виртуозности, которое демонстрирует артистическое начало творца – исполнителя / композитора.

Помимо этих двух примеров, где дополнительный жанровый знак конкретизирует авторский замысел и уточняет концепцию произведения, проводниками конкретной «сюжетной» идеи оказываются цитаты. Капустин лишь дважды¹⁴ использует их в своих сонатах – это тема «Dies irae» в Сонате № 3 и уже отмечавшаяся выше цитата из «Патетической сонаты» Л. Бетховена в Сонате № 9. Еще один из немногочисленных примеров программности в творчестве Капустина – название четвертой части Сонаты № 2 «Perpetuum mobile», отражающее суть виртуознейшего финала сочинения в стиле кантри-музыки, где постоянное чередование размеров (4/4, 5/8, 4/4, 7/8) не дает слушателю возможность почувствовать метрическую опору в нескончаемом потоке шестнадцатых нот.

Все названные немногочисленные примеры, которые к программности в ее общепринятом толковании имеют опосредованное отношение, только подтверждают тяготение Капустина в жанре фортепианной сонаты к сфере чистой инструментальной музыки, не нуждающейся во внемузыкальных комментариях, несмотря на то, что в целом в его творчестве достаточно много программных сочинений.

Завершая панорамный охват основных принципов подхода Капустина к интерпретации жанра сонаты, нельзя обойти вниманием и еще один важный аспект – аспект *актуализации исторических моделей*. Как известно, искусство XX столетия опирается на динамическое сопряжение двух диаметрально-противоположных тенденций. Первый предполагает интерес к образам минувших эпох: они соединяются с современными выразительными сред-

¹⁴ Кроме приемов самоцитирования, которые также наблюдаются в его сонатах.

ствами и получают неповторимую авторскую трактовку. Второй путь, напротив, строится на сознательном разрыве с наследием прошлого и отказе от его традиций.

Фортепианные сонаты Капустина парадоксальным образом сочетают обе идеи. Во-первых, идею синтеза, объединяющего традиции двух разных культур, – американского джаза и европейской академической музыки, идею сплава разнородных стилистических компонентов этих двух традиций, что делает его художественные поиски новой выразительности в этом жанре остро актуальными. Во-вторых, сонатность Капустина кристаллизуется на классическом фундаменте, что позволяет говорить о специфическом неоклассицизме, проявляющемся в творчестве автора. Его признаки – доминирующие в структурно-композиционных решениях сонат композитора идеи порядка, устойчивости, равновесия всех элементов художественного целого, чисто рационалистический процесс «строительства» прочной и целесообразной формальной конструкции, объективизация содержания – отстранение от всего, что способно непосредственно затрагивать и волновать человека. Не менее важным историческим фундаментом оказываются уже отмечавшиеся барочные идеи концертирования, импровизационности, театральности, игровой логики выстраивания музыкального материала, которые, несмотря на всю значительность культурно-исторической дистанции, смыкаются с родовыми свойствами джазовой музыки.

Подводя итог созданию обобщенного «портрета жанра» в творчестве композитора, необходимо отметить, что двадцать сочинений Капустина – яркий пример неисчерпаемости семантического и структурного потенциала сонаты, остающейся открытой к преобразованиям и истолкованиям и на современном этапе развития музыкального искусства. Автор по-своему расширяет в музыке XX – начала XXI века зону «сонатности», наполняя ее джазовой идиоматикой и создавая индивидуально-авторское толкование жанра, кото-

рый, как пишет В. Холопова «важен творческой биографии каждого композитора, в нем отражаются характерные стилистические изменения времени и индивидуального стиля автора» [146, 177].

ГЛАВА 2. КОМПОЗИЦИОННЫЕ МОДЕЛИ СОНАТНОГО ЦИКЛА (КОНСТРУКТИВНЫЙ АСПЕКТ ФОРМЫ)

2.1. Основные образные сферы и их драматургические функции

Как уже не раз отмечалось, фортепианные сонаты Капустина представляют собой уникальное явление в музыкальной культуре второй половины XX – начала XXI века. Синтезируя классические формы с джазовым интонационным словарем, композитор создает художественный мир, в котором органично сосуществуют, казалось бы, взаимоисключающие начала: строгая конструктивность и импровизационная свобода, виртуозный драйв и лирическая рефлексия, «оркестрово-ансамблевая» многотембровость и камерность высказывания пианиста-солиста. В данном разделе предлагается рассмотреть ведущие образные сферы, определяющие художественное своеобразие сонат Капустина, и выявить их функции в рамках сонатного цикла.

Несмотря на характерную для современного этапа развития жанра тенденцию активизации программности, которую обусловило, как пишет Р. Шитикова, «интенсивное поступательное движение идеи интеграции различных художественных сфер, небывалые ранее по масштабности, глубине и многогранности контакты между ними, множественные связи между музыкальными жанрами, а также "отзывчивость" на реалии окружающей действительности» [170, 281], сонаты Капустина, как уже упоминалось в предыдущей главе, – образцы чистого инструментализма, где художественный смысл порождается исключительно музыкальными средствами: взаимодействием форм, интонаций, ритмов, фактур. Не отказываясь от привлечения вербального компонента в ряде других своих произведений, прежде всего, в фортепианных и

оркестровых миниатюрах¹⁵, композитор именно в жанре сонаты практически полностью отказывается от каких-либо внемузыкальных ориентиров и концентрируется на внутренней, музыкальной логике контраста, развития и взаимодействия разных образных сфер.

При всей насыщенности содержательно-смысловой палитры анализируемых сочинений можно выделить четыре ведущие такие сферы, формирующие своего рода тезаурус капустинского сонатного мышления – устойчивый, но гибкий набор типов высказывания, каждый из которых имеет свои способы «материализации» в звуке, свои жанрово-стилистические маркеры. Разумеется, предлагаемая типология несколько ограничивает взгляд на явление: она неизбежно схематизирует живую многомерность музыки, сводя богатство индивидуальных решений к схеме. Но, тем не менее, такая систематизация оказывается полезным аналитическим инструментом, позволяющим обнаружить устойчивые образно-драматургические закономерности и проследить их функционирование в различных сонатах композитора.

Первый такой образ – *«ноток»* (или *«perpetuum mobile»*) – одна из наиболее устойчивых и узнаваемых констант у Капустина. Представляется, что именно его доминирование стало основанием для критических высказываний по поводу художественного стиля композитора, которые можно обнаружить в зарубежной прессе. Так, Г. Пейджел предполагает, что его «композиция виртуозна, но слишком перегружена», и что это «бесконечные потоки бибопных линий, часто по две одновременно» [199, 119]. Дж. Харрингтон считает музыку композитора «исключительно и почти постоянно перегруженной» [190, 111], М. Леман пишет о недовольстве «неумолимым шквалом нот Капустина» [194, 142].

¹⁵ См. Приложение 2. Один из характерных примеров – «Восемь концертных этюдов» ор. 40, где все пьесы носят программные подзаголовки («Прелюдия», «Мечта», «Токкатина», «Воспоминание», «Шутка», «Пастораль», «Интермеццо», «Финал»).

Очевидно, что доминирование этой художественной стратегии, во-первых, связано с выдающимися исполнительскими возможностями Капустина, которого в полной мере можно отнести к феномену «сочиняющего виртуоза» – пианиста, пишущего для себя и тем самым снимающего барьер между сложностью исполнительской техники и композиторским замыслом. Во-вторых, в джазовом стилевом контексте это становится способом репрезентации (моделирования) самой стихии импровизации в письменной, академически фиксированной форме.

Реализующийся через токкатность, артикуляционную бисерную четкость, быстрый темп, ритмическую остроту и остинатность в сочетании с характерной для джаза ударной трактовкой инструмента, образ «perpetuum mobile» из семантически нейтрального, с характерным снижением интонационной индивидуализированности, «преображается» в форму самой музыкальной мысли. Как пишет О. Соколов, анализируя содержательную сущность моторики в жанре, «известное понятие "общих форм движения" в токкате приобретает буквальный смысл: авторы стремятся сосредоточить внимание на образе движения как такового, намеренно отвлекая слушателя от того, что именно движется» [121, 30].

Одна из ключевых *функций* образа «потока» в сонатах Капустина – выступать своеобразным «энергетическим двигателем» развития тематического материала. Именно на тех участках формы, где композиционно-драматургическая логика требует наиболее активной динамики, нарастания напряжения и подготовки кульминации, он раскрывает свой потенциал наиболее полно. Это прежде всего разработки быстрых частей цикла – первых и финалов, а также третьих частей в четырехчастном варианте сонаты (функционально подобных скерцо в классической структуре цикла). Таковы, например, разработки первых частей сонат № 9, 10, 11, 18 и ряда других, где композитор использует следующий комплекс средств:

- токкатно-пассажную фактуру – непрерывное движение шестнадцатыми (реже – триолями) на протяжении длительных разделов формы, создающее эффект «вечного двигателя»;
- оstinatность – многократное повторение коротких ритмических и / или мелодических ячеек;
- полиритмию – наложение разных ритмических слоев, что придает движению внутреннюю напряженность и «джазовое раскачивание»;
- синкопированные смещения и акценты на офф-бит, разрушающие метрическую регулярность и имитирующие спонтанную джазовую фразировку;
- использование бибоповых пассажей – характерных для джазовой импровизации мелодических оборотов, придающих движению узнаваемую стилистическую окраску;
- stride-piano и walking-bass в качестве основы для левой руки, обеспечивающих ритмическую пульсацию и гармоническую опору при стремительном движении;
- регистровые контрасты и расширение диапазона – переброску пассажей из низкого регистра в высокий (и наоборот), создающую ощущение пространственного «разбега».

Звукообраз значительного количества связующих и заключительных партий в рамках сонатного allegro зачастую реализует тот же художественный модус, однако с иной драматургической функцией. С его помощью оттеняются тематически более рельефные главная и побочная партии, а также обеспечивается непрерывность тонального перехода или закрепления тональности, поддерживая при этом инерцию активного движения (например, связующие партии первых частей сонат № 7 и 8, заключительные партии первых частей сонат № 7, 9 и 18, заключительная партия третьей части Сонаты № 7 и другие). В кодах быстрых частей образ непрерывного движения становится спо-

собом драматургической подготовки итога – он либо исчерпывает себя, тормозя и замирая (например, первая часть Сонаты № 14, Сонаты № 18), либо, наоборот, сгущается до предела, чтобы затем разрядиться в тоническом аккорде (например, первая часть Сонаты № 1, финал Сонаты № 11).

Встречаются также и ситуации, когда «perpetuum mobile» оказывается художественным принципом главной или побочной партий или даже является жанровой доминантой всей части. В качестве примеров первого рода можно привести главную партию первой части Сонаты № 10 или побочные партии в Сонате № 11 (третья часть) и в Сонате № 9 (первая часть). Наиболее яркими образцами второго рода являются те случаи, когда сам композитор выносит указание на данный модус в название произведения. Прежде всего, это финал Сонаты № 2, озаглавленный автором «Perpetuum mobile», где образ пронизывает музыкальную ткань всей части – от первого до последнего такта, однако при этом Капустин сохраняет сонатную форму, вписывая токкатную стихию в композиционно-драматургическую логику. Другой, не менее яркий пример, – третья часть Сонаты № 10, названная композитором «Токката» («Toccata»): в ней образ «потока» приобретает свою самую чистую, не осложненную лирическими отступлениями форму.

Проявление второго образа – *«игры»* – в сонатах Капустина безусловно связано с универсальной сущностью игрового принципа, априори свойственного любому виду музицирования. Как пишет выдающийся нидерландский мыслитель Й. Хейзинга, «музицирование несет в себе самом почти все формальные признаки игры: деятельность протекает внутри ограниченного пространства, способна к повторению, состоит из порядка, ритма, чередования и выводит исполнителей и слушателей из сферы "обычного" бытия, сообщая им радостное чувство, которое даже при грустной музыке сохраняет способность дарить наслаждение и возвышенное переживание» [143, 56–57]. Однако, именно в джазовой музыке с ее генеральной идеей утверждения фантазии

индивида, его свободы и неограниченных возможностей, непосредственного, «здесь и сейчас» акта художественного творчества, игровая логика проявляет себя непосредственно — как в закономерностях внутренней организации самой музыкальной ткани, так и в формах сценического преподнесения композиции.

Среди множества модусов образа игры наиболее близким джазу представляется тот, где игровое начало сопрягается с иронией, которая в этой традиции, по словам С. Амирхановой, «чаще всего носила характер легкой насмешки, забавы, раскованного удовольствия, но нередко служила и маской трагического. Здесь, в своем изначальном виде, — продолжает музыковед, — развивается юмор карнавальных средневековых традиций с грубыми жаргонными словечками, острыми выражениями, подчеркнуто "простецким", фривольным поведением на сцене» [1, 41]. Подтверждение этой мысли находим и у Е. Барбана: он пишет, что ирония могла дать джазовому музыканту иллюзию свободы, «не требуя подлинно свободного нравственного выбора, выбора самого себя» [7, 177].

По этой причине игровая логика в сонатах Капустина, так же, как и в других джазовых композициях, заложена уже в самих базовых музыкальных идиомах, предполагающих нарушение инерции, обман ожидания, состязательность и свободу обращения с временной и звуковысотной сеткой. Вот лишь некоторые примеры: синкопирование, переакцентировка, полиритмия — в ритмической организации; различные виды замен — тритоновых, модальных — в гармонии; игры с клише, стереотипными оборотами (ликами), глissандо и форшлагги, создающие эффект внезапного броска или подмигивания, игривого «подскока» или пародийного «спотыкания» — в мелодике, регистровые контрасты и «броски» — в фактуре и т. п.

Однако наиболее рельефно игровой принцип проявляется там, где Капустин обращается к определенным жанрово-стилевым моделям — рэгтайму и

выросшему на его основе стилю *straid-piano*, технике *walking-bass*, а также бугги-вуги, то есть тем формам, где между левой рукой, выполняющей ритмо-гармоническую функцию и формирующей «механистичный» каркас, и правой рукой – «солистом-импровизатором», «парящим» над этим каркасом, создается ассиметричное игровое наложение порядка и свободы, предсказуемой регулярности и ее нарушения. Помимо «внутренней» игровой природы этих моделей характерен и принцип работы с ними, используемый автором. Как правило, он применяет метод коллажного включения такого материала в общий процесс композиционно-драматургического развития на кратком отрезке формы, создавая тем самым эффект «жанрово-стилевой цитаты» или «игры со стилем» – одним из тех, что характерны для ранних этапов развития фортепианного джаза. Будучи в общем музыкальном контексте осколком, намеком, жестом, такие жанровые цитаты формируют иронически-игровую дистанцию, превращая высказывание в своего рода комментарий о самом стиле.

В качестве примеров использования *walking-bass* могут быть приведены фрагменты: из Сонаты № 20 (первая часть, пример 1), Сонаты № 14 (первая часть, пример 2), Сонаты № 11 (первая часть, пример 3; третья часть, пример 4) и другие, бугги-вугги – из Сонаты № 6 (третья часть, пример 5, тт. 36–39), Сонаты № 4 (первая часть, пример 6а, тт. 82–85, 96–99), рэг-тайма или *straid-piano* – из Сонаты № 6 (первая часть, пример 7), Сонаты № 9 (третья часть, пример 8) и другие. Важно подчеркнуть, что все названные жанрово-стилевые модели проявляют себя преимущественно в быстрых частях сонатного цикла (первых, финалах, скерцозных средних частях), а также на различных участках формы: реже – в экспозициях, чаще – в разработках.

Третья ведущая образная сфера сонат Капустина – «диалога» – так же, как и предыдущая, коренится в фундаментальном свойстве джазовой музыки – ее коммуникативности. Диалогичность как родовое, онтологическое ка-

чество джаза, пронизывающее все уровни музыкальной ткани – от микроинтонаций до драматургии целого – рассматривают многие исследователи. При этом они подчеркивают, как правило, многомерность и разнонаправленность проявления диалоговой поэтики: «диалог предполагает взаимодействие импровизатора не только с партнерами, но и с публикой. С одной стороны, он рождается в состязании импровизаторов, которые обмениваются своего рода "репликами", стремясь превзойти друг друга в мастерстве. С другой стороны, диалог с публикой предопределен самой природой этого вида творчества, восприятие которого изначально однократно. Включенность публики в процесс живого общения с импровизатором важна потому, что влияет на ход импровизации», – пишет Д. Лившиц в своей диссертации [70, 20]. Не имея возможности и необходимости (в силу достаточной разработанности этого аспекта в джазовом музыковедении) углубляться в рамках данной работы в теоретическое обоснование принципа диалога в джазе, перейдем к конкретным формам его звуковой «материализации» в сонатах Капустина.

Как известно, диалогическая природа джаза наиболее полно раскрывается в условиях ансамблевого или оркестрового исполнительства. Сложная многоуровневая коммуникация в биг-бэнде или малом джазовом комбо – переключки между секциями, ответы солиста и ритм-секции, туттийные унисоны – и порождает ту самую плотную, насыщенную, полипластовую музыкальную ткань, которая составляет суть ансамблевого джазового звучания. Представляется, что активность диалоговой поэтики в анализируемых сонатах Капустина обусловлена именно желанием композитора реализовать через звучание сольного фортепиано модель джазового ансамбля, чем во многом можно объяснить чрезвычайную событийную плотность (горизонтальную и вертикальную) звуковой материи в единицу музыкального времени.

Проявления своеобразной «ансамблевой» трактовки фортепиано многообразны и могут быть систематизированы:

– во-первых, это уже описанный выше диалог между левой и правой рукой как имитация взаимодействия ритм-секции и солиста (техники walking-bass или stride-piano);

– во-вторых, диалог между разными регистрами как имитация взаимодействия инструментальных групп биг-бэнда: переброска темы из одного регистра в другой, имитационные проведения, регистровые контрасты создают иллюзию передачи мелодии от одной группы инструментов к другой;

– в-третьих, это диалог-соревнование нескольких равноправных голосов (полифоническая линейность), имитирующий контрапункт независимых инструментальных линий в биг-бэнде;

– в-четвертых, это диалог-комментарий, где один инструмент короткой репликой комментирует соло другого.

Наиболее концентрированно и многообразно такие диалоговые структуры проявляют себя в мобильных участках формы – прежде всего, в разработках сонатного allegro. Именно этот этап в классической сонатной драматургии является зоной активного тематического преобразования, столкновения и синтеза, что делает ее идеальной «сценой» для инструментального диалога, где он достигает максимальной плотности и драматургической остроты¹⁶.

Не случайно, что разделами, где получает наиболее концентрированное выражение следующая образная сфера – «*монолог*» (лирическая интроспекция) – становятся медленные (как правило, вторые части) сонатного цикла или побочные партии быстрых частей. Этот художественный модус, связанный с погружением в сферу рефлексии, «остановленного времени», медитативного размышления или повествования, реже – драматического эмоционального излияния, восходит у Капустина к двум жанровым прототипам джа-

¹⁶ На конкретных примерах проявление диалоговой поэтики будет рассмотрено в разделе 3.2. «Методы развития тематизма в контексте стиливого синтеза».

зовой музыки – медленному блюзу и балладе. Как справедливо замечает С. Амирханова, именно для них, по сравнению с другими жанровыми моделями в джазе, свойственно усиление в их поэтике индивидуально-личностного начала: «все эмоциональное разнообразие этих жанров было предопределено присутствием на первом плане образности "героя" этих жанров, чаще всего идентифицированного с исполнителем: певец блюза и баллады говорил как бы о себе и от себя», и далее – их «жанровая структура начинает нести в себе не только объективную и конкретную жизненную ситуацию, но и разнообразие субъективных выражений» [1, 120–121].

Закономерно, что те разделы формы, которые в классико-романтической сонате становились пространством для исповедального монолога, размышления, созерцания, лирического излияния, где композитор позволял себе максимальную степень эмоциональной открытости, в сонатах Капустина наполняются жанрово-стилевыми моделями с той же функцией субъективного высказывания, но уже в рамках джазовой идиоматики. При этом важно подчеркнуть, что лирическая интроспекция у Капустина практически не перерастает в откровенный драматизм или сентиментальную чувствительность.

Еще одну образную сферу, связанную с моментами максимальной звуковой полноты, драматургического напряжения и выплеска энергии, можно условно обозначить «*tutti*». Закономерно напрашивающаяся аллюзия с приемом оркестрового изложения реализуется композитором в таких фрагментах в монолитном звучании, где отдельные линии сливаются в единую мощную вертикаль (в отличие, например, от «*perpetuum mobile*», где царит непрерывное токкатное движение, и от образа «диалога», где голоса соревнуются или перекликаются). Специфический комплекс фактурных и динамических приемов, используемых здесь Капустиным, – плотная аккордовая вертикаль, дублировка голосов в октаву, широкий охват регистров, артикуляция *martellato*,

pesante, brillante в сочетании с динамикой fff, подчеркивающие «ударную» атаку, – как правило помогают автору реализовать кульминацию. Зачастую такие моменты связаны с проведением рельефного тематического материала в точке золотого сечения части, который на предыдущих этапах формы подвергался интенсивному развитию, вариантным преобразованиям и другим трансформациям. В кульминации же он обретает черты гимнического утверждения мысли после всех перипетий драматургического процесса.

В отличие от классико-романтической традиции, где кульминационная аккордовая вертикаль часто знаменует момент наивысшего конфликта, катастрофы или героической победы, у Капустина этот прием, как правило, лишен драматического пафоса и тем более трагического надлома. Его образ «tutti» – это торжество не столько над противодействующей силой, сколько утверждение самой энергии музицирования, радость совместного ансамблевого звучания. В этом сказывается глубинная связь с джазовой эстетикой, где мощное унисонное проведение темы воспринимается как знак завершенности, «подведения итога» импровизационного высказывания, а не как результат преодоления антагонизма.

Показательны в этом плане, например, кульминационное проведение главной партии первой части в Сонате № 1 (пример 9), гимническое утверждение главной темы одночастной Сонаты № 8 в преддверии коды (пример 10), кульминация разработки на теме главной партии в Сонате № 14 (пример 11) и другие примеры такого рода (Соната № 9, третья часть; Соната № 10, третья часть; Соната № 12, первая часть; Соната № 15 первая часть). Тем не менее, при иной семантической наполненности сама технология кульминационного фортепианного изложения обнаруживает прямые параллели с приемами академического пианизма XIX – начала XX века (регистровым размахом, фактурной монументальностью, динамической насыщенностью подоб-

ных эпизодов в сочинениях Ф. Шопена, Ф. Листа, А. Скрябина, С. Рахманинова, С. Прокофьева и др.).

Завершая рассмотрение образных сфер, обратим внимание на одну существенную закономерность: границы между выделенными сферами в реальной музыкальной ткани сонатных циклов Капустина оказываются подвижными и проницаемыми. Один и тот же образ нередко совмещает признаки «perpetuum mobile», «игры», «диалога» – не последовательно, а одновременно. Данное качество – синтетичность или интегративность – порождает смысловую многомерность, при которой потенции различных образных начал не сменяют друг друга во времени, а наслаиваются, совмещаются в едином, нерасчленимом звуковом комплексе.

2.2. Проблема единства многочастного цикла

Проблема единства цикла – основной аналитический аспект большинства музыковедческих исследований о сочинениях тех жанров, в которых воспроизводится тип сонатного (сонатно-симфонического) цикла, на протяжении столетий считающегося эталоном драматургической целостности, где каждая часть выполняет особую функцию, раскрывая определенную сторону единой концепции. Во второй половине XX века происходит глобальная трансформация самой сущности сонатной композиции на обоих структурных уровнях – сонатной формы и сонатного цикла, ее атрибутивные параметры подвергаются значительному обновлению, однако, при этом сохраняется константный признак – «идея диалектичности, противопоставления ведущих образно-тематических комплексов, а также направленность на результативность развития, соотнесенную с начальным и итоговым этапами той или иной ком-

позиции» [60, 31]. В этом контексте анализ творческого опыта Капустина, наполняющего модель академической фортепианной сонаты джазовой идиоматикой, позволяет увидеть, как традиционные параметры целостности цикла такого рода – композиционный, драматургический, тематический, тональный – «работают» в условиях стилового синтеза.

Как правило, для системного описания механизмов, обеспечивающих единство цикла, в современном музыкознании широко используется различие двух типов связей – синтагматических и парадигматических. Первые (синтагматические) действуют во временной последовательности, организуя многоэлементные тематические, тональные и фактурные построения внутри частей и выстраивая линейную логику развертывания формы. Вторые (парадигматические) направлены на установление подобий и зависимостей – жанровых, интонационных, тональных, структурных – возникающих между элементами, расположенными в разных частях цикла. Оба типа связей функционируют одновременно и во взаимодействии: синтагматика создает «горизонтальную» развертку цикла, парадигматика – его «вертикальную» целостность, позволяя воспринимать сонату не как сумму контрастных частей, а как единое художественное целое.

В сонатах Капустина синтагматика и парадигматика действуют в условиях, когда традиционные типы связей нередко ослабевают, и на первый план выходят иные факторы объединения. Тем не менее, даже в этих условиях ключевые параметры целостности сонатного цикла сохраняют свою структурообразующую роль и позволяют говорить об их действенности для формирования идейно-художественного единства. Это такие параметры, как:

- композиционный (реализация жанрово-структурного «канона», архитектоника цикла, функциональное соотношение частей);
- драматургический (образно-смысловая концепция, логика сквозного действия, взаимодействие образных сфер);

- тематический (интонационное родство, реминисценции, монотематизм);
- тональный (алгоритмы тональной организации, тональная драматургия).

Рассмотрим их в обозначенной последовательности. На **композиционном уровне** в толковании сонатной цикличности, как уже упоминалось в первой главе, Капустин следует традиционной классико-романтической модели многочастного цикла. Прежде всего это проявляется в устойчивом тяготении к трех- и четырехчастным структурам с характерным жанрово-функциональным дополнением частей. Наиболее полный тип четырехчастной композиции (сонаты №№ 1, 2, 7, 13, 19) реализует последовательность четырех образных модусов: действенного, лирико-созерцательного, игрового и обобщенно-жанрового, которые воплощаются в быстрой первой части (*Vivace*, *Allegro molto*, *Allegretto*, *Comodo*), медленной второй (*Largo*, *Adagio amoroso*, *Andante*, *Largetto*), третьей, реализующей модель скерцо (№ 1, 13, 19) или менуэта (№ 7), а также динамичного финала (*Allegro molto*, *Allegro*, *Allegro vivace*, *Animato*). Лишь Соната № 2 представляет собой исключение: в ней скерцо помещено на второе место, а медленная часть – на третье, что обусловлено, вероятно, необходимостью создания драматургического контраста: с одной стороны, между завершающей быструю первую часть лирической кодой-постлюдией (*Moderato, rubato*) и второй частью (*Scherzo*), с другой стороны, между лирической третьей частью и жанровым по сути, транслирующим тот же образ «потока», что и скерцо, финалом (носящим название «*Perpetuum mobile*»).

В трехчастных циклах (№ 4, 5, 6, 9, 10, 11, 14, 17, 18, 20) Капустиным неизменно сохраняются функции первой части и финала, тогда как средняя часть – всегда медленный лирический, лирико-повествовательный центр (*Lento*, *Largo*, *Grave*, *Andante*, *Adagio*, *Largo rigoroso*, *Largetto*). Это подчерки-

вает приверженность композитора классической функциональной логике: контраст между быстрым действенным началом (I) и углубленной лирикой (II) остается главным драматургическим стержнем цикла. Игровой же, скерцозный модус, который в четырехчастных сонатах выносится в самостоятельную часть, в трехчастных циклах Капустина, как правило, прослеживается в третьей части, становясь одним из факторов динамического подъема и важным составляющим компонентом итогового финального синтеза.

Охарактеризовав композиционную архитектуру цикла в целом, обратимся к *первой части* – традиционно наиболее значимому разделу сонатного цикла, именно в ней, как правило, экспонируются основные тематические и образные оппозиции, определяющие драматургию всего произведения. В сонатах Капустина первые части, написанные исключительно в сонатной форме, демонстрируют ряд устойчивых особенностей, связанных с взаимодействием ее закономерностей с джазовой идиоматикой.

Одна из них – высокий удельный вес этапа первоначального показа тематического материала, в результате экспозиция становится едва ли не главным драматургическим событием части. В то же время она перестает быть только «зоной стабильности» и превращается в полифункциональный раздел, где представление тем и их развитие сосуществуют. Эта черта – прямое следствие джазового метода работы с материалом, при котором тема, единожды отзвучав, становится поводом для непрерывного вариативно-импровизационного развертывания¹⁷. В таких условиях разработка, чьи объемы, как правило, невелики (например, в Сонате № 1 – 20 тактов при экспозиции в 58 тактов, в Сонате № 4 – 30 тактов при экспозиции в 59 тактов, в Сонате № 20 – 46 тактов при экспозиции 75 тактов, в Сонате № 17 – 30 тактов при экспозиции в 86 тактов) – оказывается уже вторым этапом трансформации тематизма. Характерно при этом, что композитор обращается к традиции

¹⁷ Более подробно эта особенность будет рассмотрена в разделе 3.2.

повторения экспозиции с разными окончаниями (вольтами), хотя уже во второй половине XIX века, с его тяготением к сквозному развитию и сжатию формы, повторение экспозиции становится скорее исключением, нежели правилом. Капустин же, напротив, восстанавливает этот архаичный прием и делает его дополнительным фактором драматургического «утяжеления» экспозиции (в сонатах № 2, 6, 7, 9, 14).

Другая особенность заключается в том, что реприза в авторской модели жанра фортепианной сонаты также трактуется нетрадиционно. Во-первых, из-за продолжающейся в ней активной трансформации тематического материала она не до конца реализует свою основную функцию, которая, как пишет В. Бобровский, заключается в образовании устойчивого каркаса, центростремительной системы, противостоящей любым центробежным устремлениям [13]. В результате реприза выполняет функцию «продолжающегося действия», что «возникает в результате бифункциональности, основанной на противоположной направленности композиционных функций, на смещениях в ритме формы» [там же]. Как бы компенсируя недостаточность логического обобщения в этом разделе, композитор зачастую прибегает к зеркальной репризе (в сонатах № 7, 15, 18, 19, 20), создавая тем самым тематическую и эмоционально-образную симметрию. В этом контексте особую функцию приобретает кода, всегда завершающая сонатное *allegro* у Капустина: она способствует полной завершенности формы, возвращает ей утраченное равновесие, компенсируя «открытость» репризы.

Для иллюстрации сказанного сравним три проведения главной партии в первой части Сонаты № 1, где в экспозиционном варианте тема в левой руке еле угадывается, будучи скрытой в переливах пассажей шестнадцатыми (пример 12а), в начале разработки (пример 12б) закономерно представлен ее новый облик – тема изложена уже в правой руке с существенными ритмическими изменениями и в мелодически фигурированном виде, в репризе, вме-

сто ожидаемого возвращения экспозиционной «версии», слушателям представлен уже ее следующий вариант (пример 12в) – в аккордовой фактуре, которая максимально выпукло обнажает тему, аллюзивно восходящую к центральной теме гершвиновской «Рапсодии в стиле блюз». Достаточно красноречиво подтверждает вывод и сопоставление проведений из Сонаты № 11 с существенной трансформацией побочной партии в репризе по сравнению с экспозицией (пример 13а, 13б) и другие подобные примеры.

Вторые и третьи (в четырехчастном цикле) части в фортепианных сонатах композитора выполняют свою традиционную интермедийную функцию. Вторая часть, будучи средоточием лирического начала, представляет целостный образ, оттеняемый внутренним контрастом (контрастами) достаточно близкого по характеру тематического материала; для его реализации композитором в подавляющем большинстве случаев избираются симметричные формы – простая, реже – сложная трехчастная или рондо, а также контрастно-составные формы концентрического типа. Единственное исключение – вторая часть Сонаты № 18 (Intermezzo), написанная в сонатной форме без разработки. Третьи части (скерцо или менуэт), отдавая дань классической традиции, Капустин пишет в сложной трехчастной форме (за исключением скерцо Сонаты № 1 – в сонатной форме).

Переходя к *финалу* – завершающему разделу цикла, – отметим, что Капустин сохраняет его классическую функцию итогового утверждения и энергичного завершения. Трактовка финала в его сонатах (как правило, написанного в сонатной форме, исключения: № 9 и 17 – рондо-соната, № 4 – сонатная форма без разработки, № 6 – сложная трехчастная форма) имеет одну существенную особенность, отличающую его от первой части: отсутствие резкого образно-тематического контраста между главной и побочной партиями. Здесь, как правило, царит единый поток движения – резких темповых смен не происходит, а жанровые и фактурные переключения скорее призваны

поддерживать непрерывность движения, создавать иллюзию импровизационной спонтанности или вносить кратковременное обновление «колорита», не нарушая при этом единого энергетического тока. Контраст (если он и возникает) носит локальный, «оттеночный» характер и не перерастает в драматургическую оппозицию.

Рассмотрим в качестве примера финальную часть Сонаты № 1, где после императивного колокольного вступления, построенного на вопросо-ответных репликах аккордов в верхнем и нижнем регистрах (пример 14), в главной партии рождается образ «потока», опирающийся на непрерывное движение шестнадцатыми, переходящими из правой руки в левую. Единственным элементом, придающим этому потоку тематический рельеф, оказывается синкопированный элемент (пример 15) – прообраз будущей побочной партии, к которой приводит все тот же поток шестнадцатых в связующей, нарастающих энергию и драйв вплоть до цезуры. Кратковременный оттеняющий контраст мягко-игровой побочной партии вновь сменяется непрерывным током движения в заключительной, соединяющей танцевальный импульс побочной темы и динамичность главной (пример 16). Разработка на незначительное время снижает градус динамики за счет введения диалоговых форм развития материала (имитации, прием страйд-пиано), однако реприза и особенно кода, которая становится последней кульминационной волной, возвращает энергию движения. В коде исчезают последние элементы контраста: движение шестнадцатыми становится неудержимым и охватывает всю клавиатуру вплоть до последней реплики, спрессовывающей горизонталь «потока» в монолитное аккордовое tutti на ff.

Еще одна важная структурно-композиционная особенность, проявляющаяся на разных этапах сонатного цикла, – обращение композитора к использованию дополнительных приемов «артикулирования» формы, в частности, к цезурированию между проведениями тем или разделами. Особенно не-

обычным этот принцип видится в сонатном *allegro*, где он противоречит динамике сквозного развития, характерной в первую очередь для романтической и более поздних моделей жанра. Это привносит в форму элементы дискретности, свойственной скорее сюитному принципу или джазовой импровизационной практике, где переход от одного хоруса к другому, от соло одного инструмента к соло другого часто маркируется паузой или кратким брейком. Смена темпа, цезура, обозначенная в тексте, отделяющая в экспозиции зону главной партии (зачастую вместе со связующей) и побочной (вместе с заключительной), подчеркивающая самостоятельность и завершенность разработки и репризы, создают эффект своеобразного «занавеса» и сброса накопившейся энергии.

Тем самым, в композиционном аспекте Капустин достаточно точно придерживается жанрово-структурного канона классического сонатно-симфонического цикла, описанного в знаменитой работе М. Арановского «Симфонические искания», образующегося на пересечении парадигматики частей и синтагматики их отношений. Как пишет музыковед, он оказывается «не просто традиционным порядком частей, но грамматической структурой симфонии, в которой заложение программа развертывания как плана выражения, так и плана содержания» [3, 35]. Одновременно капустинская трактовка сонатного цикла демонстрирует гибкость жанрового канона, способного вбирать в себя элементы иной стилевой системы, не утрачивая при этом своей структурной идентичности.

Каким образом Капустин осваивает эту «порождающую модель» (термин М. Арановского) с точки зрения *драматургии*? Как уже отмечалось в первой главе, внутренняя образно-смысловая логика в анализируемых сонатах строится на универсальном и, можно сказать, архетипическом для сонатного цикла и сонатной формы принципе противопоставления двух сфер –

действия и созерцания: первая из них связана с энергией, виртуозным движением, волевым напором, игровой стихией, вторая – с лирической рефлексией, интроспекцией. Такая оппозиция решается композитором не в конфликтном, а в диалогическом ключе – через контраст-дополнение, что создает динамическое сопряжение, обеспечивающее целостность цикла как смены взаимодополняющих музыкально-психологических состояний. В общем виде драматургический замысел либо выстраивается через смену противоположных образов, либо подчиняется смысловой оси, определяемой как «единство многообразия».

При этом в сонатах Капустина отчетливо прослеживается смещение акцента в сторону сферы действия – именно она определяет генеральный тонус цикла и формирует перевес активного, объективированного начала над субъективно-лирическим. Таким образом, соотношение асимметрично: действие доминирует, созерцание подчиняется ему как контрастный «теневой» полюс, что соответствует и природе джаза, и общей установке Капустина на утверждение радостной, энергетически насыщенной картины мира, в которой лирическая рефлексия – лишь своего рода «антракт» между всплесками драйва и игры.

Объективизации художественного высказывания, безусловно, способствует опора на жанровый тематизм. Используя устойчивые джазовые жанрово-стилевые модели, в основном обладающие семантикой коллективного начала, композитор работает с ними как со своего рода типовыми кодами, наполняя музыкальное содержание внеличными смыслами. В этом смысле капустинская соната, при всем ее соответствии актуальным художественным тенденциям, возвращается к истокам жанра – к его гайдновской модели, очищенной от романтического субъективизма и конфликтной драмы.

Порождающим импульсом концепции сонат становится главная партия первой части с ее установкой на проявление таких семантических признаков,

как движение, событие. Именно в ней закладывается энергетический «ген», пронизывающий затем весь цикл – сначала в зонах связующей и заключительной партий (при наличии) в экспозиции, разработке, зачастую репризе и коде первой части. То есть главная партия первой части выполняет в сонатах Капустина функцию «драматургического генератора», задавая вектор развития всему циклу. Вторая образная сфера – лирическая – в пределах первой части сосредоточена преимущественно в побочной партии, которая вносит кратковременный контраст; он впоследствии масштабируется и полновесно раскрывается уже на уровне взаимодействия первой и второй части цикла, иногда также выступая в качестве оттеняющего контраста в третьей.

В финалах сонат диалектика зон «создания напряжения» и «ослабления напряжения», как правило, не выявлена столь же ярко, как в первых частях. Именно превалирование и неуклонный рост сферы действия, имеющей на тематическом уровне танцевальные, моторные, скерцозные, реже – гимнические жанровые прообразы, реализует восходящий драматургический профиль становления художественного целого. В целом итоговые части всех сонат Капустина отличает, как правило, «наращивание празднично-танцевальной энергии, юмора», «радостное переживание гармонии», «раскрепощение коллективно-волевой энергии», характеризующие, как пишет музыковед О. Шмакова, исследуя разные типы финалов симфонических циклов, реализацию концепции Радости [172, 10–11].

Представленная модель является характерной для подавляющего большинства сонат Капустина, она отражает устойчивые черты его авторского видения жанра и во многом определяется типологичностью подхода к решению концепции цикла. Вместе с тем, было бы неверно абсолютизировать эту модель, не учитывая индивидуальных решений, которые композитор находит в отдельных сонатах. В ряде произведений отмеченная оппозиция действия и созерцания претерпевает существенную трансформацию, связанную с

перераспределением функциональных ролей между частями цикла. В частности, в некоторых сонатах – например, в № 2, № 9 и № 10 – контраст между главной и побочной партиями в первой части либо ослаблен, либо вовсе отсутствует. В результате вся первая часть оказывается охваченной сферой действия: главная и побочная партии не противопоставлены по характеру, а образуют единый энергетический поток, лишенный контрастного «отстранения». В таких случаях лирический полюс, словно компенсируя свое отсутствие в первой части, заявляет о себе внутри второй части цикла, но не в качестве самостоятельного драматургического «блока», а как локальный эпизод. Таким образом семантическая функция, не реализованная в одном разделе формы, переносится в другую, обретая там иное структурное воплощение.

Так, в Скерцо Сонаты № 2 – части, по своей жанровой природе предназначенной для игровой, моторной образности, – в среднем разделе (трио) неожиданно возникает балладно-повествовательная тема в стиле свинг, выдержанная в умеренном темпе. Ее появление нарушает инерцию скерцозного движения, внося кратковременную лирическую «передышку», компенсирующую отсутствие созерцательного начала в первой части.

В Сонате № 9 подобная компенсация приобретает более развернутый характер: здесь после лирической второй части (*Larghetto*) композитор вводит дополнительную часть – *Interludio (Moderato)*, которая, не будучи ни полноценной медленной частью, ни скерцо, выполняет роль промежуточной зоны, оттеняющей и углубляющей лирическую сферу. Ее введение увеличивает удельный вес созерцательного начала в цикле, компенсируя отсутствие внутреннего контраста в первой части и одновременно подготавливая энергичный финал.

В Сонате № 10 используется обратный принцип: лирическая вторая часть (*Largo*) включает в себя энергичный средний раздел (*Piu mosso*), кото-

рый, подобно скерцозному эпизоду, временно «переключает» образный регистр.

Таким образом, в рассмотренных сонатах Капустин демонстрирует гибкость драматургического мышления: отказываясь от обязательного контраста главной и побочной партий в первой части, он переносит функцию лирического «отстранения» в иные разделы цикла – либо в среднюю часть скерцо (№ 2), либо в дополнительную интермедийную часть (№ 9), либо внутрь самой медленной части (№ 10). Это явление свидетельствует о том, что оппозиция «действие – созерцание» сохраняет свою структурообразующую роль даже в тех случаях, когда она не получает прямого воплощения в сонатном *allegro*.

Соната № 14 являет собой пример «ракоходной» интерпретации того типа драматургии, который выше был отмечен как типичный для Капустина. В отличие от классической модели, где центр тяжести цикла обычно приходится на первую часть (сонатное *allegro*), а финал выполняет функцию итогового утверждения, в Сонате № 14 композитор смещает драматургический фокус на третью часть. Первая часть (*Moderato*) представляет собой динамически насыщенное, токкатное *allegro*, лишенное внутреннего образного контраста между главной и побочной партиями. Вторая часть (*Grave*) выдержана в лирико-драматическом ключе, с углубленной экспрессией и элементами патетики. Третья же часть (*Allegro agitato*) становится подлинным центром тяжести всего цикла: в ней сконцентрировано наиболее интенсивное взаимодействие различных образно-тематических сфер, активная разработка материала и кульминационное разрешение. Именно здесь сосредоточена основная драматургическая энергия цикла, тогда как первая и вторая части выполняют по отношению к ней подготовительную функцию.

Однако наиболее радикальным отклонением от ведущего типа концепции оказывается Соната № 4, восходящая к драматическому типу, столь не

характерному для Капустина. Гротескно-заостренная образность, формирующаяся в ритмически прихотливых кратких репликах темы вступления, сначала получает сумрачную окраску в производной от нее сдержанной главной партии – что нехарактерно для главных партий Капустина, обычно ориентированных на воплощение активного, волевого начала.

Оппозиция между главной и побочной партиями здесь также выстраивается нетрадиционно: ей противостоит не лирическая, а энергетически более насыщенная побочная партия. Ее динамичный облик определяется диалогом трех параллельных квартсекстаккордов, восходящих по большим секундам, и отвечающей им нисходящей фигурацией шестнадцатых. Этот тематический комплекс не смягчает тонус, а, напротив, усиливает его. Заключительная партия еще более заостряет данный образ: в ней соединяются «тремоло» на малой секунде в правой руке и диссонирующие броски на нону в левой. Таким образом, в экспозиции первой части все три тематические сферы – главная, побочная и заключительная – наращивают единое, драматически заостренное состояние.

Дальнейшее полифоническое развитие главной партии в разработке¹⁸ существенно ее драматизирует, обеспечивая формирование первой кульминации, однако в репризе композитор возвращается к ее почти первоначальному проведению по сравнению с экспозицией, как бы «снимая» разработочные трансформации. Драматургическая же «развязка» первой части оказывается связанной с побочной партией, восходящие ораторские малосекундовые реплики которой, динамически и регистрово разрастаясь, охватывают и зону коды.

Сумрачно-тревожная вторая часть сонаты развивает тот же эмоциональный модус, только в более спокойном темпе, который был заявлен в пер-

¹⁸ Более подробно полифонические методы развития материала будут рассмотрены в третьей главе (3.2.).

вой части в главной партии. После нее финал воспринимается как кульминационный взрыв: столкновение образов, уже знакомых по первой части, достигает нового накала и более высокой степени драматизма.

Таким образом, Соната № 4 представляет собой уникальное для Капустина явление: она реализует не столько джазовую игровую эстетику, сколько драматическую концепцию с его характерной конфликтностью, сумрачной патетикой и отсутствием однозначно оптимистического итога. Это отклонение от ведущей модели подтверждает, что капустинская трактовка сонатного жанра не сводится к единому шаблону, а допускает радикальные индивидуальные решения, подчиненные конкретному образному замыслу. Однако именно своей исключительностью Соната № 4 оттеняет генеральную линию капустинского стиля – тяготение к объективированной, игровой, энергетически насыщенной драматургии, где драматизм если и возникает, то не становится доминирующим модусом, а остается локальным исключением.

Обратимся теперь к *тематическому параметру* целостности сонатного цикла. В этом аспекте Капустин, при всей стилистической новизне его музыкального языка, в целом опирается на те типы связей, которые сложились в академической музыкальной традиции и детально описаны в музыковедческой литературе. Речь идет о таких явлениях, как интонационное родство тем (общность интервального строя, ритмических формул, ладовых оборотов), тематические арки (возвращение материала из предыдущих частей в последующих), вплоть до применяемого на протяжении всего цикла метода монотематизма. Капустин не стремится к радикальному обновлению этих механизмов; скорее, он адаптирует их к джазовому интонационному словарю, сохраняя при этом их традиционную функциональность.

Первый из них – постепенное вызревание нового тематического материала, своеобразная подготовка к его появлению в эпизодах-

«переключениях», которые очень часто у Капустина предшествуют появлению новой темы или раздела. В таких случаях композитор в импровизационных «брейках», завершающих предыдущий раздел, акцентирует слуховое внимание на тех интонациях, что будут составлять «каркас» будущей темы. Этот метод можно определить как *интонационное предвосхищение*: новый тематический материал не возникает внезапно, а «вырастает» из предшествующей импровизационной ткани. Механизм этого приема заключается в следующем: связующий эпизод, как правило, содержит два слоя – внешний, импровизационно-пассажный (токатные фигурации, остинатные повторения, синкопированные «броски»), и внутренний – интонационные ячейки, впоследствии определяющие облик новой темы. Эти ячейки могут быть скрыты в фигурациях, выделены динамически или регистрово, а иногда просто «подготовлены» ритмически – через акцентирование определенных долей, которые станут опорными в будущем тематическом построении. Слушатель, еще не зная новой темы, уже подсознательно фиксирует ее интонационный «ген», что делает появление новой темы логичным и органичным.

Такой метод используется Капустиным, например, в Сонате № 11 при переходе от главной к первой побочной партии (в зеркальном отображении), а затем от первой побочной партии ко второй (пример 17а, 17б) или в Сонате № 13 (пример 18). В обоих случаях связующие эпизоды не являются нейтральными переходами, а содержат «зародыши» будущих тем, которые затем оформляются в самостоятельные тематические образования.

Интонационное родство тем разных частей цикла проявляется иногда на уровне только их ритмической общности: так, в Сонате № 5 характерный пунктирный ритм, определяющий динамизацию главной партии в разработке первой части, впоследствии становится основой темы медленной второй части (пример 19а и 19б). В этом случае родство тем оказывается чисто ритмическим – мелодический рисунок меняется, но пульсационная формула сохра-

няется, создавая ощущение скрытой преемственности между контрастными по образному строю разделами цикла.

Однако целый ряд примеров свидетельствует об общности тем как целостных структур, где родство охватывает не только ритм, но и мелодический контур, интервальный состав и даже фактурное решение. Так, в Сонате № 2 из репетиций, определяющих облик заключительной партии, звучащей на гранях всех разделов первой части, вырастает тема скерцо (второй части) (пример 20а, 20б). Репетиционные повторы на одном звуке, выполнявшие в первой части функцию динамического нагнетания и «сброса» энергии на границах разделов, в скерцо становятся основой тематического ядра, сохраняя свою ритмическую остигатность, но приобретая новое образное значение – игровой виртуозности. В Сонате № 7 поступенный нисходящий ход в объеме терции (триоль), определяющий музыкальный облик главной партии первой части, впоследствии проявляется в основной теме второй части и в разделе В менуэта (пример 21а, б, в).

Третий метод тематического единства – *тематические реминисценции* – представляет собой прямое или близкое к прямому возвращение материала из предыдущих частей цикла в последующих. В отличие от интонационного родства, где связь осуществляется на уровне общих интервалов или ритмических формул, реминисценция предполагает узнаваемое «цитирование» темы (или ее крупного фрагмента) в ином контексте. Так, в Сонате № 11 появление мелодического хода из главной партии первой части в главной партии третьей части создает своеобразную архитектурную и смысловую арку, закрепляя семантическую общность этих тем, реализующих скерцозный образный модус части (пример 22а, 22б). В сонате № 10, напротив, тематическая реминисценция выполняет функцию не столько объединения, сколько образного диалога между двумя полюсами цикла, подчеркивая, что их противопоставление – подвижное, допускающее взаимопроникновение: главная партия пер-

вой части, энергичная и динамичная, неожиданно возникает в среднем разделе второй части (*Piu mosso*), вторгаясь в сдержанно-повествовательное пространство *Largo* (пример 23а, 23б). Это вторжение не разрушает лирическую атмосферу, но создает кратковременный образный контраст, напоминающий о действенной сфере и одновременно обогащающий созерцательный модус оттенком внутреннего напряжения.

Особого внимания заслуживает проявление *монотематического принципа* в Сонате № 4 – выше уже затронутой в анализе в связи с проявлением необычной для капустинского подхода к реализации сонатной модели драматической концепции. Все ведущие темы цикла интонационно родственны мотиву из темы вступления (пример 24). Этот начальный импульс – краткая, ритмически прихотливая, гротескно-изломанная реплика – становится интонационным «геном», из которого вырастают основные тематические образования сонаты, в первую очередь более сдержанная главная партия первой части (пример 25). Тема второй части (пример 26), несмотря на смену темпа и фактуры, также наследует тот же ход с характерными скачками и синкопированным дыханием, перенося его в лирико-драматическую сферу. Наконец, главная партия третьей части (пример 27) представляет собой наиболее активную в динамическом плане версию этого интонационного ядра.

Таким образом, в Сонате № 4 монотематический принцип распространяется на драматургическую логику всего цикла. Учитывая активное полифоническое развитие главных партий в разработках первой и третьей частей сонаты, которое еще значительно углубляет и обогащает исходный интонационный материал, а также главенство этой темы во второй части, можно сказать, что все тематическое развитие в произведении охвачено «монологом» одной темы. Такой подход сближает Сонату № 4 с моделью романтической одночастной поэмы (листовского типа), но реализованной в трехчастном цикле.

Завершая рассмотрение факторов целостности сонатного цикла, обратимся к **тональному фактору**. В сонатах Капустина он, как и другие, сохраняет традиционные черты, но приобретает специфику, может быть даже более яркую по сравнению с другими методами. По целому ряду параметров композитор отклоняется от устоявшейся классико-романтической логики, что приводит к общему снижению тонального фактора как средства композиционно-драматургической организации цикла и способа усиления его целостности.

Во-первых, нарушается принцип тонального единства цикла, осуществляемый через подчинение единой тональности (или, в миноре, движению к одноименному мажору в финале). В многочастных сонатах соотношение тональностей частей может быть весьма нетрадиционным и не всегда укладывается в логически выстроенные схемы, что нарушает центростремительную функцию главной тональности. Одним из тех немногочисленных произведений, в котором наиболее последовательно сохраняется принцип подчинения единому тональному центру, можно назвать двухчастную Сонату № 12. Несмотря на частую опору на пентатонику, активное использование блюзовых ступеней, альтерированных аккордов, в ней в целом сохраняется ориентир на a-moll – A-dur в качестве тонального центра произведения (см. схему 1). Видимо таким образом композитор пытается добиться повышенной композиционной собранности этого «неоконченного» цикла.

Схема 1

Первая часть						Вторая часть				
Вст.	Эксп.		Реп.		Кода	Эксп.		Реп.		Кода
	Г. П.	П. П.	Г. П.	П. П.		Г. П.	П. П.	Г. П.	П. П.	
а	а	С	А	а	а	а	1 – Es- As 2 – а	А	1 – С 2 – F	а

В остальных случаях сохранение тонального центра на протяжении всего цикла – скорее признак ранних сочинений, в частности, трехчастной Сонаты-фантазии № 1, где в качестве такового выступает D-dur – d-moll, прежде всего в крайних частях, в средних же проявляется особая роль то-нальности доминанты (A-dur – a-moll) (см. схему 2).

Схема 2

Первая часть						Вторая часть		
Вст.	Эксп.		Реп.		Кода	А	В	А
	Г. П.	П. П.	Г. П.	П. П.				
D усл.	D – Es	D – Fis r	D – Es	D – A	D	cis – b	a – A	cis – D

Третья часть					Четвертая часть				
Эксп.		Реп.		Кода	Эксп.		Реп.		Кода
Г. П.	П. П.	Г. П.	П. П.		Г. П.	П. П.	Г. П.	П. П.	
a	f	a	-	A	d	F	d	D	D

Другой ранний опус – Соната № 2 – дает пример достаточно строго следования тональному центру E-dur (см. схему 3).

Схема 3

Первая часть						Вторая часть					
Вст.	Эксп.		Реп.		Кода	А	В	А	С	В	А
	Г. П.	П. П.	Г. П.	П. П.							
E	E	H	E	E	e	D	D	D	G-Fis- gis-G- cis-h-H	D	D

Третья часть			Четвертая часть				
А	В	А	Эксп.		Реп.		Кода
			Г. П.	П. П.	П. П.	Г. П.	
В	d	В	Е	D	Es	Е	Е

В последующих сонатах отношение композитора к тональной логике становится все более и более свободным. Начиная с Сонаты № 3 он отказывается от закрепления тональности с помощью ключевых знаков, которые, как представляется, являлись для него не только сдерживающим фактором, но и в известной мере избыточным атрибутом в условиях иного понимания аккордовых отношений в джазе – не только тонально-функционального (как в европейской академической традиции), но и линейно-мелодического, унаследованного от фольклорных форм музицирования.

Кроме того, в эволюции гармонического языка Капустина¹⁹ органично смыкаются две магистральные тенденции, характерные для музыки XX века в целом. С одной стороны, это академическая линия, связанная с усложнением гармонического языка – расширением тональности, хроматизацией, внедрением атональных и додекафонных элементов. Как уже упоминалось в первой главе, сам композитор неоднократно упоминал в беседах с Я. Тюльковой о своих экспериментах с расширенной тональностью и двенадцатитоновым звукорядом. С другой стороны, это внутренняя эволюция самого джаза, особенно в его бибоповой и пост-бибоповой ветви, где гармонический язык также претерпевает радикальное усложнение через активное использование альтерированных аккордов, тритоновых замен, сложных гармонических последовательностей и модальных структур.

Во-вторых, помимо нарушения принципа тонального единства цикла, композитор в большинстве своих сонатах не следует функциональной определенности тональных соотношений внутри экспозиции, что, как следствие, приводит к отсутствию тонального «синтеза» главной и побочной партии в финале. Как правило, в репризе он дает новый вариант тонального соотноше-

¹⁹ Исследование специфики гармонического мышления композитора не является предметом рассмотрения в данной диссертации в силу серьезности этой проблемы, требующей отдельного детального изыскания.

ния двух тем, восстанавливая роль основной тональности только в коде. Вероятно, это происходит в результате того, что тональный контраст не воспринимается композитором как «конфликтный», требующий разрешения, а трактуется в качестве колористического параметра, наряду с фактурным, регистровым и ритмическим. А утверждение основной тональности в коде оказывается не разрешением сложной диалектики тональных соотношений, а своеобразным «жестом» завершения, итога. Разработки же во всех сонатах оказываются зоной органичного соединения академического принципа тональной неустойчивости этого раздела и активности гармонического развертывания, свойственного джазу.

2.3. Черты цикличности в одночастных сонатах²⁰

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

²⁰ Материалы данного параграфа впервые были опубликованы в статье автора: [84].

утвердилась в композиторской практике и заняла важное место в творчестве многих зарубежных и особенно русских авторов (А. Скрябин, Н. Метнер, Н. Мясковский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Мосолов, С. Ляпунов, Г. Баншиков, Ю. Буцко и др.).

В сформировавшейся богатой и разветвленной традиции одночастные сонаты Капустина представляют собой особое явление: здесь принципы классико-романтического формообразования вступают в диалог с идиоматикой джазового искусства, порождая уникальную жанрово-стилевую ситуацию, требующую пристального аналитического рассмотрения. Как уже упоминалось в первой главе, в своих двадцати фортепианных сонатах Капустин использовал различные структурные модели, сформированные в процессе исторического развития жанра. В приоритете у композитора – многочастные циклы (16 из 20): среди них 11 трехчастных (№№ 4–6, 9–11, 14, 17–18, 20) и 5 четырехчастных (№№ 1–2, 7, 13, 19). Особое место занимают три одночастные сонаты – № 3 op. 55 (1990), № 8 op. 77 (1995) и № 15 op. 127 («*Fantasia quasi sonata*», 2005), демонстрирующие разные варианты подхода к композиционно-драматургической организации сонатного цикла.

Прежде чем непосредственно обратиться к анализу этих произведений, необходимо зафиксировать внимание на том, как в современном музыковедении трактуется такой тип формообразования. Так, рассматривая разные виды структур, основанных на модификации сонатного *allegro*, музыковеды, в частности В. Цуккерман [155], В. Холопова [147], Т. Кюрегян [64], традиционно прибегают к понятию сонатно-циклической композиции, в которой «сонатная форма и сонатный цикл, объединяясь, образуют смешанную форму, не просто суммирующую свойства того или другого, но в чем-то – умножающую их, а в чем-то – неизбежно – теряющую. И приобретения, и потери связаны с функциональной многозначностью компонентов – как сонатных разделов и частей цикла одновременно» [64, 125]. Менее употребителен термин «гипер-

сонатная форма», введенный В. Задерацким: под ним понимается такая организация музыкального целого, при которой «сонатная форма выступает в качестве самодостаточной структуры, образующей произведение симфонического масштаба и размерами соответствующее большой циклической композиции» [41, 198].

Существенное значение исследователи придают и соотношению двух взаимодействующих принципов формообразования, реализуемых в устойчивом или подвижном совмещении функций разделов, композиционной модуляции, эллипсисе, вставке [147, 349–350]. Развитие этой проблематики можно найти и в монографии М. Канчели, где выделяются два типа взаимодействия сонатной формы и цикличности, предопределившие, по мнению автора, образование двух моделей одночастной сонаты: в первом – «черты цикла возникают за счет внутреннего развития сонатной формы, усиления самостоятельности составляющих ее разделов», во втором – «отдельные части цикла спаиваются в одночастную форму, в которой возникают сонатные соотношения, усиливающие единство целого» [47, 77]. Своего рода исходными образцами двух названных моделей оказываются при этом сонаты Листа: Соната *h-moll* являет пример «спаивания» цикла в одночастную композицию, тогда как в Сонате-фантазии «По прочтении Данте» реализуется противоположная стратегия – «проращивание» циклических функций внутри сонатного *allegro*. Та же типологическая пара, восходящая к сочинениям великого композитора-романтика, представлена и в творчестве Капустина: если в Сонате № 3 он развивает первый тип сонатно-циклической организации, то в Сонате № 8 и № 15 скорее можно говорить о реализации второй модели. Для выявления конкретных механизмов реализации названных типов в условиях авторского стиля композитора обратимся к анализу структурных закономерностей каждой из них.

Три композиционные фазы *Сонаты № 3* отражают логику трехчастного сонатного цикла и сонатной формы. Обозначим последовательность структурных этапов композиции, свидетельствующую о процессе объединения двух «слагаемых», в котором ведущую роль играет цикличность; рондальность и вариационность же выступают в качестве формообразующих закономерностей второго плана²¹.

Схема 4.

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

Как показано на Схеме 4, в сочинении ясно выделяются три части сонатного цикла с характерным темпово-динамическим контрастом (Lento narrante – Piu mosso – Allegro / Largo / Vivace) и образным калейдоскопом, связанным с реализацией нескольких характерных для джаза модусов: балладного, импровизационно-речевого высказывания (вступление, крайние

²¹ Темы в данном анализе имеют двойное обозначение: исходя из локальной функции внутри отдельного раздела (например, главная партия, побочная партия и т. п.) и в отношении их сквозной роли в цикле (латинскими буквами).

разделы Largo), моторно-энергетического с опорой на идиомы свинга, бугги-вугги, страйд-пиано (главные партии I и III разделов, средний раздел Largo), экспрессивно-лирического, кантиленного (побочные партии I и III разделов). Все три раздела имеют четкую структурную организацию (сонатная форма с зеркальной репризой / трехчастная форма / сонатная форма) и обнаруживают ярко выраженные признаки внутренней симметрии и обрамления за счет возвращения в конце каждого раздела тематического материала, открывавшего его. В связи с этим по своей развернутости, законченности и силе контраста с соседними разделами данные структурные единицы приближаются к частям циклического произведения. В то же время целый ряд закономерностей тематической организации позволяет трактовать их в качестве разделов сонатного *allegro* – экспозиции, разработки и репризы.

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

уступает место следующему. Такая организация соответствует джазовой природе тематизма: тональность здесь выступает скорее как каркас для импровизационного развертывания, нежели как система функциональных отношений. Определенную роль играет и ладовая специфика: использование блюзового лада, альтерированных гармоний и расширенной тональности «размывает» классические тональные тяготения, а в лирических разделах тональность нередко приобретает колористическую функцию, создавая характерную для джазовой баллады гармоническую «атмосферу».

В этих условиях решающую роль в обеспечении целостности формы приобретают процессы интонационно-тематической организации. Характерный для сонатно-поэменной композиции метод монотематизма, предполагающий наличие сквозной интонации как основы для тематических построений различной образной и жанровой природы, Капустиным в данной сонате не используется. Композитор предпочитает иные методы – интонационные связи тем и тематические реминисценции. В связи с этим требует обсуждения позиция Я. Тюльковой [211], которая рассматривает цитату секвенции *Dies irae* как интонационный источник всего тематического материала сонаты на основании наличия общих интервалов секунды и терции. Представляется, что подобное интервальное сходство носит слишком общий характер и не может служить достаточным доказательством генетической связи тем с источником.

Не столь очевидной видится и концептуальная роль данной цитаты в развертывании образно-драматургической логики сонаты. Включение *Dies irae* носит ситуативный характер, что вполне соответствует джазовой традиции цитирования. Как точно замечает Д. Лившиц, «чужое слово в них (джазовых сочинениях. – М. К.) отвечает настроению момента. Тяга джазменов к цитированию как приему неожиданной лексической смены соответствует игровой эстетике этого искусства» [70, 124]. Если появление *Dies irae* выступа-

ет как локальный образно-смысловой акцент, то функцию сквозного развития, как уже упоминалось, берут на себя интонационные связи и тематические реминисценции. Специфика их реализации наиболее рельефно проявляет синтез сонатного цикла и сонатной формы: родство тем действует на расстоянии, объединяя крупные разделы в единую композицию, но при этом каждый раздел сохраняет интонационную самостоятельность, приближающую его к статусу части цикла.

Практически весь тематизм раздела *Lento narrante – Più mosso – Allegro* имеет не только локальный характер, но и выступает в роли интонационно-тематического «резервуара», из которого заимствуются обороты для построения других тем и разделов сонаты. Основное мелодическое зерно вступления (А, пример 28) – объединение двух нисходящих мотивов в объеме секунды и терции – оказывается, с одной стороны, строительным материалом для побочной партии (В, пример 29), репрезентирующей в сонате ту же балладно-лирическую сферу. С другой стороны, оно выполняет самостоятельную сквозную функцию, наполняясь различными смысловыми оттенками на протяжении формы: в сдержанном развертывании музыкальной мысли раздела *Largo* вступает в контрапунктическое соединение с основной темой (пример 30); в третьем разделе, на вершине одной из кульминационных волн, звучит тревожно и напряженно в аккордовом изложении на фоне оstinатного пульсирующего баса (пример 31), утрачивая первоначальный лирический характер и приобретая черты драматической экспрессии.

Иную роль выполняет энергично-токатная главная партия (А1, пример 32). В отличие от темы вступления, она сохраняет свой образно-эмоциональный модус на протяжении всей сонаты, выступая носителем моторно-энергетического начала. Ее интонационный облик неизменно узнаваем как в родственной ей связующей партии (А2, пример 33), так и в середине *Largo*, где практически в первоначальном варианте она проводится наряду с

побочной партией первого раздела, создавая эффект тематической реминисценции.

Однако наиболее многомерную роль в интонационно-тематической драматургии сонаты играет тема С. Впервые появляясь внутри зеркальной репризы первого раздела, эта новая тема на первых порах воспринимается как локальное явление, не претендующее на сквозное значение. Однако в дальнейшем именно она выходит на первый план, выполняя ведущую функцию во втором и третьем разделах сонаты. Ее облик определяется соединением двух реплик-мотивов, у которых начальные фазы совпадают (до 3-й ноты), а вторые – зеркально отражают друг друга (пример 34).

Интонационная природа темы оказывается достаточно гибкой, чтобы выполнять различные функции и воплощать разные образные состояния. При первом появлении она звучит экспрессивно, в среднем разделе *Largo* – приобретает сумрачно-таинственный характер, чему способствует ее погружение в полифоническую ткань – проведение в контрапунктическом соединении с другими голосами словно растворяет ее первоначальную рельефность, добавляя оттенок завуалированности и недосказанности. Наконец, в разделе *Vivace* тема предстает в моторно-энергетическом облике, будучи подчиненной характерной свинговой пульсации и сообщая музыке стремительный, неудержимый драйв (пример 35).

Описанная структура темы предоставляет Капустину возможность для дополнительных трансформаций, в частности перестановки составляющих ее мотивов. В первоначальном проведении, как и в заключительном разделе, тема излагается в прямом порядке: сначала звучит нисходящий оборот, затем восходящий (пример 36). В разделе *Largo* композитор прибегает к обратному варианту – восходящий мотив предшествует нисходящему. Эта, казалось бы, незначительная перестановка влечет за собой существенные образно-смысловые последствия: изменяется направленность интонационного движе-

ния, и вместе с ней – ощущение вектора развития. Если в прямом изложении нисходящее начало создает импульс, требующий последующего «подъема»-компенсации, то в обратном варианте тема словно «вырастает» снизу вверх, прежде чем опуститься, что придает ей большую устремленность и динамичность.

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

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

Схема 5.

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

Принципиальной особенностью экспозиции сонатного *allegro* является ее драматургическая многоэлементность, а также разработочность, пронизывающая, прежде всего, две основные темы – главную и побочную. Отчасти

такой подход – изложение тем в процессе их непрерывного переосмысления – напрямую восходит к джазовой практике. В данной традиции, как известно, тема служит не столько самодостаточной структурой, сколько исходным импульсом для последующей импровизации, которая и составляет суть высказывания. Капустин переносит эту логику внутрь экспозиционного раздела: темы не излагаются как нечто завершенное и неизменное, а предстают в состоянии становления, словно музыкант-импровизатор «обыгрывает» их прямо на глазах у слушателя.

Диалогическая структура главной партии, организованная по принципу «реплика – реакция», моделирует распределение ролей, характерное для джазового ансамбля, и может быть трактована как диалог между солистом и ритм-секцией или между разными группами инструментов (пример 37).

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

Отмеченное качество в не меньшей степени свойственно и побочной партии, строящейся на контрасте двух тематических образований, второе из которых, напоминающее лирическое инструментальное соло, возникает в диалоге с первым в процессе развития (пример 38). В контексте проблемы «развертывания» сонатной формы до масштабов цикла эта тема имеет особую значимость, траектория ее развития охватывает все крупные разделы сонаты. После упомянутого экспозиционного изложения в разработке тема звучит уже самостоятельно, приобретая черты экспрессивной исповедальности;

здесь, наряду с новой темой F, она образует лирический центр, функционально аналогичный медленной части цикла (пример 39). Наконец, в репризе, перед кодой, тема преобразуется в гимн: ее фактура уплотняется, регистр расширяется, динамика достигает *fortissimo*, а интонации обретают черты торжественного утверждения (пример 40). Эта триада образных состояний – лирическое, экспрессивное, гимническое – демонстрирует путь «восхождения» темы, придающий сонатной драматургии векторную устремленность.

Особый интерес в процессе анализа одночастной циклической формы сонаты представляет трактовка разработки. Вместо единого разработочного раздела композитор выстраивает трехчастную композицию, где каждый из эпизодов приобретает самостоятельную жанровую и образную определенность. Скерцо (*Scherzando*) с его моторной энергией выполняет функцию второй части цикла (пример 41). Лирический центр (*Largo*), облик которого определяется видоизмененной второй побочной партией и новой темой F, построенной на малосекундовых интонациях, складывающихся в «мотив креста» (пример 42), выполняет функцию «медленной» части.

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

В соответствии с этой логикой зеркальная реприза выполняет функцию финала цикла. Его главная особенность – синтезирующий характер: здесь не просто происходит итоговое переосмысление экспозиционного материала, но и находят свое воплощение другие важные тематические образования сонаты. При этом последовательность проведения тем выстраивается вокруг лирической сферы: сначала возвращаются первая и вторая побочные партии (B

и С), затем – тема лирического эпизода из разработки (F), после чего звучит главная партия (A). Кульминацией становится гимническое проведение второй побочной темы (C) в преображенном облике. Таким образом, на первый план выходит лирический тематизм, и лишь кода отчасти возвращает активно-динамическую образность. В ней звучат обороты темы скерцо (D), а также главной партии. Однако их проведение носит не столько действенный, сколько итоговый характер: постепенно утрачивая энергию, они растворяются в гармонических фигурациях, словно «угасая» на исходе сонаты. Тем самым кода не нарушает лирической доминанты финала, но добавляет последний штрих – краткое напоминание о моторно-энергетической сфере, которая, исчерпав себя, отступает на второй план.

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

Важную роль играет и действие композиционных принципов других форм, прежде всего рондальности и вариационности. Первый проявляется в многократных возвращениях главной партии (A) на протяжении сонаты: она звучит в начале и конце экспозиции, затем – на грани первого и второго эпизодов в разработке, далее – активно развивается в собственно разработке, по-

сле чего возвращается в репризе и коде. Каждый раз главная партия появляется в новом окружении, обрстая различными образно-смысловыми контекстами, но сохраняет свою интонационную и жанровую узнаваемость. Вариационность становится не менее важным принципом: ни одна тема не повторяется буквально, каждое ее новое проведение оказывается видоизмененным – будь то фактурное варьирование, ритмическая трансформация, гармоническое переосмысление или жанровое преображение (как в случае со второй побочной темой С). Вариационность как способ развития тематического материала – принцип, глубоко укорененный в джазовой традиции, где тема излагается, а затем многократно варьируется в импровизационных хорусах. Переноса этот принцип в сонатную форму, Капустин придает ей ту гибкость и процессуальность, которые позволяют воспринимать каждое тематическое образование как самостоятельную вариацию в цепи непрерывного импровизационного развертывания.

Соната № 15 («Fantasia quasi sonata»), написанная десятилетие спустя после Сонаты № 8, демонстрирует эволюцию композиторского мышления в рамках той же структурной модели – развертывания сонатной формы в циклическую композицию. Аппеляция Капустина к жанровому обозначению «*Fantasia quasi sonata*», как представляется, не случайная дань академической традиции, а осознанная отсылка к листовской модели, предполагающей синтез сонатной логики и фантазийной свободы. Однако только этим структурным уровнем взаимодействия специфика жанрового синтеза здесь не исчерпывается. Капустин наполняет листовскую модель иным – джазовым – содержанием, и ключом к пониманию этого переосмысления служит категория игры, органично соединяющая романтическую фантазию с эстетикой джазового музицирования. Реализацией свободного, творческого самовыражения в обоих жанрах является принцип импровизационности, являющийся следствием спонтанно-творческой инициативы композитора или музыканта-

исполнителя и заключается как в яркости возникающих образов, музыкальных структур, изобретательности в их смене, так и в поиске новых элементов интерпретации произведения. Игровая и импровизационная природа обоих жанров зачастую выражается посредством виртуозности, которое выражает артистическое начало творца – исполнителя / композитора.

Именно это качество определяет и образное содержание сонаты, чья музыкальная ткань предстает как калейдоскоп ярких, динамичных, контрастных эпизодов, сменяющих друг друга с виртуозной непринужденностью. Свинговая энергия, остигатные ритмы буги-вуги, токкатная моторика соседствуют с экспрессивными, а иногда и патетически-декламационными вставками-речитативами, которые словно «перебивают» игровую стихию, вторгаясь в нее как драматический комментарий или внезапное авторское отступление. Именно эти речитативные эпизоды – сосредоточенные во вступлении (*Maestoso*), разделах *Grave*, а также связках между разделами – придают сонате особый драматургический рельеф: «игровое» и «речитативно-драматическое» чередуются здесь не как случайная смена настроений, а как осознанная стратегия развертывания музыкального сюжета, где за каждым ярким эпизодом стоит образ-комментарий.

Структурно-композиционные приемы, с помощью которых композитор достигает синтеза сонатной формы и сонатного цикла, аналогичны тем, что уже были выявлены при анализе Сонаты № 8 (см. схему 6). К их числу относятся, прежде всего:

– членение формы на относительно самостоятельные эпизоды (экспозицию, разработку, репризу), каждый из них наделяется признаками отдельной части цикла благодаря темповому, образно-жанровому контрасту, структурной определенности;

– зеркальный тип репризы в первом разделе (экспозиции), перераспределяющий тематический материал в пользу итогового утверждения главной партии, что способствует завершенности этой структурной единицы;

– наличие второго раздела (разработки), который имеет две образно-жанровые доминанты, позволяющие аналогизировать их медленной части и скерцо; однако в данном случае они разворачиваются не последовательно, а интегрированы друг в друга: *Allegro scherzando* – носитель скерцозной, игровой, виртуозно-моторной образности – не просто соседствует с *Grave*, а оказывается как бы «вложенным» в него; у Капустина этот диалог приобретает особый смысл: декламационное, почти риторическое начало *Grave* и игровое *Allegro scherzando* представляют две ипостаси джазового музицирования – патетическую балладность и виртуозный драйв;

– двойная функциональность третьего раздела (как репризы сонатной формы и как финальной части цикла), написанного в форме рондо-сонаты, обеспечивается, с одной стороны, при всей его тематической самостоятельности, возвращением динамической образности первого раздела, с другой – его синтезирующим характером, благодаря объединению нового тематического материала, с тематизмом первого раздела;

– активное использование импровизационных связок, которые одновременно и разделяют эпизоды, и обеспечивают непрерывность музыкального потока, а также рондальность и вариационность как принципы формообразования второго плана.

Схема 6.

Сонатная форма	Экспозиция			Разработка		
	Экспозиция	Разработка	Реприза	A	B	A ₁
				Grave	Allegro scherzando	Grave
	Вст. (Maestoso) Г. П. (Allegro assai) П. П. (Meno mosso) 3. П.	1 раздел (Tempo I) 2 раздел Вст. (Maestoso) Г. П. (Tempo I)	П. П. (Meno mosso) Г. П. (Tempo I)	aba ₁	cdec	a ₁ b ₁ a
Кода-переход (эл. Г. П.)						
Сонатный цикл	I часть (сонатная форма)			II часть (сложная трехчастная форма)		
Сонатная форма	Реприза					
	Экспозиция	Разработка	Реприза			
	A (Г. П. III ч. + Г. П. I ч.) B (П. П.) A ₁ (Г. П.)	C B (П. П.) D C B (П. П.)	A (Г. П. III ч. + Г. П. I ч.)			
Сонатный цикл	III часть (рондо-соната)					

Однако, по сравнению с Сонатой № 8, в этом опусе композитор избирает иную стратегию тематической организации. Здесь впервые Капустинным используется характерный для сонатно-поэменной композиции метод монотематизма, предполагающий наличие сквозной интонации как основы для тематических построений различной образной и жанровой природы. Опираясь на листовские традиции, композитор «выращивает» большинство тем сонаты из единого интонационного зерна, которое, словно «прамотив», проходит сквозь все разделы формы, трансформируясь, но сохраняя генетическое родство. Одновременно, композитор не ограничивается исключительно транс-

формацией монотемы, она неоднократно предстает и в своем первоначальном (или близком к нему) облике, обеспечивая архитектурную стройность композиции за счет образования тематических арок, прежде всего между первым и третьим разделами формы.

Переходя к анализу тематической организации Сонаты № 15, необходимо детально рассмотреть то интонационное зерно, которое, согласно выдвинутому тезису, служит источником развития большинства тем сонаты. Впервые оно возникает уже во вступлении (пример 43, тт. 20–23), а затем ложится в основу главной партии первого раздела (*Allegro assai*). Ее активный, динамичный, виртуозно-моторный облик определяется двумя больше-секундовыми мотивами, открывающими монотему. Высокая энергетика и «жесткость» этого импульса обеспечивается как фактурным, так и, преимущественно, ритмическим решением. Благодаря синкопе формируется отчетливая ямбическая структура мотива, создающая ощущение постоянного смещения метрической опоры, неустойчивости и устремленности вперед (пример 44).

В дальнейшем развитии это интонационное зерно получает новое освещение в заключительной партии первого раздела (пример 45), пронизывает его разработку (примеры 46–47) и коду (пример 48). За пределами первого раздела монотема становится строительным материалом для формирования лирического тематизма *Grave* (пример 49), сменяя диссонантно-напряженную секундовую основу на терцово-секстовую консонантность. В том же «смягченном виде», но на этот раз в увеличении, этот мотив появляется в конце раздела *Allegro scherzando*, предвещая возвращение темы *Grave* (пример 50). Последнюю трансформацию монотема претерпевает в третьем разделе – главной партии «финала» цикла, где ее преобразованный вариант в начале партии (пример 51) соединяется с близким первоначальному варианту, звучавшим еще во вступлении (пример 52). Таким образом, тематиче-

ская организация Сонаты № 15 демонстрирует последовательную реализацию монотематического принципа, отсутствовавшего в других одночастных сонатах (№ 3 и № 8).

Проведенный анализ трех одночастных сонат Капустина – № 3 op. 55, № 8 op. 77, № 15 op. 127 – позволяет утверждать, что, впитав и переосмыслив богатый опыт европейских и русских авторов XIX – начала XX века, накопивших значительный арсенал подходов к организации одночастной сонатной формы, композитор предлагает в своих сочинениях два различных варианта синтеза сонатной формы и сонатного цикла. В Сонате № 3 реализуется модель, основанная на «спаивании» многочастного цикла в одночастную форму с ярко выраженными сонатными закономерностями, в Сонатах № 8 и № 15, напротив, действует обратный механизм: сонатная форма «развертывается» до масштабов циклической композиции, вбирая в себя относительно самостоятельные эпизоды, функционально соответствующие частям четырехчастного цикла (экспозиция – I часть, скерцо и лирический центр в разработке – II и III части, реприза – финал). При всей разности композиционных стратегий, обе сонаты демонстрируют характерные для Капустина принципы работы с формой: использование джазовых жанровых моделей, «перманентную разработочность» тематического материала, роль интонационных связей и тематических реминисценций как факторов целостности, а также важное значение связок-переходов, рондальности и вариационности. Синтез академических и джазовых принципов формообразования, реализованный в этих сочинениях, не только обогащает жанр одночастной фортепианной сонаты новыми выразительными возможностями, но и позволяет говорить о Капустине как о композиторе, предложившем оригинальные, не имеющие прямых аналогов варианты взаимодействия сонатной и циклической логики в музыке второй половины XX века.

В целом, подводя итог первому этапу рассмотрения подхода Капустина к интерпретации фортепианной сонаты в аспекте проявления конструктивно-архитектонического начала, можно с уверенностью утверждать, что композитор достаточно полно реализует закономерности сложившейся в академической традиции модели, объединяя композиционно-драматургические закономерности образцов классической эпохи и романтические новации, прежде всего, проявляющиеся в одночастном поэмном типе жанра. Тем не менее, образное наполнение сонат, решенное с позиции объективного взгляда на мир, в основном вне связи с субъективно-эмоциональной трактовкой картины мира, где различные образы-модусы дополняют друг друга посредством контраста-сопоставления, а не конфликтного взаимодействия, а также система синтагматических и парадигматических связей сонатного цикла, испытывают влияние закономерностей джазовой музыки.

ГЛАВА 3. ТЕМАТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ ОРГАНИЗАЦИИ СОНАТЫ (ПРОЦЕССУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ФОРМЫ)

Как было продемонстрировано во второй главе, на уровне формы в анализируемых произведениях Капустин в целом придерживается классико-романтической модели (как многочастной, так и одночастной – поэмного типа), незначительно модифицируя структурные основы сонаты. Однако, наиболее активно средства двух систем интегрируются им именно на уровне музыкально-языковой стилистики: композитор основательно и последовательно разрабатывает различные ритмомелодические техники джаза, специфические для этой традиции жанровые модели, закономерности ладогармонической и фактурной организации музыкальной ткани. Однако подробное рассмотрение этих параметров потребовало бы отдельного, специально ориентированного исследования. В данной главе акцент будет сделан на иных, не менее важных аспектах музыкального языка Капустина, отражающих синтез академических и джазовых традиций: во-первых, будет рассмотрено, какими средствами Капустин создает эффект импровизационного, свободного, спонтанного высказывания при полной нотной фиксации текста, во-вторых, в центре внимания окажутся методы развития тематического материала. Как известно, сонатная форма – это не статичная схема и не сумма формальных признаков, а прежде всего динамический процесс, движущей силой которого выступает развитие тематического материала. Именно характер этих преобразований – степень их интенсивности, способы трансформации, соотношение стабильности и изменчивости на различных участках формы – во многом определяет индивидуальную трактовку сонаты у Капустина. Обращение к названным аспектам позволяет раскрыть внутренние механизмы работы композитора с формой, выявив ту специфику,

которая принципиально отличает капустинскую трактовку жанра от традиционных подходов, характерных для академической сферы.

3.1. Формы квази-импровизации и средства ее воплощения²²

Как уже отмечалось, Капустин формировал собственный художественный стиль под непосредственным воздействием многолетнего личного опыта в сфере джазовой аранжировки и импровизации. Весьма показательна его собственная рефлексия по этому поводу: «Не нужно импровизировать с моей музыкой, хотя это и джаз... Меня не интересует импровизация – а что такое джазовый музыкант без импровизации? <...> Все мои импровизации записаны, конечно, и они (произведения. – М. К.) стали намного лучше; это их улучшило» [цит. по: 179, 96]. В целом композиторский метод Капустина исключал собственно импровизацию, однако в анализируемых фортепианных сонатах присутствуют определенные черты, что восходят к широко трактуемым закономерностям джазового импровизационного искусства. Учитывая разнообразие форм, посредством которых воплощаются названные интенции, следует признать актуальным изучение и осмысление процессов индивидуального композиторского преломления импровизационного потенциала, свойственного джазовой музыке, в академических музыкальных текстах соответствующего жанра.

К настоящему времени в исследовательской литературе явление импровизации осмыслено с достаточной широтой и многогранностью. При этом большинство специалистов ориентируется на известную характеристику данного явления как вида музыкальной деятельности, при котором процесс со-

²² Материалы данного параграфа впервые были опубликованы в статье автора: [86].

чинения музыки осуществляется во время ее исполнения. Такая ориентация свойственна и для музыковедов, позиционирующих этот феномен широко, как форму устного бытования музыки, генетически предшествующую композиторскому творчеству²³, и для теоретиков джаза, рассматривающих импровизацию в качестве фундаментальной составной части данной сферы музыкального искусства²⁴.

В связи с анализом материала импровизационного характера, который обнаруживается в сонатах Капустина, возникает необходимость поиска термина, адекватно отражающего его специфику, определяемую функционированием не в имманентной сфере спонтанного музицирования, а в виде композиторского опуса, зафиксированного в нотном тексте. Наиболее органичным представляется использование понятия импровизационности²⁵: по мнению исследователя, она «есть внутреннее свойство музыки, некоторые черты ее содержания и формы, которые типичны и существенны прежде всего для самих импровизаций, но могут встречаться при особых художественных задачах и за их пределами» [12, 113]. Опираясь на категории импровизации и импровизационности как принципа музыкального мышления стоит проводить грань между ними, поскольку первая может быть реализована только в условиях непосредственного исполнения, а вторая является моделированием импровизации на основе использования ее типичных элементов в опус-музыке.

²³ Например, М. Сапонов полагает, что «углубленное изучение методов и техники музыкальной импровизации X–XVI веков неизбежно приведет к выводу об импровизаторском происхождении всех известных классических форм и жанров» [114, 3–4]. Явления импровизации и композиции как фундаментальных начал любой музыкальной деятельности рассматриваются также в работах А. Баташева [11], Н. Скрипниченко [118], Е. Трембовельского [139] и др.

²⁴ См., в частности, труды Ю. Кинуса [51], Д. Лившица [70], Л. Переверзева [104] и др.

²⁵ В англоязычных исследованиях творчества Капустина, например, у Н. Хана [188], встречаются такие термины, как *composed improvisation* или *written-out improvisation*.

Наиболее глубоко понятие импровизационности осмысливается в диссертации Н. Скрипниченко [118], который акцентирует в этом феномене родовые свойства импровизации – сиюминутность, свободу художественного высказывания, эмоционально-образную подвижность, как бы «перемещаемые» в нотный текст [Там же, 79–80]. Симптоматично, что в заключении своих рассуждений о квази-импровизации, опирающихся на анализ клавирных произведений эпохи барокко, музыковед отмечает особую роль джаза как направления, вновь утвердившего в XX веке «ценность искусства мгновенного сочинения», вернувшего понимание музыки «как процесса, а не как застывшей композиции, как «поля действия, а не наблюдения» [Там же, 202–203]. Однако, как известно, джаз во второй половине XX века также переживает усиление авторского контроля над музыкальным материалом и формой. Интеграционные процессы джазового искусства и академической традиции, увенчавшиеся, помимо прочего, возникновением так называемого «третьего течения», способствовали появлению значительного количества произведений «композиционно-импровизационного» или «композиционного» типов²⁶.

Определяя интересующее нас явление как *свойство музыкальной ткани, адекватное импровизационному характеру мышления*, Н. Скрипниченко рассматривает формы воплощения импровизационности на различных уровнях текста – звуковысотном и структурном. При этом quasi-импровизацию, по мнению исследователя, характеризуют два фундаментальных свойства, унаследованных от практики спонтанного творчества: *вариативность* – принцип множественных преобразований материала в условиях повторности, и *эвристичность*, представляющая собой механизм поиска нового, расширяющая палитру выразительных средств. Указанные свойства проявляются как глу-

²⁶ Четыре типа соотношения импровизации и композиции в джазе – импровизационный, импровизационно-композиционный, композиционно-импровизационный и композиционный – рассматриваются в диссертационном исследовании Ю. Кинуса [51, 99].

бинные законы мышления, независимо от того, зафиксирован ли результат в качестве нотного текста или рождается в реальном времени.

Однако в опус-музыке, включая фортепианные сонаты Капустина, упомянутые характеристики реализуются не спонтанно, а при помощи целенаправленного отбора средств композиторской техники. Своеобразная «поэтика импровизационности» предопределяет формирование многоуровневой системы, в границах которой иллюзия спонтанности возникает благодаря использованию вполне определенных приемов либо их сочетаний. Однако, опираясь на предложенную музыковедом, продуктивную в целом методику анализа этого явления, следует учитывать, что импровизационность звуковысотная (мелодика, гармония) в сонатах Капустина представляет собой априорное свойство, унаследованное от джаза, она не требует доказательства через анализ, так как является прямым следствием заимствования «грамматики» этой традиции. Подлинный же исследовательский интерес смещается с вопроса о наличии импровизационной лексики на вопрос о ее организации и функционировании, то есть ключевой проблемой становится взаимодействие материала, несущего в себе «ген» свободы, с жестким каркасом сонатной композиции. Следовательно, наиболее репрезентативной сферой для изучения специфики импровизационного мышления Капустина оказывается не уровень мелодики и гармонии, а уровень структурный – область метроритма, синтаксиса и композиционной драматургии.

Метроритм выступает как первичная и максимально доступная слушательскому восприятию сфера проявления импровизационного мышления. Именно ритмическая организация (наряду со специфическим блюзовым ладогармоническим комплексом) на протяжении многих десятилетий представляется главным средоточием энергетики и «дыхания» джаза. Наиболее ярким и показательным образцом джазовой ритмики в сонатах Капустина является свинг. Как известно, речь идет о феномене джазового искусства, который

неразрывно связан с исполнительской практикой и достаточно сложно поддается точной фиксации в нотном тексте. К настоящему времени природа свинга детально исследована в специальных работах (Е. Барбан [7], В. Сыров [133], И. Юрченко [175] и др.), поэтому, не углубляясь в дискуссию относительно его теоретической дефиниции, сосредоточимся на конкретных приемах его представления в нотных текстах фортепианных сонат Капустина.

Представляется возможным обозначить три основных авторских подхода к использованию свинга, соотносимых с разными уровнями его фиксации – «реальными» или «виртуальными». Во-первых, это выписанная ритмическая пульсация свинга. Композитором вводятся *quasi*-триольные фигуры, воспринимаемые как свинговые в условиях заданного четырехдольного бита (метроритмической «первоосновы», уже идентифицированной сознанием слушателя): например, восьмая с точкой и шестнадцатая, триоль с пропуском средней доли и т. п. В подобных ситуациях репрезентируемый свинг предстает как объективно существующий элемент нотного текста, казалось бы, не требующий дополнительного стилистического истолкования в джазовом духе. Такие эпизоды встречаются в сонатах № 4 (пример 53), № 5 (пример 54), № 13 (пример 55), а также в целом ряде других. Однако, несмотря на то, что в этом случае композитор предоставляет исполнителю точную ритмическую схему, сама природа этого феномена подразумевает, что ее реализация потребует от пианиста живого, осмысленного отношения – того самого «дыхания», которое и отличает импровизационное мышление.

Второй прием, активизирующий свингование в некоторых разделах фортепианных сонат Капустина, – это сопровождающие нотный текст исполнительские ремарки автора *swinging* или *swinging gently*. Данные вербальные маркеры отсылают интерпретатора к джазовой традиции, сигнализируя о переходе в зону иного временного порядка – от точного воспроизведения длительностей к их гибкой интерпретации. Тем самым формируется уникальная

ситуация «управляемой спонтанности», где иллюзия импровизационности рождается благодаря со-действию композиторской интенции и интерпретаторской свободы.

Участки ритмической импровизационности в сонатах Капустина могут быть разной протяженности и выполнять различные функции. В локальном плане рассматриваемые фрагменты могут служить средством динамизации: характерные примеры – средний раздел скерцо Сонаты № 2, где ритмическая энергия свинга сочетается с активным ладовым движением, или разработка I части Сонаты № 19. В масштабах композиции подобные эпизоды способствуют «вуалированию» темпового контраста между разделами (как в одночастной Сонате № 3 при переходе от Allegro к Andante и Largo) или даже определяют образно-смысловое восприятие целого раздела (II часть Сонаты № 11). При этом важно подчеркнуть, что Капустин использует два различных способа фиксации данного приема: в одних случаях – это комбинированный способ, когда вербальная ремарка (*swinging*) подкрепляется соответствующей нотной фиксацией (пример 56), в других – композитор ограничивается лишь исполнительским указанием (пример 57), оставляя «зоной ответственности» пианиста конкретную технологию осуществления метроритмических сдвигов.

Однако система косвенной репрезентации свинга у Капустина этим не исчерпывается. Существует и третий способ, при котором свингование не получает в тексте никаких прямых указаний – ни ремарок, ни специфической нотации. Его необходимость выводится исключительно из джазового стилистического контекста – исполнитель, знакомый с этим кодом, «считывает» необходимость свинга, понимая, что соответствующая идиоматика сама по себе диктует соответствующий тип интерпретации²⁷. Таким образом, в от-

²⁷ Об этом свидетельствует целый ряд исполнительских интерпретаций сонат Капустина – как авторских, так и принадлежащих другим пианистам.

дельных эпизодах композитор подразумевает не только «технологию», но и творческую инициативу распознавания надлежащего момента для свинговой пульсации, превращая исполнителя в полноправного соавтора.

Еще один способ проявления метроритмической импровизационности в фортепианных сонатах Капустина – это многочисленные примеры использования переменного размера. Сама по себе подобная метрическая организация, включая применение сложных размеров, скорее не характерна для джаза, особенно для его мейнстримных направлений. Как известно, в данной традиции именно размер 4/4 служит идеальной «первоосновой» для причудливой игры множественных ритмов и акцентов; постоянно выдерживаемый «невидимый» метр заранее «освобождает» сознание импровизатора для гармонического и мелодического экспериментирования. Использование Капустиным сложных и переменных размеров отсылает скорее к более поздней, экспериментальной и отчасти «академизированной» линии джаза – «третьему течению», пост-бопу, фьюжн, где композиторское и импровизационное начала вступают в активный диалог. Ритмическая палитра в характеризующих сочинениях обогащается не только за счет нечетных и составных размеров, но и благодаря их частым сменам. Эта метрическая изменчивость становится композиционным эквивалентом «дыхания» импровизаторской речи, которое в живом исполнении избегает механической квадратности, – звуковые построения непредсказуемо и прихотливо сжимаются или расширяются, совмещаются друг с другом и т. д. По сути, Капустин графически фиксирует в нотах принцип нерегулярного, речевого развертывания мысли, который, по мнению ряда исследователей (Е. Барбан [7], Д. Лифшиц [70] и др.), является основой джазовой импровизации. Рассмотрим примеры такого рода подробнее.

Одним из самых распространенных случаев переменности размера в фортепианных сонатах Капустина оказывается своеобразная «вариация на размер» в рамках единого пульса – колебания $4/4 \leftrightarrow 3/4$, $4/4 \leftrightarrow 5/4$ при сохра-

нении четверти как основной пульсационной единицы создают ощущение нерегулярности. Композитор не вводит радикальных сдвигов, а как бы раскачивает метрическую сетку изнутри, передавая разнообразие акцентирования и построения фразы человеческой речи. Среди характерных примеров такого рода – I часть Сонаты № 7 (пример 58), а также аналогичные эпизоды в других циклах (Соната № 3, III часть, с чередованием 4/4 и 3/4; Соната № 14, IV часть, с чередованием 3/2 и 2/2; Соната № 16, II часть, с чередованием 6/4, 5/4 и 4/4; Соната № 17, I часть, с чередованием 4/4 и 3/4, и др.).

Однако метрическая переменность у Капустина не ограничивается игрой в рамках единой временной меры. Следующий уровень метроритмической импровизационности связан со сменой самой пульсационной единицы. Здесь переменность затрагивает не только количество долей в такте, но и характер их внутреннего деления: метрическая сетка попеременно основывается то на четвертной пульсации, то на пульсации восьмыми или даже шестнадцатыми. Такое чередование вносит в музыкальную ткань более глубокое ощущение смены плотности времени и типа движения, как, например, в I части Сонаты № 7 (с последовательным чередованием 3/4, 21/16, 4/4, 5/16, 3/4), где контраст простых и составных размеров служит противопоставлению различных образных сфер внутри единого квази-импровизационного потока.

Особого упоминания заслуживает ситуация, в которой переменность размера связана с решением определенной художественно-образной задачи. Показательный пример – финальная часть Сонаты № 2 (пример 59), одна из немногих у Капустина, снабженная программным подзаголовком (*Perpetuum mobile*)²⁸. Здесь нетривиальная метрическая схема (последовательное чередо-

²⁸ Обозначение «*Perpetuum mobile*» по отношению к инструментальной пьесе виртуозного характера, которая, как правило, развертывается в непрерывном быстром движении мелкими длительностями, вошло в обиход в XIX веке. К примеру, сочинения с таким названием есть в творческом багаже Ф. Мендельсона-Бартольди (ор. 119), Н. Паганини (ор. 11), Рондо из сонаты для фортепиано C-dur К. Вебера (ор. 24) и др. композиторов.

вание C, 7/8, C, 5/8) задается автором не ситуативно, на локальном участке формы, а изначально, при ключе, что превращает ее из локального приема в композиционный принцип всей части. В результате важным образно-драматургическим средством оказывается постоянная игра с метрическим ожиданием: размер C (4/4) устанавливает четкую четырехдольную сетку, следующие за ним размеры 7/8 и 5/8 утверждают иррегулярность как новую, но столь же обязательную норму. Однако ключевой эффект достигается в моменте возврата к «норме»: после сбивающего с толку «усеченного» относительно четырехдольного такта, появление C воспринимается не как данность, а как разрешение, исправление ритмической аномалии. Таким образом, драматургия строится на циклической триаде – установление порядка → его дестабилизация → восстановление порядка, формируя тот самый гипнотический эффект «вечного» движения.

Если переменный размер в фортепианных сонатах Капустина моделирует импровизационность во временной горизонтальной последовательности, создавая эффект прихотливого, «речевого» развертывания формы, то явления полиритмии и полиметрии реализуют импровизационность в одновременном сочетании независимых ритмических линий по вертикали, формирующих внутреннее напряжение живого ансамблевого звучания, конфликт условных «солиста» и «ритм-секции» в фактуре одного инструмента. Специфика реализации этих приемов заключается в данном случае в их локальном применении в качестве средства активизации развития, зачастую на фоне привычной для академической традиции регулярной ритмической организации. Как и в случае с вышеописанными случаями использования свинга, когда бинарная базисная пульсация в условиях, как правило, размера 4/4, сначала устанавливается, а затем нарушается, полиритмия и полиметрия служат инструментами того же порядка: они «материализуют» в звуковой ткани принципы

соотношения стабильного и мобильного, составляющие сущность импровизации.

Обилие фрагментов полиритмического наложения в фортепианных сонатах Капустина трудно поддается исчислению, поэтому остановимся лишь на некоторых примерах. Фундаментальный для джазовой ритмики прием – наложение триолей на четырехдольную пульсацию – представлен во второй части Сонаты № 10: здесь левая рука обеспечивает стабильный, «шагающий» бит – нейтральную сетку, в то время как правая рука создает ощущение параллельного временного потока (пример 60). Зеркальная ситуация – в I части Сонаты № 2, где левая рука воспроизводит остигатный триольный паттерн, образующий подвижную, текучую ритмическую основу, в то время как правая рука излагает острую, синкопированную импровизацию соло в четырехдольном метре (пример 61).

Если в рассмотренных фрагментах импровизационная непредсказуемость поворотов музыкального развития моделируется через полиритмические отношения голосов (конфликт внутри пульсации), то в ряде случаев композитор идет дальше, активизируя на определенных участках формы полиметрию, которая выводит метроритмический «диссонанс» за пределы такта, разворачивая его в более протяженные линии – к конфликту самих метрических циклов (примеры 62, 63).

Все рассматриваемые образцы проявления метроритмической импровизационности в фортепианных сонатах Капустина опираются на единый принцип – нарушение инерции периодичности и регулярности, благодаря чему каждый момент движения формы обретает уникальность и непредсказуемость. Таким образом, метроритм у Капустина выступает как один из возможных, но не единственный носитель импровизационности.

Не менее значимый уровень проявления этого ведущего выразительного средства джаза – *уровень синтаксиса*, то есть законов построения музы-

кальных фраз и их соединения в более крупные высказывания (предложения, периоды). Именно здесь наиболее отчетливо проявляется та «речевая» логика, которая отличает спонтанное высказывание от предзаданной конструкции. Опираясь на логические принципы импровизационных явлений, сформулированные Н. Скрипниченко [118, 92–93], – разномасштабность построений, вариантность, нарушение сложившейся закономерности, вторжение, множественность и функциональная однородность элементов, непрерывность движения, продемонстрируем наиболее характерные способы организации музыкального синтаксиса в сонатах Капустина. Они существенно отличаются от типичных для академической музыки нормативности, квадратности, симметрии, совпадения границ синтаксических единиц с метрической сеткой и т. п.

Так, *разномасштабность* зачастую проявляется в сопряжении фраз различной протяженности, когда автор, оставаясь в границах 8-тактового предложения, избегает одинаковых по величине построений. Один из примеров, позволяющих проиллюстрировать такой метод – главная партия I части Сонаты № 2, где музыкальная мысль выстроена из разных по протяженности мелодических волн – более крупных синтаксических единиц с краткими мотивными «репликами» (3, 5 т. + 1 т. + 1 т. + 2, 5 т.) (пример 64). Такая асимметрия фраз создает эффект живого, «дышащего» высказывания.

Значительное количество примеров подтверждают большое значение для формирования импровизационности логического принципа *вариантности* – каждое возвращение к исходному мотиву несет в себе элемент обновления, словно рождаясь заново в момент исполнения. Как пишет музыковед Д. Лившиц, «в структуре импровизационной линии мы почти не находим точной повторности (если только речь не идет о риффе), а также точных пропорций между построениями – всего того, что характерно для композиторского письма, а заодно и для композиторского регтайма. Основным методом развития в джазе становится универсальный прием варьированного повтора,

характерный и для фольклора» [70, 114]. И этот метод оказывается одним из ведущих у Капустина в процессе формирования ощущения изменчивости и непредсказуемости квази-джазовой материи.

Среди многочисленных примеров такого рода наиболее показательные образцы обнаруживаются в тех фрагментах, где композитор многократно проводит краткий мотив, каждый раз обновляя его различные параметры. В главной партии I части Сонаты № 6 начальный однотоковый мотив повторяется шесть раз. При сохранении его мелодических контуров в каждом проведении варьируется ритмический рисунок и артикуляция: он звучит в ямбическом и хореическом вариантах, смещается относительно метрической сетки, изменяются ритмические пропорции внутри мотива. Возникающий эффект – не механическое повторение, а живое «обыгрывание» исходной идеи, что непосредственно отсылает к природе джазового импровизационного мышления (пример 65).

Не менее часто встречаются и примеры мелодико-ритмических трансформаций однородных мотивов, составляющих предложение. Так, в главной партии III части Сонаты № 5 исходный мотив проводится с изменением интервального состава и, отчасти, метроритма трижды, формируя «калейдоскоп» вариантов заданной модели (пример 66).

Фактурные проявления вариантности – не менее распространенный способ эффекта живого, импровизационного развертывания музыкальной мысли при сохранении опоры на избранный интонационный «паттерн». При проведении главной партии в репризе I части Сонаты № 12 композитор, словно импровизатор, постепенно наращивает интенсивность высказывания не только благодаря яркости нисходящего аккордового «тезиса», повторяющегося пять раз, но и с помощью «перекрашивания» разными типами фигураций пассажей-связок между ними. Эти пассажи выступают не просто как средство соединения тематических элементов, но как самостоятельный носитель

импровизационной логики, «разыгрывая» потенциальную энергию, накопленную в аккордовом тезисе (пример 67).

Оба вышеприведенных примера также подтверждают использование еще одного логического принципа импровизации – *множественности и функциональной однородности элементов*, поскольку каждый новый повтор не отменяет предыдущий, не выводит развитие на новый драматургический уровень, а дополняет его, создавая объемный, стереоскопический образ исходной идеи. В значительной мере в такой музыкальной организации прослеживается влияние важной для музыкальной стилистики джаза идиомы – *риффового* принципа. Помимо многочисленных примеров в сонатах Капустина использования традиционного для этой традиции риффа как формы сопровождения импровизационного соло (например, в третьей части Сонаты № 10, пример 68), имитирующего функцию ритм-секции, в данных ситуациях этот принцип проявляется на уровне тематизма, как «многократно повторяющийся интонационно-ритмический оборот», который в потоке сольной импровизации «легко узнать по своеобразному эффекту "кружения", "бега на месте"» [70, 106–107].

Среди логических принципов импровизационности особое место занимают *нарушение сложившейся закономерности* и *вторжение*. Эти принципы тесно связаны между собой: первый предполагает сознательный отказ от продолжения установленной синтаксической модели, второй – активное приращение контрастного элемента, «врезающегося» в развертывание музыкальной ткани. В совокупности они создают тот эффект непредсказуемости, который является фундаментальным свойством импровизационного высказывания. Если в академической традиции подобные приемы используются ограниченно и, как правило, подчинены логике тематического контраста, у Капустина нарушение закономерности и вторжение становятся системообра-

зующими факторами синтаксиса, имитирующими сиюминутность принятия решения, характерную для джазового импровизатора.

Наиболее часто ситуация такого рода встречается на тех участках формы, где тематический материал повторяется, например, во втором предложении темы, зачастую изложенной в форме периода повторного строения, или в репризе в границах части. Капустин практически никогда в этих случаях не проводит материал без трансформаций разного рода – мелодико-гармонических, ритмических, фактурных, синтаксических. Последние нередко связаны с неожиданным появлением нового элемента музыкального языка, материала иного рода: зачастую это вторгающиеся пассажи, нарушающие установленную периодичность изложения основной темы и приводящие к структурному расширению, как, например, в Сонате № 2. Здесь репризное проведение заключительной партии, в экспозиции имеющей организацию по типу дробления с замыканием (2+2+1+1+2), оказывается структурно видоизмененным благодаря вторгающимся импровизационным пассажам после первого и второго сегмента дробления (пример 69).

Похожий пример можно обнаружить во II части Сонаты № 13, где тема, представляющая собой период повторного строения (8+8) с внутренней структурой каждого предложения по типу суммирования (2+2+4), в процессе трансформации в каждой вариации (хорусе – в джазовой терминологии) подвергается расширению за счет вторгающихся импровизационных «врезок»-пассажей, в результате чего синтаксическая симметрия уступает место асимметрии (пример 70). В академической традиции, ориентированной на нормативность и предсказуемость формообразования, подобные приемы используются ограниченно и, как правило, подчинены логике тематического контраста. У Капустина же нарушение закономерности и вторжение становятся системообразующими факторами синтаксиса, имитирующими сиюминутность принятия решения, характерную для джазового импровизатора. Музыкальная

материя таким образом оказывается сформирована чередованием двух типов оборотов: первые, благодаря многократному повторению, воспринимаются как привычные, вторые – претендуют на роль «открытий». Это соответствует логике синтаксической организации импровизации, где, как пишет Д. Лившиц, обнаруживаются «функциональные различия интонационных оборотов во фразе на спонтанные (оригинальные, свежие) и типовые (наработанные, привычные)» [70, 115].

Однако, наиболее рельефно оппозиция «типового» и «спонтанного», основанная на принципе вторжения, проявляется в фортепианных сонатах Капустина в своеобразных *квази-брейках*²⁹ – кратких импровизационных вставках, которые в джазовой практике, как правило, появляются в местах остановки ансамбля, на границах квадрата, предоставляя солисту возможность «высказаться» вне жесткой метрической сетки. Эта джазовая идиома – явление синтаксическое по своей природе: она разрывает ткань, нарушает инерцию, создает зону повышенной экспрессии. В сонатах Капустина брейки утрачивают импровизационную спонтанность в прямом смысле (будучи зафиксированными в тексте), но сохраняют свою синтаксическую функцию – быть знаком свободы, моментом «высвобождения» из регулярности. Как пишет А. Чернышов в своей диссертации, «функция структурного синкопирования джазового брэйка аналогична функции классической каденции. Но если каденция, как правило, это единственное и весьма неопределенное по времени нарушение темпометрической регулярности, то брэйки – это не-

²⁹ Как пишет Д. Лившиц, «брейк представляет собой небольшую (1-2 такта) сольную импровизацию, часто возникающую на грани разделов формы. Для усиления эффекта импровизационности его обычно сопровождает стоп-тайм, то есть пауза всего ансамбля. В такой ситуации солист менее всего скован гармонией квадрата и граунд-битом, но, в то же время, он должен успеть сыграть ярко. Удачно сыгранный брейк динамизирует музицирование джазового коллектива подобно тому, как неожиданная, яркая реплика одного из беседующих повышает общий тонус диалога» [70, 111].

сколько небольших и четко регламентированных по времени нарушений регулярной ритмической пульсации ($1/2$ — 4 такта)» [157, 27].

Наиболее часто встречающийся пример – брейки, звучащие на окончаниях тем или более крупных разделов формы. Так, в одночастной Сонате № 8 «связки» такого рода появляются на гранях некоторых крупных разделов: исчезает аккомпанемент левой руки, метрическая сетка становится «прозрачной», ритмический рисунок – свободным, почти речитативным (пример 71). Такого же рода примеры можно обнаружить в большинстве сонат, в том числе в Сонате № 3 (пример 72), Сонате № 15 (пример 73) и других. Подобные брейки выполняет функцию «сброса» энергии перед новым разделом – именно такую роль он играет и в джазовой практике, где солист в брейке часто «подводит» к следующему квадрату.

Таким образом, в контексте сонатной формы брейки выполняют важную драматургическую функцию, а также становятся маркерами границ разделов. Там, где в академической сонате ожидалась бы связка или модуляционный переход, Капустин нередко помещает брейк, тем самым «джазифицируя» саму структуру сонатного *allegro*. Возникает уникальный гибрид: классическая форма наполняется импровизационными синтаксическими оборотами, которые не разрушают ее, но придают ей новое дыхание.

Итак, стремясь зафиксировать сложность живого, спонтанного музыкального мышления, композитор оказывается на пересечении двух художественных стратегий. С одной стороны, это академизация джаза – перевод его сущностного признака (импровизации) в иной семиотический код – систему композиторского опуса. С другой стороны, «оджазирование» академической музыки – привнесение в ее традиционную жанровую модель (сонату) принципиально иной, процессуальной, *quasi*-спонтанной логики развертывания формы. Таким образом, импровизационность в области метроритма и синтаксиса становится у Капустина ключевым механизмом трансформации жанра,

обеспечивающим диалектический синтез письменной традиции и устной импровизационной практики, что и определяет уникальное положение его фортепианных сонат в пространстве музыки XX – начала XXI века.

3.2. Методы развития тематизма в контексте стилевого синтеза³⁰

По мысли Ю. Тюлина, анализировать процесс формообразования – значит следить за постоянно изменяющейся «судьбой» музыкального материала, прежде всего, тематического [92, 10]. Одним из ключевых факторов, определяющих ее в сонатном цикле, является принадлежность этого материала к стабильным или мобильным участкам формы – двум функциональным типам построений, чередованием и взаимодействием которых определяется динамика развития формы. Под стабильными участками понимаются разделы или целые части цикла, ориентированные на сохранение, повторение или вариантное воспроизведение тематического материала при сохранении его узнаваемости. К ним относятся: экспозиции и репризы в сонатной форме, темы с вариациями, рефрены в рондо, а также коды, выполняющие функцию итогового закрепления. Мобильные участки (разработки, средние разделы развивающего типа), напротив, предполагают активную трансформацию материала – тональную дестабилизацию, дробление, секвенцирование, полифоническое развертывание. К последним могут быть отнесены и разделы, выполняющие переходные, связующие, предыктовые функции.

Диалектика стабильного и мобильного пронизывает не только форму сонатного *allegro* (как правило у Капустина, первую часть и финальную части цикла), но и весь многочастный цикл в целом. В этой связи анализ методов раз-

³⁰Материалы данного параграфа впервые были опубликованы в статье автора: [88].

вития тематизма в сонатах композитора невозможен без учета функциональной роли участка формы, на котором этот метод реализуется. Поэтому в дальнейшем рассмотрении мы будем исходить из данного посыла, что позволит выявить специфику тематической работы Капустина, обусловленную синтетической природой его музыкального письма, объединяющего закономерности академической музыки и джаза.

Обратимся вначале к стабильным участкам формы, где доминирует принцип *вариантного развития* как такой способ работы с тематическим материалом, при котором интонационный остов, ритмическая формула или фактурный тип темы сохраняют узнаваемость, но при этом претерпевают изменения – орнаментальные, ритмические, динамические, регистровые или гармонические – в пределах границ устойчивого раздела формы. Как уже отмечалось в предыдущем параграфе вариантность – как форма изложения музыкального материала – и импровизационность – как свойство этого материала – наиболее органично коррелируются с фундаментальной идиомой джаза – импровизацией. В этой связи в новом свете предстают те принципы первичного показа тем, используемые Капустиным в фортепианных сонатах, которые во многом определяются влиянием джазовой музыки.

Так, главная партия, как правило являющаяся в сонатах композитора своеобразным «центром тяжести» в силу и масштабности, и большей образной выразительности и тематической рельефности, зачастую излагается в структуре джазового квадрата (8+8+8+8 по принципу A A₁BA): тема сразу демонстрируется как комплекс, содержащий внутри себя мелодическое зерно (A), его вариант (A₁), развивающий (контрастирующий) элемент (B), за которым вновь следует основное ядро (A). Уже на этом этапе тем самым реализуется логика, выраженная Б. Асафьевым в формуле i-m-t (initio – motus – terminus), и стирается оппозиция между стабильностью (как зоной показа) и мобильностью (как зоной развития), музыкальный материал приобретает полифункциональный ха-

ракти. Характерный пример – главная партия I части в Сонате № 2, где на протяжении первого восьмитакта излагается тема-импульс с ее развитием во втором предложении, в третьем восьмитакте – добавочный тематический импульс, в четвертом – выполняющее функцию тематического обобщения повторение ядра темы (пример 74).

Сходным образом представлена главная партия в Сонате № 8, правда с сокращенным бриджем (В, 6 тактов), и в Сонате № 16, где тот же квадрат заполняется иначе: $AA_1A_2A_3$ – то есть тема проводится четырежды, каждый раз в новом фактурно-регистровом и гармоническом обличье. Тот же вариантный принцип, но несколько в иных структурных рамках, реализован Капустиным в более лаконичной и динамичной форме АВА $(8+8+8)$ ³¹ с членением первого и последнего восьмитактов на 4+4. В этой модели первый раздел (А, 4+4) содержит исходное тематическое зерно и его вариантное повторение; средний раздел (В, 8 тактов) выполняет функцию бриджа – контрастирующего развития; третий раздел (возвращение А) – дает резюмирующее проведение темы. Примеры такого рода представлены, например, в экспозициях главных партий первой частей сонат № 15 и № 17 (примеры 75 аб). Во всех названных случаях, однако, реализуется один и тот же принцип: главная партия уже в своей экспозиционной фазе предстает как полифункциональный комплекс, внутри которого совмещены показ, вариантное обновление и развитие.

Еще один вариант структурного обыгрывания принципа вариантности более распространен в сонатах Капустина не только в отношении главных партий экспозиций, но также побочных и тем других частей цикла, написанных не в форме сонатного *allegro* (например, в медленных частях, скерцо или финалах, тяготеющих к рондо-сонатным или трехчастным структурам). Речь идет о реализации формы джазового стандарта АВ. В отличие от развернутых квадрат-

³¹ С. Столяр называет такой вариант формы джазового стандарта частным случаем нормативного строения ААВА [128, 51].

ных построений, она предполагает двухчастное изложение, где первое проведение (А) содержит тематическое зерно, второе – его вариантное преобразование (В, точнее A_1), совпадающее с первым начальным тезисом, но отличающееся второй половиной или каденцией³². Такое решение обнаруживаем, например, в основной теме II части Сонаты № 9 (пример 76), а также темы Largo (III части) Сонаты № 2, главных партиях I частей сонат № 15 и № 18, побочных партиях I частей сонаты № 11 и № 17 и многих других.

Проявление принципа вариантности на стабильных участках формы не ограничивается экспозицией. Он в полной мере реализуется и в репризе, и в коде. Капустин практически не прибегает к точному повторению темы – даже в тех разделах, которые в классической сонатной форме предполагают возвращение материала. Реприза у него никогда не содержит буквальное воспроизведение тематического материала экспозиции, она всегда несет в себе элементы вариантности – ритмической, фактурной, гармонической, а иногда и структурной. Иногда изменения в тексте настолько существенны, что трудно найти исходную музыкальную мысль. В других случаях это может быть лишь незначительное изменение в тексте сопровождающих голосов или освежающая восприятие перегармонизация. Кода, в свою очередь, становится последним вариантом темы, как правило главной партии, ее итоговым переосмыслением, нередко – наиболее свободным и импровизационным по своему характеру.

Как представляется, вариантность в данном случае у Капустина имеет джазовую природу. Характерной импровизационной техникой традиционного – точнее, его части – классического – джаза, как пишет Ю. Кинус со ссылкой на французского композитора А. Одера (впервые использовавшего этот термин) является так называемый *тематический парафраз или орнаментальная, парафразная импровизация*, относительно близко следующая за звуковысотной ли-

³² С. Столяр также выделяет вариант, где А и В не имеют между собой ничего общего [128, 53].

нией и основными ритмическими особенностями первоначальной мелодии [51, 34]. Именно этот тип импровизационного развертывания и лежит в основе капустинского вариантного метода, в большей степени опирающегося на те стилистические особенности, которые характерны для поздней свинговой стадии, где «наряду с орнаментацией и мелизматикой уже используются элементы мотивного развития, секвенцирование, фигурация. В отличие от оригинальной мелодии такая орнаментальная импровизация имеет менее регулярное мелодическое членение, цезуры часто появляются совершенно в других местах, нежели в подлиннике. Ее прелесть заключается в непредвиденном разнообразии и в то же время в узнаваемости» [Там же, 36].

Иной характер трансформация тематизма приобретает на мобильных участках формы, прежде всего в разработках сонатного *allegro*, где наряду с вариантностью, одним из ведущих методов становится *мотивное развитие*, строящееся на вычленении мотива и его дальнейшем преобразовании. Для систематизации и детального анализа этих процессов в данной работе используется типология методов разработочного развития, предложенная Р. Х. Лаулом в цикле лекций «Основы анализа музыки» [65; 66; 67; 68]. Выбор этой методологии обусловлен тем, что музыковед предлагает одну из наиболее полных и детально разработанных классификаций приемов тематической трансформации (насчитывающую 25 типов), которые охватывают практически весь спектр возможных преобразований музыкального материала – от простейшего вычленения мотива до сложных комбинаторных техник, причем не в виде перечисления, а в виде представления их логической модели, позволяющей анализировать не только сам факт того или иного преобразования, но и механизм его действия. Однако, в задачи настоящего исследования не входит рассмотрение всех приемов, выделяемых Лаулом: ряд из них (например, тембровое преобразование, перерегистровка, смена динамической градации) связаны с оркестровой или ансамблевой спецификой и в меньшей степени применимы к анализу сольной

фортепианной музыки, а другие приемы не характерны для мотивной работы в разработках Капустина. Таким образом, анализ мотивного развития в сонатах будет проводиться с опорой на избранные приемы из типологии Лаула – те, что оказываются наиболее релевантными анализируемому материалу и позволят выявить специфику капустинской техники мотивно-тематической трансформации.

Безусловно, наиболее часто встречающимся приемом мотивного развития оказывается *секвенцирование*, который образует «мономотивные построения типа модулирующих или однотональных секвенций, канонических секвенций, имитаций, перекличек» [65, 37]. Ввиду распространенности этого приема в сонатах Капустина – он присутствует практически в каждой разработке – приведем лишь некоторые из них, содержащиеся в первых частях сонат: № 1 (главная партия, пример 77), № 5 (побочная партия, пример 78), № 11 (главная партия, пример 79, тт. 150-163), № 16 (побочная партия, пример 80) и другие.

Ряд приемов из рассматриваемых музыковедом «так или иначе касаются вариантных изменений в основных – звуковысотных и временных характеристиках мотивов, то есть изменений в области мелодии, гармонии и ритма» [65, 40]: это *переинтонирование* (изменения в интонационной структуре мотива), *перегармонизация* (изменения в гармонической структуре), *ладовая переориентация* (изменение соотношения мотива с ладом), *переакцентировка* (различные формы ритмических модификаций, таких как сжатие, расширение, метрических сдвиг и т. п.), а также *артикуляционное преобразование* (когда мотив проводится в артикуляционной манере, прямо противоположной первоначальной) и *смена динамической градации*. Однако использование в сонатах Капустина данных приемов требуют особого комментария в силу того, что их действие носит не локальный, а тотальный характер. Постоянная вариантность, имитация импровизационной свободы, свобода обращения с интонацией, гармонией, метром, ритмом, артикуляцией – фундаментальные свойства художе-

ственного мышления Капустина, определяемые доминантой в его стиле джазовой идиоматики. В связи с этим фиксация каждого отдельного случая применения этих приемов не столько прояснила бы специфику композиторского метода, сколько создала бы избыточно громоздкое описание того, что составляет саму природу авторского метода.

В отличие от рассмотренных выше приемов, *перерегистровка* – перенесение темы или мотива в иной регистр – занимает в сонатах Капустина особое место. Во-первых, смена регистра часто служит фактором создания образного рельефа процесса развития. Капустин намеренно помещает одну и ту же тему в разные регистры, подчеркивая тем самым ее полифункциональность: в низком регистре тема может приобретать весомость и фундаментальность, в среднем – нейтрально-повествовательный характер, в высоком – остроту и игривость. При этом тема сохраняет свою узнаваемость, но ее выразительный смысл, а вместе с ним и драматургическая роль, существенно меняется. Во-вторых, перерегистровка у Капустина тесно связана с имитацией джазовой инструментовки. Перенесение мелодической линии из одного регистра в другой имитирует передачу темы от одного инструмента к другому внутри джазового ансамбля (например, от трубы к тенор-саксофону или от фортепиано к контрабасу). Этот прием, особенно в сочетании с изменением артикуляции и динамики, создает эффект оркестровости, характерной для фортепианного стиля Капустина – пианиста, прошедшего школу биг-бэнда. В таком качестве именно в отношении анализируемых сонат этот прием может быть соотнесен с еще одним из классификации Р. Лаула – приемом *тембрового преобразования*.

Примеры такого рода особенно часто встречаются в ранних сонатах композитора. В разработке первой части Сонаты № 6 наблюдается показательный момент перерегистровки, связанный с последовательным изложением главной и побочной тем в нижнем регистре. В экспозиции эти темы были контрастны: главная – энергичная, с широкими скачками и опорой на пентатонику, побочная

– более лиричная, с иной ритмической пульсацией. Однако в разработке во многом благодаря используемому приему их противопоставление снимается: они обе «утяжеляются» – низкий регистр придает темам бóльшую весомость и фундаментальность, лишённые игривости и лиричности, они приобретают более суровый, даже драматический характер (пример 81). Проведенные в одном регистре и в сходной «тембровой» окраске, начальные мотивы разных тем становятся звеньями единой цепи, а не самостоятельными персонажами. Тем самым Капустин достигает здесь синтеза не через гармоническое или мелодическое преобразование, а через оркестрово-регистровое «уравнивание» материала.

Прием перерегистровки, с помощью которого достигается особый «темброво-инструментальный» эффект, используется и в I части Сонаты № 2, где Капустин обращается к чередованию коротких мотивных «реплик» – начального тезиса главной партии – между правой и левой руками, имитирующему диалог инструментов внутри ансамбля (пример 82). Характерная для джазового изложения вопросо-ответная структура усиливается также тем, что вторая, «басовая» реплика представляет собой мотив в обращении, а имитация в среднем фактурном слое ритм-секции (остинатный пласт) создает эффект живого ансамблевого музицирования.

Приведенный выше пример из разработки Сонаты № 6 показателен не только с точки зрения перерегистровки. Он представляет собой также образец *коллажа по горизонтали* – приема, который Р. Лаул определяет, как сближение «ранее отдаленных друг от друга тематических элементов, приведения их к непосредственному соприкосновению друг с другом» [67, 67]. Подобные образцы коллажа по горизонтали встречаются в сонатах Капустина неоднократно. Так, в Сонате № 2 «стучащий» мотив (впервые появляющийся в развивающем разделе главной партии в экспозиции и выходящий на первый план в разработке, где он приобретает оттенок бетховенского «мотива судьбы») непосредственно сопоставляется с обращенным вариантом начального тезиса главной

партии (пример 83). В разработке I части Сонаты № 7 соединяются гимнический вариант лирической побочной темы, проведенный в плотной аккордовой фактуре, и трансформированный в сторону скерцозной легкости начальный тезис главной партии (пример 84). В аналогичном разделе Сонаты № 11 на близком расстоянии «встречаются» главная партия и вторая побочная (пример 85).

Еще один прием, используемый Капустиным в работе с тематическим материалом, это *проведение темы (или ее части) в увеличении или уменьшении*. Такого рода примеры встречаются в фортепианных сонатах композитора не только в контексте применения полифонических техник (которые будут описаны далее), а как самостоятельный драматургический прием, позволяющий кардинально изменить характер темы при сохранении ее узнаваемости. В ходе разработки III части Сонаты № 14 два составляющих элемента главной партии (пример 86а) проводятся в увеличенном виде, причем каждое из них маркирует важные этапы формообразования – первый – начало разработки (пример 86б), второй – кульминацию (пример 86в), создавая драматургическую арку с экспозицией, репризой и кодой. Аналогичный прием, но с обратным эффектом – проведение темы (или ее части) в уменьшении – чаще служит средством динамизации и сжатия музыкальной мысли, создания эффекта ускоренного развития, как, например, в первой части Сонаты № 7 (пример 87а, 87б).

Резюмируя, можно сказать, что Капустин активно использует широкий спектр приемов мотивного развития, все они строятся на последовательном развертывании материала: мотивы и темы сменяют друг друга во времени, секвенцируются, сжимаются, расширяются, сопоставляются на расстоянии. Принципиально иной уровень концентрации тематического развития достигается тогда, когда Капустин обращается к **полифоническим техникам** – как тем, что характерны для джазовой музыки и проявляются в разных формах полиритмических, полиметрических наложений, гетерофонно-подголосочных и полипластовых фактурных образований, так и сложившейся в западноевропей-

ской барочной традиции имитационной полифонии³³. Специфика претворения последней, а также ее роль в композиционно-драматургической организации фортепианных сонат Капустина представляются важным фактором взаимодействия академической музыки и джаза и составляют предмет исследования в данном разделе.

Как известно, полифония в условиях XX века становится основой музыкального и, шире – художественного мышления, выступая как универсальный принцип построения композиции, сопрягающей разнородные идеи, стили, тенденции, системы и подсистемы. Согласно высказыванию Т. Франтовой, она в наибольшей степени «соответствует внутренней форме культуры XX века <...> отражает потребность и устремленность сознания осмыслить множественность, многомерность, контрастность, присущие современной культуре и действительности, как закономерные свойства целостности мироздания» [142, 45]. Роль полифонического метода многопланово отражена в музыковедческих фундаментальных исследованиях: как в качестве общей музыкально-стилевой закономерности этого периода, так и в индивидуально-стилевом контексте творчества отдельных его представителей, создававших свои опусы в рамках академической традиции³⁴. Проблеме же претворения контрапунктических приемов в рамках музыкальной композиции джазовой или «околоджазовой», на облик которой существенное влияние оказала стилистика этого направления, уделено не так много внимания, несмотря на то, что данный аспект находится в достаточно разработанном исследователями поле взаимодействия академической музыки и джаза. В этом отношении осо-

³³ О ее последовательном освоении свидетельствует неоднократное обращение Капустина к созданию собственно полифонических произведений, в процессе которого им зачастую реконструируются старинные жанры-формы: «Хорал и fuga для оркестра» (ор. 4, 1962), «Десять инвенций для фортепиано» (ор. 73, 1993), «Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано» (ор. 82, 1997), «Семь полифонических пьес для фортепиано для левой руки» (ор. 87, 1998).

³⁴ См., например, работы И. Кузнецова [61; 62; 63].

бенно значимым представляется диссертационное исследование В. Чувилкина о джазовой фуге, где на примере творчества разных авторов, в том числе и Капустина, он впервые в отечественном музыкознании системно осмысливает процесс постепенной активизации в XX веке полифоничности джаза через обогащение его различными контрапунктическими техниками [161]. Закономерно, учитывая проблематику диссертации, что вне поля зрения музыковеда оказывается целый ряд примеров претворения полифонических приемов за пределами фуги, в том числе в сонатах композитора, наиболее полно концентрирующих характерные принципы его индивидуального музыкального мышления.

Несмотря на то что фуга и соната, как пишет Г. Рыбинцева, представляют слушателю звуковые образы двух разных картин мира – эпохи барокко и эпохи классицизма [112, 11], художественная практика нескольких столетий дает немало примеров сближения этих двух форм, каждая из которых развивается согласно своим законам. Однако если прежде их взаимодействие осуществлялось в органичном для них поле академической музыкальной культуры, то в произведениях Капустина их ресурсы адаптируются в музыкальной системе так называемого «концертного джаза» (термин А. Чернышова). Тем самым фортепианная соната в творчестве композитора становится полем активного полилога прошлого и настоящего, стилей, тенденций, музыкальных систем, что еще раз подтверждает включенность жанра в характерное для искусства этого периода «многоязычие». Используемые же полифонические приемы, не являющиеся органическим компонентом для джазовой композиции, становятся одним из тех многочисленных «диалектов», которые обеспечивают богатство семантической структуры и многослойность конструкции произведения. Рассмотрим конкретные примеры.

Так, одна из ранних сонат Капустина – Соната № 3 – уже демонстрирует важность полифонии как действенной системы приемов раскрытия идей-

но-художественного содержания музыки. Будучи примером одночастной композиции листовского типа она отражает характерную тенденцию свертывания цикла до монументальной сонатной формы, чью архитеконику удерживает монотематическое единство. Три контрастных раздела сонаты (I – Lento – Allegro, II – Largo, III – Vivace) пронизаны сквозным развитием четырех тематических комплексов (условно обозначим их *a*, *b*, *c*, *d*), интонационно родственных как друг другу, так и теме *Dies irae*, звучащей на грани экспозиции и разработки первого раздела. При этом наиболее важную функцию в процессе интонационно-тематического развертывания играет тема *c*, впервые появляющаяся после зеркальной репризы перед кодой первого раздела, определяет облик Largo (второго раздела), а также выполняет функцию главной партии сонатного allegro раздела Vivace (третьего раздела), охватывая своим «силовым полем» также и коду всей сонаты.

Самым драматичным моментом развития этой темы оказывается второй из обозначенных этапов – фугато медленного раздела, в котором благодаря использованию сразу нескольких полифонических приемов достигается особая сгущенно-напряженная тематическая динамика, немало способствующая восприятию этого раздела как разработочного в масштабах всей сонаты (несмотря на его сдержанный темп). Закономерно, что в этом случае фугато строится на производном материале, то есть полифонически развивает элементы ранее звучавшего гомофонного тематизма. Уже первое изложение короткой рельефной темы, состоящей из двух противоположно направленных «реплик» – нисходящей и восходящей, представляет собой обращение ее первоначального варианта, прозвучавшего в первом разделе произведения (примеры 88а и 88б). Именно такой вариант темы *c*, звучащий в верхнем голосе, становится основой для целой серии имитаций, собирая внимание слушателя на одном мелодическом тезисе, подчеркивая его значение как ведущего. Первая респоста в среднем голосе – унисонная, ее «противодвижение» по отно-

шению к пропосте формируется благодаря контрапунктическому наложению самостоятельной мелодической темы – темы вступления сонаты, своими контурами напоминающей мотив креста (пример 88б).

Появляющиеся в последующих тактах варианты тезиса в обращении и в прямом движении стимулируют развитие, поскольку образуют активный интонационный контраст (пример 89), а сопутствующее ему обострение интервальных расстояний и сокращение временного промежутка между вступающими голосами, усложненные многослойные линии ведут к усилению «тонуса» формы. В завершающей Largo репризе темы с содержится еще один пример раскрытия ее полифонического потенциала – стреттное проведение темы в прямом и обращенном виде (пример 90). Таким образом, отдавая предпочтение на значительном отрезке формы различным полифоническим приемам, соединяя в единой музыкальной системе традиции барочной имитационной полифонии и современные принципы линейности вкупе с джазовой идиоматикой, в диалоге эпох и музыкальных систем Капустин формирует свой оригинальный подход к проблеме развития тематического материала.

Еще один яркий пример использования и точного расчета динамических возможностей полифонии – начало разработки первой части трехчастной Сонаты № 4. Здесь на протяжении всего шести тактов 11 раз звучит тематическое образование, открывавшее произведение. Три мотива из вступления (условно обозначим их а-б-с) на новом этапе развития сопрягаются в другой последовательности – с-б-а, становясь темой фугированного раздела (пример 91а и 91б). Его первый этап включает каноническую секвенцию второго разряда ($PRP_1R_1P_2$, где Р – пропоста, R – респоста) (пример 91б), второй – шесть стреттных проводений варианта темы в уменьшении: первое – полное, включающее все три мотива, остальные – усеченные, только мотив с (пример 92). Очевидно, что композитор применяет имитации целой серией в начале разработочного раздела для усиления интенсивности движения музыкальной фор-

мы, приводя ее к кульминации на *ff*. При этом описанные наложения обладают стремительностью и напряженностью в «набиении высоты» за счет широкого интервального шага вступления голосов, расширения тональной сферы и обогащения ладовых функций и, конечно, ритмического сжатия и метрических сдвигов, словно «разгоняющих» весь процесс.

В не меньшей мере насыщенной разного рода полифоническими техниками является разработка третьей части той же сонаты, целиком представляющая собой трехголосное фугато на теме, интонационно связанной с главной партией. В отличие от предыдущих примеров, где Капустин в качестве имитируемого материала использовал достаточно краткие тематические образования, на этот раз основным тезисом оказывается рельефная, яркая, насыщенная разнонаправленными «репликами» тема, чье первоначальное проведение в среднем голосе занимает три с половиной такта и структурно опирается на известный принцип ядро – развертывание – завершение (пример 93). Вступающая до ее окончания в нижнем голосе респоста точно сохраняет мелодико-ритмические контуры пропосты, в отличие от следующего проведения темы в верхнем голосе, в котором в заключительной фазе происходит расширение за счет повтора одного из оборотов (пример 94).

Еще одно проведение в басу возвращает первоначальный вид темы перед следующей фазой активных преобразований, где после небольшой интермедии звучат: тема в увеличении, двукратно – в обращении, затем – в обращении одновременно с увеличением и, наконец, в увеличении в прямом движении, плавно перетекая в зеркальную репризу. В отличие от фугато из первой части анализируемой сонаты, имеющего ярко выраженную восходящую динамику, здесь использование продолжительной серии имитаций преследует иную цель – интенсивное раздвижение звукового пространства, которому немало способствует неравномерность и постепенное расширение ими-

тационных «шагов», октавное и квартовое удвоение тем, уплотнение сопровождающих голосов, не ведущих тему.

Помимо описанных примеров претворения контрапунктических приемов в разработочных разделах, построенных Капустиным на комплексном использовании выразительных возможностей полифонии – как контрастной, так и имитационной (в большей степени), нередко они используются и на других участках формы и служат изложению материала. Правда представлены они в этом случае в гораздо меньшем масштабе и разнообразии. Подтверждением тому могут служить раздел *Largo* Сонаты № 8, в котором на фоне респосты основной темы уже в пятом такте начинается активное орнаментирование верхнего голоса, реприза главной партии первой части, изложенной имитационно, а также кода с простым каноном в октаву в Сонате № 11, тема первого эпизода третьей части Сонаты № 13 и др.

Таким образом, средства полифонии играют у Капустина особую роль в процессе формирования и развития тематизма. Различного вида имитации, канонические секвенции, форма фугато, наряду с мотивным и вариационным методами, становятся важнейшими принципами преобразования, выполняя различные драматургические функции и формируя сложные отношения элементов внутри музыкальной ткани. Часто осуществляемый композитором их органичный синтез или сопряжение на достаточно локальном участке формы – самобытное и отличительное свойство полифонизации в рассмотренных произведениях.

Подводя итог анализу тематического уровня организации сонат Капустина, раскрывающего механизмы развертывания музыкального материала во времени в первую очередь необходимо отметить стремление композитора создать впечатление свободного джазового музицирования в условиях строгих рамок академической формы через различные приемы квази-импровизации – метроритмические и синтаксические. В области тематического развития Ка-

пустин демонстрирует синтез академических и джазовых методов. На стабильных участках формы (экспозиции, репризы, коды) доминирует вариантное развитие, где темы подвергаются орнаментальным, ритмическим, фактурным преобразованиям, сохраняя узнаваемость. Это соответствует джазовому принципу тематического парафраза, где каждый новый хорус приносит обновление при сохранении исходного импульса. На мобильных участках формы (разработки) ведущим становится мотивное развитие – секвенцирование, перерегистровка, коллаж по горизонтали, проведение тем в увеличении и уменьшении. Особое место занимают полифонические техники (фугато, стреттные проведения, канонические секвенции), которые, будучи унаследованными от барочной традиции, адаптируются к джазовому интонационному словарю и выполняют роль драматургического нагнетания и рационализируют музыкальное мышление в условиях стилизового синтеза. Это позволяет композитору сохранить структурную ясность сонатной формы, наполнив ее процессуальной гибкостью и живым «дыханием» джаза, что и составляет суть его индивидуальной трактовки жанра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одна из магистральных тенденций музыкального искусства XX столетия – активное взаимодействие разнородных художественных систем, результатом которого становится возникновение сочинений, синтезирующих выразительные средства, принадлежащие различным жанрово-стилевым сферам, причем спектр этих взаимодействий очень широк – от точечных стилизаций до глубинного переосмысления самих основ композиторского мышления. К числу наиболее последовательных представителей этой тенденции в отечественной музыке может быть отнесен Николай Капустин, композиции которого целиком не принадлежат ни академической музыке, ни джазу, поскольку их облик определяется взаимодействием этих стилевых систем. Характер этого взаимодействия, в отличие от многих других примеров, отличается системностью, поскольку влияние джазовой идиоматики, используемой композитором, распространяется далеко за пределы музыкального языка, охватывая и композиционную структуру, и драматургическую концепцию сочинения, и логику тематического развития.

Наиболее показательной и репрезентативной жанровой сферой, в которой этот системный синтез получает наиболее полное и последовательное воплощение, становятся фортепианные сонаты Капустина – двадцать опусов, создававшихся на протяжении почти трех десятилетий. Именно в этом жанре, несущем в себе особую смысловую и структурную нагрузку, композитор находит оптимальное пространство для реализации своей художественной концепции. Сочинения образуют не просто сумму индивидуальных опусов, а целостный макротекст, в котором находит последовательное и многостороннее воплощение авторская модель жанра. Анализ сонат Капустина, проведенный в настоящей диссертации с двух взаимодополняющих точек зрения –

конструктивно-архитектонической и процессуально-динамической – позволяет выделить несколько взаимосвязанных параметров, образующих эту модель.

В основе *драматургической концепции* сонат Капустина лежит устойчивая система образных сфер, сформированная под влиянием джазового интонационного словаря и ансамблевой логики музицирования. В их числе – образ «потока» («perpetuum mobile»), реализующийся через токкатную моторику, оstinatность и полиритмию и выполняющий функцию энергетического двигателя формы; образ «игры», связанный с ироническим обыгрыванием жанрово-стилевых моделей (рэгтайм, бугги-вуги, страйд-пиано) и нарушением инерции слушательского ожидания; образ «диалога», имитирующий на уровне фортепианной фактуры ансамблевое взаимодействие; образ «монолог», воплощающий лирическую интроспекцию через жанровые прототипы медленного блюза и джазовой баллады; и, наконец, образ «tutti» – кульминационные эпизоды максимальной аккордовой плотности, аналогичные по функции оркестровому tutti и выполняющие роль драматургического синтеза и апофеоза.

Взаимодействие этих образных сфер подчинено генеральной драматургической оппозиции действия и созерцания, которая решается не в конфликтном, а в диалогическом ключе – через контраст-дополнение. При этом сфера действия доминирует, определяя асимметричное соотношение двух начал: активное, объективированное начало преобладает над субъективно-лирическим, что соответствует джазовой эстетике и общей установке Капустина на утверждение энергетически насыщенной, объективной картины мира.

На *композиционном уровне* академическая форма фортепианного сонатного цикла выполняет функцию рационализации, становясь упорядочивающим каркасом для свободного, импровизационно-вариативного развертыва-

ния, присущего джазу. Обращаясь к модели многочастного цикла с исторически закрепившимися закономерностями функциональной роли частей и разделов, определенными типами синтагматических и парадигматических связей, а также к модели одночастного цикла, представляющей модификацию таких ролей и связей в условиях сонаты поэмно-романтического типа, Капустин в целом сохраняет их облик.

В то же время закономерности джазового мышления проявляются в полифункциональности экспозиции и репризы, совмещающих функции показа / итога-завершения и развития, особой роли коды, в результате оказывающейся необходимой зоной логического обобщения, дополнительных (внешних) способов «артикулирования» формы через введение цезур между разделами и темами и своеобразных импровизационных переходов, имитирующих брейки и смену солистов в джазовой практике музицирования. Зачастую это приводит к усилению центробежных тенденций в композиции сонат Капустина, сближая его циклические структуры с сюитным принципом организации, где части обладают большей самостоятельностью, а связи между ними ослаблены по сравнению с сонатной моделью.

Факторы единства сонатного цикла также претерпевают трансформацию под влиянием джазовой логики. Традиционные параметры целостности – композиционный, тематический и тональный – сохраняют свою значимость, однако их иерархия и конкретные формы реализации изменяются. Если в классико-романтической модели одну из ведущих ролей играет тональная драматургия, то у Капустина центростремительная функция тональности ослабевает. Интонационные арки, мотивное родство, тематические реминисценции и, в отдельных случаях, монотематизм становятся главными «скрепами», обеспечивающими целостность цикла. При этом сами эти связи адаптируются к джазовому интонационному словарю: материал новых тем нередко «вызревает» в импровизационных брейках, а возвращение тем в последую-

щих частях подчиняется принципу вариативного преобразования, характерному для джазового парафраза.

На *процессуальном* уровне – то есть в аспекте движения формы во времени – Капустин создает эффект импровизационной свободы через систему квази-импровизационных приемов, которые, будучи полностью зафиксированными в нотном тексте, моделируют спонтанность джазового высказывания. На метроритмическом уровне это проявляется в разных способах фиксации свинга, в переменных размерах, создающих эффект «речевого» дыхания, а также в полиритмии и полиметрии, имитирующих напряжение ансамблевого диалога между солистом и ритм-секцией. На уровне синтаксиса импровизационность реализуется через разномасштабность фраз, вариантность как принцип множественного обыгрывания мотива, нарушения сложившихся закономерностей и вторжения, а также через квази-брейки, маркирующие границы разделов и выполняющие функцию «сброса» энергии.

В области *тематического развития* Капустин выстраивает систему, где диалектика стабильного и мобильного становится генеральным принципом. На стабильных участках формы – экспозициях, репризах, кодах – господствует вариантное развитие, укорененное в джазовой практике тематического парафраза: тема сохраняет узнаваемость, но каждый раз предстает в новом фактурном, ритмическом или гармоническом обличье, что создает эффект непрерывного обновления при сохранении интонационного ядра. На мобильных участках – в разработках – доминирует мотивное развитие, где материал дробится, секвенцируется, перерегистровывается, подвергается увеличению или уменьшению, что соответствует академической традиции. Однако в отличие от классической модели, где стабильность и мобильность жестко разделены по разделам формы, у Капустина эта оппозиция оказывается подвижной: элементы разработочности проникают в экспозицию (темы излагаются в ва-

риативно-преобразованном виде), а реприза не восстанавливает равновесие, а продолжает трансформацию материала.

Особое место в этой системе занимают полифонические техники – фугато, стреттные проведения, канонические секвенции; они адаптируются к джазовому интонационному словарю и становятся не просто средством развития, но и способом рационализации музыкальной ткани в условиях стилового синтеза. В результате тематический процесс в сонатах Капустина приобретает черты перманентной разработочности: развитие начинается не после экспозиции, а внутри нее, и продолжается вплоть до коды, которая не столько завершает, сколько резюмирует весь предшествующий путь трансформаций.

Таким образом, проведенное исследование позволяет рассматривать сонаты Капустина как уникальное явление в музыкальной культуре второй половины XX – начала XXI века, демонстрирующее неисчерпаемость семантического и структурного потенциала классического жанра. Композитор доказывает, что соната, пройдя многовековой путь эволюции, остается открытой к преобразованиям и истолкованиям, способной вбирать в себя новейшие стиливые веяния и при этом сохранять свою жанровую идентичность в условиях стилового синтеза. В этом – главное новаторство Капустина и его вклад в историю жанра, позволяющий говорить о нем как о композиторе, предложившем самобытную, целостную и убедительную модель фортепианной сонаты, которая продолжает привлекать внимание исполнителей и слушателей по всему миру, подтверждая жизнеспособность классических форм в современном художественном пространстве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Амирханова, С. А. Джаз как искусство самовыражения [Текст] / С. А. Амирханова. – Уфа: РИС УГАИ им. З. Исмагилова, 2014. – 193 с.
2. Амрахова, А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий [Текст] / А. А. Амрахова // Журнал Общества теории музыки. – 2016. – № 3 (15). – С. 18–29.
3. Арановский, М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 гг. [Текст] / М. Г. Арановский. – Ленинград: Советский композитор, 1979. – 287 с.
4. Бажанова, Р. К. Искусство превращения: соната в джазовом стиле Н. Г. Капустина в исполнении Н. А. Петрова [Текст] / Р. К. Бажанова // Материалы Международной научно-практической конференции. Вып. 12. – Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2020. – С. 115–120.
5. Бакуто С. В., Яо, Яо. Сочинения Н. Капустина в орбите исполнительской практики [Текст] / С. В. Бакуто, Яо Яо // Искусство глазами молодых: материалы XV Международной научной конференции. – Красноярск: СГИИ им. Д. Хворостовского, 2023. – С. 463–466.
6. Баранова, И. И. Характерные черты сонатной формы XIX века [Текст]: дис. ... докт. искусствоведения / И. И. Баранова. – Петрозаводск, 2000. – 327 с.
7. Барбан, Е. С. Джазовые опыты [Текст] / Е. С. Барбан. – СПб.: Композитор, 2007. – 336 с.
8. Барбан, Е. С. Квадрат. Из истории российского джаза [Текст] / Е. С. Барбан. – СПб.: Композитор, 2015. – 296 с.
9. Барбан, Е. С. Черная музыка, белая свобода. Музыка и восприятие авангардного джаза [Текст] / Е. С. Барбан. – СПб.: Композитор, 2007. – 283 с.

10. Барсова, И. А. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века [Текст] / И. А. Барсова. – СПб.: Композитор, 2007. – 240 с.
11. Баташев, А. Н. Феномен импровизации [Текст] / А. Н. Баташев // Советская музыка. – 1987. – № 2. – С. 46–49.
12. Бирюков, С. Н. Импровизационность в музыке [Текст] / С. Н. Бирюков // Советская музыка. – 1977. – № 3. – С. 113–118.
13. Бобровский, В. К. Функциональные основы музыкальной формы [Текст] / В. К. Бобровский. – М.: Музыка, 1987. – 332 с.
14. Бородина, Г. В. История джаза: основные стили и выдающиеся исполнители: учеб. пособие для вузов [Текст] / Г. В. Бородина. – М.: Юрайт, 2022. – 250 с.
15. Бриль, И. М. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано [Текст] / И. М. Бриль. – Санкт-Петербург: Лань – Планета музыки, 2025. – 212 с.
16. Бычков, Ю. Н. Музыкальная форма как конструкция и процесс [Текст] / Ю. Н. Бычков // Вопросы методологии теоретического музыкознания. Вып. 66. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. – С. 35–56.
17. Вановская, И. Н., Еричаева, С. Е. Рахманиновские черты формообразования в сонатах Рахманинова [Текст] / И. Н. Вановская, С. Е. Еричаева. // Музыкальная академия. – 2013. – № 1. – С. 66–70.
18. Васильев, П. И. Фортепианные сонаты Метнера [Текст] / П. И. Васильев. – М.: Музгиз, 1962. – 43 с.
19. Васирук, И. И. Джазовая fuga как симбиоз джаза и музыки академической традиции [Текст] / И. И. Васирук // Профессиональное музыкальное искусство: отечественные традиции в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы I Международной научно-практической конференции. – Самара: СГАКиИ, 2014. – С. 54–62.

20. Верменич, Ю. Т. Джаз. История. Стили. Мастера [Текст] / Ю. Т. Верменич. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2011. – 608 с.
21. Виноградов, Ю. Поток цвета: джазовое фортепиано Николая Капустина [Электронный ресурс] / Ю. Виноградов. – URL: <https://jazzist.ru/nikolay-kapustin/> (дата обращения 11.06.2023).
22. Водяницкая, Л. И. Музыка «третьего течения» как феномен современной музыкальной культуры [Текст] / Л. И. Водяницкая. – Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 3 (113). – С. 85–89.
23. Волков, И. В. Пособие по гармонии для учащихся эстрадного отделения [Текст] / И. В. Волков. – Ростов-на-Дону: б/и, 2008. – 74 с.
24. Воропаева, Е. В. Джаззинг как форма взаимодействия академического и «третьего» пластов в джазе: дис... канд. искусствоведения [Текст] / Е. В. Воропаева. – Харьков, 2009. – 213 с.
25. Высоцкая, М. С., Григорьева, Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.
26. Гафаров, И. А. Николай Капустин. Штрихи к портрету // Молодой ученый. – 2013. – № 2. – С. 444–447.
27. Гейнц, М. А. Фортепианная соната XIX века. Дискурсы романтического мироощущения: дис... канд. искусствоведения [Текст] / М. А. Гейнц. – Саратов, 2013. – 258 с.
28. Генебарт, О. В. Сонатно-циклическая форма и специфика ее трактовки в Первом фортепианном концерте Ф. Листа [Текст] / О. В. Генебарт // Манускрипт. – 2019. – Том 12, Вып. 11. – С. 249–253.
29. Гладков, К. О. Категория «джазовый стиль». К определению понятия джазового инварианта [Текст] / К. О. Гладков // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9, № 4. – С. 155–163.

30. Гнилов, Б. Г. Джазовый пианизм и фортепианное искусство [Текст] / Б. Г. Гнилов. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. – 192 с.
31. Горюхина, Н. А. Эволюция сонатной формы [Текст] / Н. А. Горюхина. – Киев: Музична Украина, 1970. – 317 с.
32. Гребенкин, А. В., Нестеренко, Е. В. Н. Г. Капустин. Концерт для скрипки, фортепиано и камерного оркестра, ор. 105 [Текст] / А. В. Гребенкин, Е. В. Нестеренко. – Новосибирск: НГК имени М. И. Глинки, 2022. – 34 с.
33. Григорьев, Л. Г., Платек, Я. М. Советские композиторы и музыковеды: справочник в трех томах. Т. 2 [Текст] / Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек. – М.: Советский композитор, 1981. – 416 с.
34. Григорьев, Л. Г., Платек, Я. М. Современные пианисты [Текст] / Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек. – М.: Советский композитор, 1990. – 416 с.
35. Григорьева, Г. В. Музыкальные формы XX века: учебн. для вузов [Текст] / Г. В. Григорьева. – М.: ВЛАДОС, 2004. – 175 с.
36. Григорян, Л. Е. Ранние фортепианные сонаты С. С. Прокофьева: проблемы интерпретации: дис... канд. искусствоведения [Текст] / Л. Е. Григорян. – М., 1992. – 184 с.
37. Давыдов, С. П. Пианистические фактурные комплексы как источник и средство художественной интерпретации [Текст] / С. П. Давыдов // Южно-Рос. муз. альманах: науч. журн. – Ростов н/Д., 2014. – № 3(16). – С. 69–77.
38. Денисов, Э. В. Джаз и новая музыка [Текст] / Э. В. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Сов. композитор, 1986. – С. 163–164.
39. Дмитриева, Е. Н. Академические и джазовые традиции в творчестве Николая Капустина: дипломная работа. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2019. – 101 с.

40. Евдокимова, Ю. О. Диалектика становления сонатной формы в итальянской клавирной музыке [Текст] / Ю. О. Евдокимова // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. – М.: Музыка, 1980. – С. 142–166.
41. Задерацкий, В. В. Музыкальная форма [Текст] / В. В. Задерацкий. – М.: Музыка, 2008. – 528 с.
42. Земзаре, И. Д. Взаимодействие серьёзных и массово-развлекательных жанров в европейской музыке первой половины XX века : автореферат ... дис. канд. искусствоведения [Текст] / И. Д. Земзаре – Л., 1984. – 31 с.
43. Иванова, Л. П. Фортепианные сонаты К. М. Вебера: тематизм и форма [Текст] / Л. П. Иванова // Аналитические очерки. – СПб.: СПбГК, 2006. – С. 126–151.
44. Ионкина, Д. Н. Проблемы интерпретации джазового стиля на примере прелюдии № 2 из цикла «24 прелюдии для фортепиано» Op. 58 Николая Капустина [Текст] / Д. Н. Ионкина // Музыкальный альманах Томского государственного университета. – 2019. – № 8. – С. 82–86.
45. История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – 556 с.
46. Казанцева, Л. П. Музыкальный образ: понятие и сферы музыкальной образности [Текст] / Л. П. Казанцева // ICONI. – 2022. – № 2. – С. 129–156.
47. Канчели, М. А. Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX века [Текст] / М. А. Канчели. – Тбилиси: Ганатлеба, 1969. – 205 с.
48. Келдыш, Г. В. Музыка. Большой энциклопедический словарь [Текст] / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Большая российская энциклопедия, 1998. – 672 с.
49. Кинус, Ю. Г. Джаз: истоки и развитие [Текст] / Ю. Г. Кинус. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2011. – 492 с.
50. Кинус, Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе [Текст] / Ю. Г. Кинус. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. – 188 с.

51. Кинус, Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе [Текст]: дисс... канд. искусствоведения / Ю. Г. Кинус. – Ростов-на-Дону, 2006. – 231 с.
52. Кинус, Ю. Г. Фортепиано в джазе [Текст] / Ю. Г. Кинус. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2009. – 61 с.
53. Кириллина, Л. В. Сонатный цикл и сонатная форма в представлениях Бетховена [Текст] / Л. В. Кириллина // Музыкальный язык, жанр, стиль: Проблемы теории и истории: сб. науч. тр. – М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1987. – С. 95–114.
54. Коваленко, О. Г. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке: дис... канд. искусствоведения [Текст] / О. Г. Коваленко. – М., 1997. – 204 с.
55. Колесников, А. Ю. Синтетические формы в джазе второй половины XX века [Текст] / А. Ю. Колесников // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2012. – № 1 (2) – С. 110–113.
56. Коллиер, Дж. Л. Становление джаза [Текст] / Дж. Коллиер; пер. с англ. и общ. ред. А. Медведева. – М.: Радуга, 1984. – 278 с.
57. Конен, В. Д. Рождение джаза [Текст] / В. Д. Конен. – М.: Советский композитор, 1990. – 320 с.
58. Конен, В. Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века [Текст] / В. Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
59. Корнев, П. К. Джазовое фортепианное исполнительство 30 – 40-х годов XX века [Текст] / П. К. Корнев // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – Вып. 58. – С. 148–159.
60. Кошечева, И. А., Урванцева, О. А. Жанровый стиль и его компоненты в фортепианной сонате современных отечественных композиторов [Текст] / И. А. Кошечева, О. А. Урванцева // Художественное образование и наука – 2018. – № 4 (17) – С. 28–37.

61. Кузнецов, И. К. Полифония в зарубежной музыке первой половины XX века. Вып. 2. [Текст] / И. К. Кузнецов. – М.: Музыка, 2021. – 293 с.
62. Кузнецов, И. К. Полифония в русской музыке XX века. Вып. 1. [Текст] / И. К. Кузнецов. – М.: Дека-ВС, 2012. – 422 с.
63. Кузнецов, И. К. Теоретические основы полифонии XX века [Текст] / И. К. Кузнецов. – М.: НТЦ «Консерватория», 1994. – 286 с.
64. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков [Текст] / Т. С. Кюрегян. – М.: ТЦ Сфера, 1998. – 344 с.
65. Лаул, Р. Г. Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки») [Текст] / Р. Г. Лаул // Opera musicologica. – 2018. – № 1 [35]. – С. 34–50.
66. Лаул, Р. Г. Приемы разработочного развития (лекции курса пятая лекция курса «Основы анализа музыки») [Текст] / Р. Г. Лаул // Opera musicologica. – 2018. – № 2 [36]. – С. 6–25.
67. Лаул, Р. Г. Приемы разработочного развития (пятая лекция курса «Основы анализа музыки») [Текст] / Р. Г. Лаул // Opera musicologica. – 2018. – № 4 [35]. – С. 66–84.
68. Лаул, Р. Г. Приемы разработочного развития (шестая лекция курса «Основы анализа музыки») [Текст] / Р. Г. Лаул // Opera musicologica. – 2020. – Т. 12, № 1. – С. 53–69.
69. Левин, Г. С. Свинг (некоторые аспекты теории) [Текст] / Г. С. Левин // «Джаз.Ру» – «Полный джаз». – 2002. – Вып. 3. – URL: <https://www.jazz.ru/mag/147/jl.htm> (дата обращения 22.06.2025).
70. Лившиц, Д. Р. Феномен импровизации в джазе [Текст]: дисс... канд. искусствоведения / Д. Р. Лившиц. – Нижний Новгород, 2003. – 176 с.
71. Лозовский, А. М. Некоторые особенности работы с образцами классической музыки в джазовых композициях для фортепиано [Текст] / А. М.

Лозовский // Южно-Российский музыкальный альманах – 2021. – № 3 (44). – С. 24–31.

72. Лозовский, А. М. Фортепианный джаз: некоторые особенности исполнительских интерпретаций [Текст] / А. М. Лозовский. // Музыкальное искусство. – 2021. – С. 104–118.

73. Лубяная, Е. В. Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности [Текст]: дис... канд. искусствоведения / Е. В. Лубяная. – Ростов-на-Дону, 2014. – 27 с.

74. Львова, И. Г. Модификация джазовых фортепианных стилей: от импровизации к нотным текстам [Текст] / И. Г. Львова. – Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 6 : – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=23730> (дата обращения: 22.06.2025).

75. Мага, А. Николай Капустин: «Все мои произведения – с джазовым акцентом» [Текст] / А. Мага // Музыкальная жизнь. – 2008. – № 10. – С. 39–40.

76. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений: учебн. пособие [Текст] / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1986. – 528 с.

77. Мазиков, А. А. Фортепианное исполнительское искусство в культурном пространстве постмодернизма [Текст]: автореф. дисс... канд. искусствоведения / А. А. Мазиков. – СПб., 2008. – 24 с.

78. Манулкина, О. Б. Формирование национальных музыкальных традиций [Текст] / О. Б. Манулкина // Музыкальная культура США XX века / под общ. ред. М. В. Переверзевой. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – С. 100–138.

79. Марицев, А. В., Зайцева, М. Л. От классики до джаза и префоманса: особенности исполнительского стиля Николая Капустина, Вячеслава Грязнова и Кармеллы Цепколенко // Евразийский Союз Ученых (ЕСУ). – 2018. – № 8 (53) – С. 6–7.

80. Матюхина, М. В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века: дисс. ... канд. искусствоведения [Текст] / М. В. Матюхина. – М., 2003. – 199 с.

81. Мельникова, Е. Д. Эскиз творческой биографии Николая Капустина [Текст] / Е. Д. Мельникова // Статьи молодых музыковедов. Вып. 3 / Ред.-сост. В. Н. Демина. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. – С. 39–44.

82. Месхишвили, Э. П. Фортепианные сонаты Скрябина [Текст] / Э. П. Месхишвили. – М.: Советский композитор, 1981. – 272 с.

83. Мизитова, Р. В. Фортепианная соната 10–20-х годов XIX столетия [Текст]: дисс... канд. искусствоведения / Р. В. Мизитова. – М., 1999. – 195 с.

84. Мо, К. Одночастная соната в творчестве Н. Капустина: композиционные и драматургические аспекты [Текст] / К. Мо // Pan-Art. – 2026. – Том 6. Вып. 2. – С. 291–300.

85. Мо, К. Репрезентация джаза в творчестве Н. Капустина: теоретические аспекты [Текст] / К. Мо // Современное искусство в дискурсе времени: Сборник статей Международной научно-практической конференции (Москва, 28 марта 2025 года). – М.: ИСИ, 2025. – С. 91–100.

86. Мо, К. Формы метроритмической импровизационности в фортепианных сонатах Н. Капустина [Текст] / К. Мо // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2026. – № 1. – С. 31–42.

87. Мо, К. Фортепианная соната в творчестве Н. Капустина: специфика воплощения жанра [Текст] / К. Мо // Актуальные проблемы современного композиторского творчества: материалы VI Всероссийской научной конференции, 23–24 октября 2025 г. – Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2025. – С. 347–354.

88. Мо, К., Лобзакова, Е. Э. Преломление полифонических приемов в фортепианных сонатах Н. Капустина [Текст] / К. Мо, Е. Э. Лобзакова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2024. – № 3. – С. 57–66.

89. Москалец, Ю. В. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи [Текст]: автореф. дисс... канд. искусствоведения / Ю. В. Москалец. – М., 2004. – 232 с.
90. Мошков, К. В. Индустрия джаза в Америке. XXI век. [Текст] / К. В. Мошков. – М.: Планета музыки, 2013. – 640 с.
91. Мошков, К. В., Филиппева, А. Российский джаз / под ред. К. В. Мошкова и А. Филиппевой. В 2-х томах. – СПб.: Планета Музыки, 2013. – Т. 1. – 607 с.; Т. 2. – 541 с.
92. Музыкальная форма: учебник для муз. училищ / общ. ред. Ю. Н. Тюлина [Текст]. – М.: Музыка, 1974. – 358 с.
93. Мураталиева, С. Г. Исторические пути развития сонаты [Текст]: дисс. ... канд. искусствоведения / С. Г. Мураталиева. – М., 1984. – 201 с.
94. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
95. Назайкинский, Е. В. Стилъ и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
96. Ньютон, Ф. Джазовая сцена [Текст] / Ф. Ньютон. – Новосибирск: Сибирское университетское издание, 2007. – 224 с.
97. Овсянкина, Г. П. Фортепианные сонаты Б. Тищенко [Текст] / Г. П. Овсянкина. – Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. – 154 с.
98. Овчинников, Е. В. История джаза. Вып. I [Текст] / Е. В. Овчинников. – М.: Музыка, 1994. – 240 с.
99. Овчинников, П. Л., Зайцева М. Л. Московская джазовая школа: история формирования и развития [Текст] / П. Л. Овчинников, М. Л. Зайцева. – М.: Изд-во «Научный консультант», 2023. – 154 с.
100. Огородова, А. В., Овчаров, И. В., Оршанская, Е. И. Фортепианный джаз в XX веке: основные стили и тенденции развития [Текст] /

А. В. Огородова, И. В. Овчаров, Е. И. Оршанская // Манускрипт. – 2020. – Том 13. Вып. 9. – С. 179–187.

101. Павчинский, С. Э. Сонатная форма произведений Скрябина [Текст] / С. Э. Павчинский. – М.: Музыка, 1979. – 236 с.

102. Переверзев, Л. Б. Импровизация versus композиция [Текст] / Л. Б. Переверзев // Музыкальная академия. – 1998. – № 1. – С. 125–133.

103. Полищук, А. Э. Третье течение и прогрессив в эволюции джаза: дисс... канд. искусствоведения [Текст] / А. Э. Полищук. – Ростов-на-Дону, 2019. – 291 с.

104. Преснякова, И. Джазинг эры свинга: pro et contra [Текст] / И. А. Преснякова // Проблемы музыкальной науки. – 2022. – № 4. – С. 76–86.

105. Протопопов, В. В. История сонатной формы: Сонатная форма в русской музыке [Текст] / В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 2010. – 440 с.

106. Протопопов, В. В. Сонатная форма в западноевропейской музыке второй половины XIX века [Текст] / В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 2002. – 134 с.

107. Прудникова, Л. П., Прудникова, Е. И. Функционирование полифонического письма в условиях джазовой ритмики (на примере цикла «24 прелюдии и фуги» Николая Капустина) [Текст] / Л. П. Прудникова, Е. И. Прудникова. – Молодий вчений. – 2021. – № 12 (100). – С. 30–34.

108. Пылаев, М. К. К теории и истории сонатной формы конца XVIII – начала XIX века [Текст]: дисс... канд. искусствоведения / М. К. Пылаев. – М., 1993. – 208 с.

109. Рогачев, А. Г. Системный курс гармонии джаза: теория и практика: учеб. пособие для студентов муз. колледжей [Текст] / А. Г. Рогачев. – М. : Владос, 2000. – 128 с.

110. Русанова, Т. М. Последние фортепианные сонаты Франца Шуберта: Проблемы композиции и исполнительской интерпретации. [Текст]: дисс... канд. искусствоведения / Т. М. Русанова. – М., 2003. – 188 с.
111. Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы [Текст] / Е. А. Ручьевская. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1988. – 160 с.
112. Рыбинцева, Г. В. Фуга и соната: два образа мира [Текст] / Г. В. Рыбинцева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 4 (33). – С. 10–14.
113. Савченко, Г. Ю. Джазовый контрапункт Николая Капустина. 24 прелюдии и фуги для фортепиано [Текст] / Г. Ю. Савченко // Музыкальное искусство: вопросы теории, истории, практики. – М.: Изд-во «Согласие», 2018. – С. 112–128.
114. Сапонов, М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения [Текст] / М. А. Сапонов. – М.: Музыка, 1982. – 80 с.
115. Сарджент, У. Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика [Текст] / У. Сарджент. – М.: Музыка, 1987. – 296 с.
116. Светлакова, Н. И. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку [Текст]: дисс... канд. искусствоведения. / Н. И. Светлакова. – М., 2006. – 28 с.
117. Семькин, В. Г. Одночастная фортепианная соната XIX – первой трети XX композиционно-драматургические аспекты [Текст]: дисс... канд. искусствоведения. / В. Г. Семькин. – М., 2017. – 216 с.
118. Скрипниченко, Н. В. Импровизационность как фактор композиторского мышления: На примерах клавирных произведений барокко [Текст]: дисс... канд. искусствоведения / Н. В. Скрипниченко. – Магнитогорск, 1999. – 351 с.

119. Советский джаз. Проблемы, события, мастера: сб. ст. [Текст] / А. Медведев, О. Медведева. – М.: Советский композитор, 1987. – 592 с.
120. Современный джаз в музыкальной культуре [Текст] / ред.-сост. Е. С. Барбан. – СПб.: Композитор, 2013. – 180 с.
121. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры [Текст] / О. В. Соколов. – Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. – 214 с.
122. Соколов, О. В. Об индивидуальном претворении сонатного принципа [Текст] / О. В. Соколов. // Вопросы теории музыки. Вып. 2. – М.: Музыка, 1970. – С. 196–228.
123. Соколова, С. Николай Гиршевич Капустин. Прощание с удивительным [Электронный ресурс] / С. Соколова. – URL: <https://www.zvuki.ru/R/P/80907/> (дата обращения 23.12.2025).
124. Сорокина, Е. Г. Некоторые проблемы развития фортепианной сонаты в России [Текст]: дисс...канд. искусствоведения. / Е. Г. Сорокина. – М., 1976. – 195 с.
125. Сохор, А. Н. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров [Текст] / А. Н. Сохор. – М.: Музыка, 1971. – 365 с.
126. Стецюк, Б. А. Современный фортепианный джаз: типовая стилистика и индивидуальные репрезентации [Текст] / Б. А. Стецюк // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 4 (33). – С. 87–90.
127. Стецюк, Б. А. Фортепианный джаз Чик Кория: стилистические синтезы и «конгломераты» [Текст] / Б. А. Стецюк // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. – 2017. – № 46. – С. 202–219.
128. Столяр, Р. С. Джаз. Введение в стилистику: учебное пособие [Текст] / Р. С. Столяр. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2019. – 112 с.

129. Сыров В. Н. Рифф как элемент музыкальной структуры [Текст] / В. Н. Сыров // Концепты хаоса и порядка в естественных и гуманитарных науках. – Н. Новгород: Деком, 2011. – С. 499–504.

130. Сыров, В. Н. Европейский контекст в джазе [Текст] / В. Н. Сыров // «Свое» и «чужое» в европейской культурной традиции. – Нижний Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2000. – С. 340–346.

131. Сыров, В. Н. К типологии стиля джазового творца [Текст] / В. Н. Сыров // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 2 (32). – С. 45–48.

132. Сыров, В. Н. Музыка «третьего пласта» в жанрово-стилевых диалогах: учебное пособие [Текст] / В. Н. Сыров. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2020. – 288 с.

133. Сыров, В. Н. Свинг в джазе [Текст] / В. Н. Сыров // Полный джаз: все о джазе по-русски. – 2023. – № 34–35. URL: <https://www.jazz.ru/mag/225/swing.htm> (дата обращения: 23.01.2026).

134. Сыров, В. Н. Современный джаз как стилевой феномен [Текст] / В. Н. Сыров // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2016. – № 2 (14). – С. 41–47.

135. Сысоев, А. Ю. Феномен свободной импровизации в музыке XX века [Текст]: дисс... канд. искусствоведения / А. Ю. Сысоев. – М., 2013. – 253 с.

136. Теоретические проблемы музыки XX века [Текст]: Сборник статей. – М.: Музыка, 1967. – 512с.

137. Теория современной композиции: учебное пособие [Текст] / Г. В. Григорьева и др.; отв. ред. В. С. Ценова. – М.: Музыка, 2007. – 616 с.

138. Тихонова, М. А. «Третье течение» в джазе как понятие и как явление [Текст] / М. А. Тихонова. – Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2015. – № 4. – С. 46–50.

139. Трёмбовельский, Е. Б. Предустановленное и импровизационное [Текст] / Е. Б. Трёмбовельский // Музыкальная академия. – 2008. – № 1. – С. 142–151.
140. Тытык, О. В. Американский блюз: поэтика жанра (на примере блюзов 1930 – 1960-х годов) [Текст]: автореф. дисс... канд. искусствоведения. / О. В. Тытык. – М., 2012. – 25 с.
141. Фейертаг, В. Б. Джаз. Энциклопедический справочник [Текст] / В. Б. Фейертаг. – СПб.: Скифия, 2008. – 696 с.
142. Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века [Текст]: дисс. ... д-ра искусствоведения / Т. В. Франтова. – М., 2004. – 305 с.
143. Хейзинга, Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня [Текст] / Й. Хейзинга. – М.: Прогресс, Прогресс – Академия, 1992. – 458 с.
144. Холопова, В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века [Текст] / В. Н. Холопова. – М.: Музыка, 1971. – 304 с.
145. Холопова, В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков [Текст] / В. Н. Холопова. – М., 2015. – 227 с.
146. Холопова, В. Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения [Текст] / В. Н. Холопова // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: сб. ст. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 158–205.
147. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие [Текст] / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. – 485 с.
148. Холопова, В. Н., Холопов, Ю. Н. Фортепианные сонаты Прокофьева [Текст]: учебн. пособие для студентов комп. отделений музыкальных вузов / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. – М.: Музыка, 1961. – 88 с.

149. Цукер, А. М. «Третий пласт», «третье направление», «третье течение»: термины или метафоры? [Текст] / А. М. Цукер // Проблемы музыкальной науки. – 2023. – С. 7–16.

150. Цукер, А. М. Барочная модель в современной массовой музыке [Текст] / А. М. Цукер // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Сборник статей. Т. II. – Н. Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 1999. – С. 180–191.

151. Цукер, А. М. И рок, и симфония [Текст] / А. М. Цукер. – М.: Композитор, 1993. – 304 с.

152. Цукер, А. М. Отечественная массовая музыка (1960–1990): учебное пособие [Текст] / А. М. Цукер. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2021. – 256 с.

153. Цукер, А. М. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной музыке [Текст]: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / А. М. Цукер. – М., 1991. – 48 с.

154. Цукер, А. М. Жанрово-стилевое взаимодействие академической и массовой музыки: возможности, пути, перспективы [Текст] / А. М. Цукер // Стилиевые искания в музыке 70–80-х годов XX века. Сб. статей. – Ростов на Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 1994. – С. 34–52.

155. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основа музыкальных форм [Текст] / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.

156. Чернова, Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке [Текст] / Т. Ю. Чернова. – М.: Музыка, 1984. – 144 с.

157. Чернышов, А. В. Джаз и музыка европейской академической традиции [Текст]: автореф. дисс... канд. искусствоведения. / А. В. Чернышов. – М., 2009. – 35 с.

158. Чернышов, А. В. Джазовый ритм в музыке академической традиции / А. В. Чернышов // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2011. – № 2 (9). – С. 23–27.

159. Чернышов, А. В. Квазиджазовая музыка академической традиции [Текст] / А. В. Чернышов. – Musiqi dünyası. – 2008. – № 1–2. – С. 78–84.

160. Чувилкин, В. С. Jazzing the classics: вчера, сегодня, в будущем [Текст] / В. С. Чувилкин // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре. Сборник трудов международной научной конференции. Т. 3. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова. 2019. – С. 387–397.

161. Чувилкин, В. С. Джазовая fuga в контексте взаимодействия академической и джазовой музыки XX – начала XXI века [Текст]: дисс... канд. искусствоведения / В. С. Чувилкин. – Ростов-на-Дону, 2022. – 200 с.

162. Чугунов, Ю. Н. Гармония в джазе: учебно-методическое пособие для фортепиано [Текст] / Ю. Г. Чугунов; под общ. ред. А. Вустин. – М.: Сов. композитор, 1985. – 144 с.

163. Шак, Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI века [Текст]: автореф. дисс... докт. искусствоведения / Ф. М. Шак. – Ростов-на-Дону, 2018. – 49 с.

164. Шак, Ф. М. Джаз и рок-музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI века [Текст] / Ф. М. Шак. – Краснодар: КГИК, 2018. – 342 с.

165. Шак, Ф. М. Джазовая стилистика и постмодернизм [Текст] / Ф. М. Шак // Современный джаз в музыкальной культуре: сб. ст. / сост. Е. С. Барбан. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. – С. 125–133.

166. Шак, Ф. М., Лубяная, Е. В. Стилъ Оскара Питерсона отечественного джазового пианизма [Текст] / Ф. М. Шак, Е. В. Лубяная // Вестник МГИМ им. А. Г. Шнитке. – 2024. – № 1 (27). – С. 28–40.

167. Шак, Ф. М., Полищук, А. Э. Третье течение и прогрессив: к вопросу стилистических разграничений [Текст] / Ф. М. Шак, А. Э. Полищук // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2018. – № 2. – С. 71–76.

168. Шапошников, И. А. Поэдность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена: дис. ... канд. культурологии [Текст] / И. А. Шапошников. – Новосибирск, 2016. – 209 с.

169. Широкова, Н. А. Джаз в художественной культуре постмодерна: основные тенденции развития: автореф. дис. ... канд. культурологии [Текст] / Н. А. Широкова. – СПб., 2011. – 16 с.

170. Шитикова, Р. Г. Соната в музыке XX века: типология и эволюция [Текст]: дис. ... докт. искусствоведения. / Р. Г. Шитикова. – СПб., 2022. – 1123 с.

171. Шлифтейн, И. С. Об эволюции классического цикла на примере сонат Бетховена [Текст] / И. С. Шлифтейн. // Музыкальная академия. – 2012. – № 3. – С. 11–13.

172. Шмакова, О. В. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера, Хиндемита (1930–1950-е годы): автореф. дис. ... канд. искусствоведения [Текст] / О. В. Шмакова. – Новосибирск, 2008. – 27 с.

173. Шулин, В. В. Стилиевые особенности фортепианного исполнительства в джазе [Текст] / В. В. Шулин // Университетский научный журнал. – 2018. – № 36. – С. 119–124.

174. Щукина, Т. В. Фортепианная соната в творчестве Клемента и ее историко-стилевые параллели [Текст]: дисс. ... канд. искусствоведения / Т. В. Щукина. – М., 2006. – 197 с.

175. Юрченко, И. В. Джазовый свинг: явление и проблема [Текст]: дис. ... канд. искусствоведения / И. В. Юрченко. – М., 2001. – 187 с.

176. Abramova, T. The synthesis of Jazz and Classical styles in three piano works of Nikolai Kapustin: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. – Temple: Temple University, 2014. – 93 p.

177. Anderson, M. Nikolai Kapustin, Russian Composer of Classical Jazz. – Fanfare XXIV/11 (2000). – P. 93-97.

178. Benward, B., Wildman, J. Jazz Improvisation: In Theory and Practice. – Dubuque: W. C. Brown, 1984. – 227 p.

179. Choi, J. An eclectic combination of classical and jazz idioms: Nikolai Kapustin's piano works: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. – Kansas: University of Kansas, 2015. – 47 p.

180. Creighton, R. J. A Man of Two Worlds: Jazz and Classical influences in Nikolai Kapustin's 24 Preludes op. 53: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. – Arizona: University of Arizona, 2009. – 282 p.

181. Davis, F. In The Moment: Jazz in the 1980s. – New York: Oxford University Press, 1980. – 258 p.

182. De'Ath, L. Nikolai Kapustin – A Performer's Perspective. – MusicWeb International, 2020. – URL: <https://www.musicweb-international.com/classrev/2002/Jun02/Kapustin.htm> (дата обращения 25.01.2025).

183. Feigin, L. Russian Jazz: New Identity. – London; New York: Quartet Books, 1985. – P. 208–209.

184. Frolova-Walker, M. Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin. – New Haven: Yale University Press, 2007. – 402 p.

185. Gioia, T. The History of Jazz. – New York: Oxford University Press, 2011. – 444 p.

186. Gridley, Mark C. Jazz Styles: History and Analysis. – Hoboken: Prentice Hall, 2003. – 442 p.

187. Gu, Y. A Pedagogical Guide to Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. – West Virginia: West Virginia University, 2019. – 91 p.

188. Han, N. The Russian «Third Stream» composer: a performance guide to Nikolai Kapustin's Concerto for eleven instruments, op. 90: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. – Athens, GA : University of Georgia, 2026. – 48 p.

189. Harriet, S. Bridging the Divide: An Interview with Kapustin. – International Piano. – 2000. – Vol. 4, No. 13. – P. 54–55.

190. Harrington J., Kapustin: Piano Sonata 2; Variations; Toccata; 6 Etudes; Andante; Day-Break; Aquarela (Washington: American Record Guide 78, no. 5, 2015)

191. Im, H. J. An Analysis of the Compositional Technique and Structure 25 of Nikolai Kapustin's Piano Sonata No. 6, Opus 62: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. – South Carolina: University of South Carolina, 2022. – 111 p.

192. Isacoff, S. Marc-André Hamelin Plays the Wild and Jazzy Music of Nikolai Kapustin // Piano Today – 2004. – V. 24, no. 4. – P. 4–6.

193. Lawn, R. J., and Hellmer J. L. Jazz: Theory and Practice. – Los Angeles: Alfred Publishing Company, 1996. – 312 p.

194. Lehman M., Kapustin: Cello Pieces, (Washington: American Record Guide 79, no. 4, 2016)

195. Lin, Y. Stylistic Influences, Developments, and Pedagogical Considerations of Nikolai Kapustin's Eight Concert etudes, Op. 40: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. – Kansas: University of Kansas, 2018. – 47 p.

196. Mann, J. E. Red, White, and Blue Notes: The Symbiotic Music of Nikolai Kapustin: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Arts. – Cincinnati: University of Cincinnati, 2007. – 130 p.

197. Norman, L. K. The Respective Influence of Jazz and Classical Music On Each Other, The Evolution of Third Stream and Fusion And The Effects Thereof Into The 21st Century: a Thesis Submitted in Partial Fulfillment of The Requirements for The Degree of Doctor of Musical Arts. – Vancouver, The University of British Columbia, 2002. – 86 p.

198. Okamoto, A. K. Nicholai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40: Reflections on Analysis: A Thesis Submitted in Conformity with the Requirements for the Degree of Doctor of Music Arts. – Toronto: the University of Toronto, 2013. – 168 p.

199. Pagel, G. Kapustin: Trios; Divertissement. – Washington: American Record Guide. – 2015. – Vol 78, No. 4.

200. Peters, M. A study of Nikolai Kapustin's Sonata No.12, Op. 102: A Contemporary Jazz Sonata In Two Movements: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. – West Virginia: West Virginia University, 2017. – 91 p.

201. Randall, J. C. A man of two worlds: Classical and Jazz influences in Nikolai Kapustin's twenty-four preludes, Op. 53: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. – Arizona: University of Arizona, 2009. – 281 p.

202. Roberts, J. E. Classical Jazz: The life and musical innovations of Nikolai Kapustin: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. – Alabama: University of Alabama. Tuscaloosa, Alabama, 2013. – 152 p.

203. Ryan, K. The Big Band and the Piano: Nikolai Kapustin's Variations Op. 41: A Doctoral project Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Doctor of Musical Arts. – Las Vegas: University of Nevada, 2016. – 76 p.

204. Schuller, G. *A life in Pursuit of Music and Beauty*. – New York: University of Rochester Press and Suffolk: Boydell & Brewer Limited, 2011. – 666 p.
205. Schuller, G. *Third Stream*. Grove Music Online. 2013. – <https://doi-org.proxy.lib.ohio-state.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252527>.
206. Schuller, G. *Walking Bass*. Grove Music Online. 2001. – <https://doi-org.proxy.lib.ohio-state.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.29835>.
207. Starr, S. Frederick. *Red & Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917–1980*. – New York: Oxford University Press, 1983. – 382 p.
208. Sterrs, T. S. *Toward a compositional paradigm based on post-tonality, jazz and counterpoint: a dissertation submitted to the graduate faculty of The University of Georgia in Partial*. – Athens, Georgia, 2013. – 399 p
209. Teachout, T. *Jazz and Classical Music: To the Third Stream and Beyond*. – *The Oxford Companion to Jazz*. – Oxford: Oxford University Press, 2000. – P. 546–559.
210. Tyulkova, Y. *Classical and Jazz Influences in the Music of Nikolai Kapustin: Piano Sonata no. 3, Op. 55: A Doctoral Research Project Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts in Piano Performance* – Morgantown: West Virginia University, 2015. – 100 p.
211. Tyulkova, Y. *Conversations with Nikolai Kapustin*. – Mainz: Schott Buch, 2019. – 484 p.
212. Wang, C. H. *A comprehensive Analysis of Jazz Elements in Nikolai Kapustin's Violin Sonata Opus 70 and String Quarter Number 1, Opus 88: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts*. – Northern Colorado: University of Northern Colorado, 2019. – 119 p.
213. Yee, K. L. *Poised between two worlds: Nikolai Kapustin's Piano Sonata No. 1 and the classical and jazz tradition: a Dissertation Submitted in Partial*

Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. – Louisiana:
Louisiana State University, 2014. – 64 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Биография и творческий путь композитора³⁵

1. Детство и годы учебы. Николай Гиршевич Капустин родился в 1937 году в Горловке Донецкой области (Украина). Мать композитора – Клавдия Николаевна Капустина-Козмина (1910–1993) – некоторое время работала машинисткой в управлении НКВД в Горловке. Именно она играла на фортепиано и приобщила сына к инструменту. Отец Капустина – Гирш Ефимович Капустин (1901–1983) работал старшим менеджером на мясокомбинате. Летом 1941 года, в начале Второй мировой войны, когда Украина была оккупирована немецкими войсками, трехлетний Николай вместе с мамой, сестрой Фирой и бабушкой был эвакуирован в Токмак, расположенный недалеко от Бишкека на севере Кыргызской Республики. К концу Великой отечественной войны семья вернулась на родину. Начиная с 6–7 лет систематически занимался музыкой: сначала у Петра Ивановича Винниченко, педагога по скрипке и фортепиано, а затем у Любовь Борисовны Французовой (выпускницы Санкт-Петербургской консерватории, ученицы С. Майкапара), подготовившей его за три года (1949–1952) к поступлению в Академическое музыкальное училище при Московской консерватории. В возрасте 12 лет Николай Капустин сочиняет свое первое произведение – сонату для фортепиано, хранящуюся в семейном архиве Капустиных.

После поступления в 14-летнем возрасте в это учебное заведение он оказывается в классе Аврелиана Григорьевича Руббаха (ученик Ф. Blumenфельда), оказавшего самое серьезное влияние на его формирование как академического пианиста. Капустин описывал: «четыре года, проведенные рядом с ним как одни из самых интересных и продуктивных в его науч-

³⁵ Биография составлена на основе воспоминаний композитора, детально представленных в монографии Я. Тюльковой [211].

ной карьере» [211, 53]. Кроме того, Руббах очень благосклонно относился к увлечению молодым пианистом композицией и джазом. К 15-летнему возрасту (1953 г.) относится первое публичное выступление Капустина – в Малом зале Московской консерватории (с Фантазией на темы Рябинина А. Аренского, ор. 48).

После написания своего первого произведения Капустин продолжает заниматься композицией на протяжении всей учебы в колледже, а также увлекаться джазом, чему в значительной степени способствовало знакомство с сыном русского поэта С. Михалкова – Андреем (ныне режиссер А. Михалков-Кончаловский)³⁶, который также учился у Руббаха. Эта музыка постепенно вошла в музыкальный язык Капустина-композитора: в 1950–1957 годах, помимо сонат, он написал еще несколько произведений – Сонатину (1954), Романс в Фа-мажоре (1954), Польку-рондо (1956) и Чешскую рапсодию для двух фортепиано (1956). Живя в доме Михалковых Капустин имел возможность познакомиться с записями знаменитых джазовых биг-бэндов – Д. Эллингтона, К. Бейси, Г. Миллера, Б. Гудмена и др., а также сольных исполнителей – Э. Гарнера, О. Питерсона, О. Коулман, Б. Тейлор и Л. Тристиано. В 1956 году в доме Михалкова он встретил человека, который изменил его жизнь – известного советского джазового музыканта О. Лундстрема. Не менее значимой оказалась и встреча с композитором А. Хачатуряном, который одним из первых оценил его композиторские поиски на стыке академической и джазовой традиций после прослушивания Чешской рапсодии для двух фортепиано (в исполнении автора и А. Михалкова).

Жизнь Капустина круто изменилась в августе 1956 года, когда Руббах взял двух своих учеников – Николая Капустина и Евгению Пупкову – в дом А. Гольденвейзера на прослушивание перед вступительными экзаменами в Московскую консерваторию, куда он поступил в том же году в класс выдаю-

³⁶ На протяжении трех лет по предложению Андрея он жил в доме Михалковых (1954 – 1956).

щегося пианиста и педагога. Гольденвейзер говорил о своем ученике: «Я знал в своей жизни только двух одинаково талантливых людей – Сергея Рахманинова и Татьяну Николаеву. Теперь я знаю третьего – Николая Капустина» [211, 138]. Кроме обязательных дисциплин Капустин очень увлекся ансамблевым исполнительством в этот период: уже осенью 1956 года вместе с известнейшей пианисткой Т. Николаевой он исполняет Пятый концерт для фортепиано с оркестром С. Прокофьева, позднее – с другой выдающейся пианисткой – М. Юдиной – Концерт для фортепиано с духовым оркестром И. Стравинского. В результате активной исполнительской деятельности Капустин столкнулся с первой существенной проблемой в его карьере – у него начались боли в третьем пальце правой руки, которые потребовали оперативного вмешательства. Позитивным моментом вынужденного исполнительского перерыва можно считать разучивание Концерта для фортепиано с оркестром для левой руки М. Равеля, а также написание собственной Сонаты для фортепиано для левой руки (1957), которая осталась неопубликованной.

В 1950-х годах Капустин познакомился с Ю. Саульским, вместе с которым часто посещал репетиции джазового оркестра под управлением его друга пианиста и композитора Б. Рычкова. Постепенно и сам молодой исполнитель начинает выступать как джазовый пианист в небольших ансамблях и оркестрах. Кроме того, он организует свой джазовый квинтет, в состав которого вошли музыканты, первоначально игравшие с ним в биг-бэнде Ю. Саульского – А. Зубов (тенор-саксофон), К. Бахолдин (тромбонист), А. Гореткин (барабанщик), И. Берухштис (контрабасист). Именно в таком составе ансамбль стал резидент-бэндом в ресторане гостиницы «Националь», одного из самых известных мест в Москве того времени. Важным фактом его композиторской карьеры было выступление на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве в июле 1957 года, где он исполнил сочиненное им Концертино для фортепиано с оркестром, ор. 1 с биг-бэндом Ю. Саульского. Несмотря на

то, что в этот период он все более активно позиционирует себя как джазовый пианист, аранжировщик и композитор, летом 1961 года Капустин сдает свой самый важный выпускной экзамен в Московской консерватории с абсолютно академической программой («Петрушка» И. Стравинского, Соната си-минор Ф. Листа, Соната № 22 Фа-мажор Л. Бетховена, одна из прелюдий и фуг из Хорошо темперированного клавира И. Баха, Концерт для фортепиано с оркестром № 2 Б. Бартока). Им были получены отличные оценки и рекомендация для поступления в ассистентуру-стажировку, которую, однако, он не использовал, предпочтя активную исполнительскую деятельность с оркестром О. Лундстрема.

2. Карьера джазового пианиста и карьера композитора (ранний период). *Годы работы с биг-бэндом Олега Лундстрема (1961–1972).* Летом 1961 года Капустин присоединился к биг-бэнду О. Лундстрема, который уже успел прославиться на территории всего Советского Союза, в качестве пианиста и композитора (аранжировщика). Стиль его игры во многом формировался под влиянием записей джазовых пианистов, которые были доступны на виниловых пластинках, а также в эфире радиостанции «Голос Америки». За годы работы в биг-бэнде Капустин принял участие в двух виниловых записях, первая из которых называлась «Оркестр Олега Лундстрема» (фирма грамзаписи «Мелодия», 1966 г.). На втором диске, записанном в 1970 году, он выступал не только как пианист, но и как композитор: в него вошли два – Вариации для фортепиано с оркестром (ор. 3) и «Aquarium Blues» (ор. 12).

Помимо сочинительства Капустин работал и как аранжировщик, переложивший для оркестра около миллиона песен. За годы работы музыкант с биг-бэндом Лундстрема он объездил сотни городов России и союзных республик – Латвии, Эстонии, Украины, Литвы, а также Болгарии, Румынии, Польши, Чехословакии и многих других. В июне 1965 года в составе оркестра О. Лундстрема молодой музыкант совершил свое первое зарубежное турне

по Чешской Республике. Однако со временем у музыканта накапливается усталость от гастрольной деятельности, а также от репертуара, состоявшего в основном из песен. Написанный специально для оркестра Первый фортепианный концерт (ор. 2) был исполнен всего несколько раз, так как оказался не очень востребованным в репертуаре этого коллектива в отличие от двух других, созданных в период работы с биг-бэндом, – Вариаций для фортепиано и биг-бэнда (ор. 3) и Токкаты для фортепиано и биг-бэнда (ор. 8). Постепенно он приходит к решению об уходе из оркестра, отчасти и под влиянием личных обстоятельств: будучи на гастролях в Новокузнецке он знакомится со своей будущей женой Аллой Барановской (Капустиной, поженились в 1969 г.³⁷).

Годы работы с оркестром Б. Карамышева «Голубой экран» (1972–1977) и Российским государственным симфоническим оркестром кинематографии (1977–1984). После ухода из оркестра О. Лундстрема Капустин остается практически без средств к существованию. Ситуацию несколько исправляет заказ на написание трех оркестровых сочинений (ор. 15–17) для радиостанции «Юность». В 1972 году он принимает решение присоединиться к биг-бэнду Б. Карамышева «Голубой экран», где выполняет те же функции, что и в предыдущем коллективе, однако чувствует себя более свободным в выборе репертуара и в своей композиторской деятельности, создавая произведения для оркестра и получая государственные заказы на написание сочинений. За пять лет работы с биг-бэндом Б. Карамышева Капустин сочинил двенадцать произведений, среди которых самые заметные – Концерт для фортепиано с оркестром № 2, ор. 14 (1972) – его автор считал самым своим удачным ранним опусом, и первое произведение для фортепиано соло – Сюита в старинном стиле³⁸, ор. 28 (1977). В тот же период было создано и несколько известных

³⁷ У Капустина два сына: Антон (1971 г. р.) и Павел (1978 г. р.)

³⁸ Произведение создано спустя почти 20 лет после первых созданных им в период обучения в колледже произведений для фортепиано-соло.

сочинений без струнных инструментов, например, Менуэт для биг-бэнда, ор. 21 (1974) и Пьеса для пяти саксофонов и оркестра, ор. 22 (1975).

Весной 1977 года биг-бэнд Б. Карамышева был расформирован и Капустин получает приглашение на работу в Российский государственный симфонический оркестр кинематографии (только в качестве пианиста). В этом коллективе, основной функцией которого была запись музыки для радио и кино, он приобщается к активной студийной работе, что постепенно стала его привлекать значительно больше, чем концертная деятельность. В 1980 году он принимает решение не давать больше публичных выступлений в качестве пианиста и сосредоточиться на композиции, а в 1984 увольняется из оркестра.

Его композиторский потенциал за время работы с Российском государственным симфоническом оркестром кинематографии был реализован не в полной мере: Капустин написал всего восемь оркестровых произведений, в основном программных (ор. 30–35, 37–38) и одно для фортепиано-соло (Токката, ор. 36, 1983). По настоянию своего друга В. Мурадели в 1980 году он становится членом Московского союза композиторов, который, однако, мало способствовало продвижению его сочинений. В этот же период композитор начинает сотрудничество с двумя крупными советскими музыкальными издательствами – «Музгиз» (в дальнейшем – «Музыка») и «Советский композитор», опубликовавшими многие из его сочинений, в том числе Сюиту в старинном стиле ор. 28 (1977) и Токкату ор. 36 (1983).

3. Карьера композитора (зрелый период, 1984–1999). По сравнению со временем, проведенным в оркестре Б. Карамышева и в оркестре кинематографии, творческая продуктивность Капустина значительно возрастает – с 27 произведений за 12 лет (1972–1984), созданных в период работы в этих коллективах, до 60 сочинений за 15 лет (1984–1999) в качестве свободного композитора. Кроме того, в этот период он начинает активную работу по аудио-

записи своих сочинений – проекта «Капустин играет Капустина», который продлился 23 года (1985–2008).

Обзор творчества композитора за этот период показывает, что, хотя он продолжал сочинять произведения для биг-бэнда (например, Концерт для альт-саксофона с оркестром, ор. 49 (1987), Концерт для контрабаса с симфоническим оркестром, ор. 76 (1994), Концерт для виолончели с оркестром, ор. 85 (1997), Концерт для 11 инструментов, ор. 90 (1998), основной его интерес сместился в сторону сольного фортепиано и музыки для камерного ансамбля. Первая группа включает фортепианные сонаты (№ 2 – № 10), фортепианные концерты (№ 3 – № 6), 24 прелюдии и фуги (ор. 82, 1997), этюды (ор. 40, 1984, 67, 1992, 68, 1992), вариации (ор. 41, 1984, и 80, 1996), а также другие пьесы. Среди камерных сочинений – две виолончельные сонаты (ор. 63, 1991, и 84, 1997), Трио для флейты, виолончели и фортепиано (ор. 86, 1998), Струнный квартет № 1 (ор. 88, 1998), Фортепианный квинтет (ор. 89, 1998), Пьеса для секстета (ор. 79, 1995), Соната для альта и фортепиано (ор. 69, 1992) и Соната для скрипки и фортепиано (ор. 70, 1992).

1990-е годы – период роста популярности музыки Капустина во всем мировом музыкальном пространстве. Благодаря дружбе с Х. Такаоки (Hideaki Takaoiki) композитор становится очень популярным на Востоке, особенно в Японии. Такаоки не был профессиональным музыкантом и его интересы лежали в области телевизионного производства, однако, будучи продюсером и одним из руководителей телекомпании Mainichi Broadcasting Company, он стал одним из самых больших популяризаторов музыки Капустина за рубежом. Вторая причина значительного роста популярности – активное распространение Интернета, в частности хостинга Youtube, куда сын композитора Антон выложил от его имени множество аудиозаписей, в том числе и более ранних, сделанных в 60-е и 70-е годы. В это же время музыкой Капустина стали интересоваться российские телеканалы и газеты. С ним начали сотrud-

ничать известные российские музыканты, в том числе Н. Петров (фортепиано), И. Богуславский (альт), А. Корнеев (флейта), А. Загоринский (виолончель) и другие.

В этот же период он отчасти возвращается к публичной исполнительской деятельности. Первое живое выступление Капустина после 1980 года состоялось 30 декабря 1995 г. в Бетховенском зале Большого театра на премьере собственного сочинения – Секстета, ор. 79. 29 октября 1997 г. он дал концерт в Москве, посвященный 60-летию. В конце октября 1998 г. Капустин и его друг виолончелист А. Загоринский отправились в Германию на гастроли, открыв новый этап в своей творческой карьере. По возвращении в Россию 21 апреля 1999 г. совместно с А. Загоринским и А. Корнеевым была осуществлена премьера Трио для флейты, виолончели и фортепиано, ор. 86. В июле 1999 г. Капустин во второй раз отправляется на гастроли в Германию с А. Загоринским.

4. Карьера композитора (поздний период, 2000–2017). В начале XXI века популярность музыки Капустина резко возросла, и сегодня он считается одним из самых выдающихся композиторов в мире, создававших свои произведения между академической традицией и джазом. Важным этапом в этом отношении стала серия зарубежных поездок, в том числе весной 2000 г. в Великобританию (Лондон), где он давал не только концерты, но также стал участником других мероприятий. В частности, давал интервью ведущим музыкальным журналам и газетам Великобритании и Японии (например, интервью журналу «Fanfare» с М. Андерсоном и журналу «International Piano Quarterly» с Х. Смит), участвовал в открытии «Общества пианистов Капустина» (Kapustin's Piano Society) – группы людей под руководством Я. Хоаре, которые ценят его музыку. Также присутствовал на европейской премьере Второй фортепианной сонаты в исполнении М.-А. Амлена.

С 2000 года в России прошел ряд значимых для композитора концертов, в основном это были премьеры: 11 января 2001 г. в Московской филармонии состоялось исполнение Н. Петровым и Квнтетом им. Д. Д. Шостаковича Квнтета, ор. 89 (вместе с Квртетом № 2 С. Рахманинова и Квртетом № 3 Д. Шостаковича); 10 мая 2002 г. в зале Московской консерватории прозвучали Струнный квртет № 1, ор. 88 в исполнении Струнного квртета им. М. И. Глинки и премьера Концерта № 2 для виолончели и струнного оркестра, ор. 103, в исполнении А. Загоринского и Московского камерного оркестра под управлением К. Орбеяна. Во втором отделении концерта прозвучали Трио для флейта, виолончели и фортепиано, ор. 86, в исполнении Н. Петрова (фортепиано), А. Рацбаума (флейта) и О. Смирнова (виолончель), а также Квнтет для фортепиано и струнного квртета, ор. 89, в исполнении Н. Петрова и Струнного квртета им. М. И. Глинки. 11 декабря 2007 г. в Музыкальном училище им. Гнесиных состоялся концерт, посвященный 70-летию композитора, с исполнением в первом отделении камерной музыки, а во втором – оркестровой. Еще два концерта – 8 марта 2009 г. и 18 декабря 2011 г. состоялись в Камерном зале Московской филармонии и в Музыкальном салоне Архиповой (Концертный зал имени И. К. Архиповой) в Москве.

С 2003 по 2013 год Капустин активно публикует свои произведения в Азии – в японской издательской компании «Prhythm». Начиная с 2014 года произведения Капустина издает одна из самых престижных издательских компаний мира – немецкая «Schott Music». Благодаря растущей популярности музыки Капустина его произведения исполняют музыканты со всего мира: альтистка К. Рау (Christina Rauh), виолончелисты Э. Рунге (Eckart Runge) и Э. Диндо (Enrico Dindo), пианистка Ю. Кондо (Yuko Kondo), молодые китайские пианистки Абу (Abu), Ван Юцзя (Wang Yujia) и три кореянки из трио «Ан». В 2017 г. в честь 80-летия Капустина музыканты организовали ряд мероприятий, посвященных музыке этого выдающегося композитора, в том

числе концерт в Зале камерной музыки Московского филармонического оркестра (Москва, Россия) с участием А. Загоринского, М. Рубинштейн (флейта) и И. Соколова (фортепиано).

2000–2017 годы были достаточно насыщенным композиторским периодом для Капустина: всего написано 62 произведений, большинство из которых – для сольного фортепиано и камерного ансамбля. Особенно примечательно, что в этот период Капустин завершил работу над двадцатью фортепианными сонатами, сочинив последние десять сонат, начиная с Сонаты для фортепиано № 11, ор. 101 (2000) и заканчивая Сонатой для фортепиано № 20, ор. 144 (2011). Остальные произведения – это в основном программные пьесы, а также несколько аранжировок известных джазовых композиций. Камерно-ансамблевая музыка представлена концертами, вариациями, сюитами, сонатами, дивертисментами, струнными квартетами, фортепианными трио, каприсами.

В последние годы жизни Капустин жил уединенно и отделился от внешнего мира. Композитор умер на 83-м году жизни 2 июля 2020 года.

.

Приложение 2.

Список произведений Н. Капустина

№	Произведение	Опус	Год создания	Инструмент
1.	Фортепианная соната		1950	фортепиано
2.	Романс F-dur		1954	фортепиано
3.	Сонатина		1954	фортепиано
4.	Полька-рондо		1955	фортепиано
5.	Чешская рапсодия		1956	для двух фортепиано
6.	Фортепианная соната для левой руки		1957	фортепиано
7.	Две сонатины		1957-1958	фортепиано
8.	Большая соната с moll		1958-1959	фортепиано
9.	Концертино	Ор. 1	1957	фортепиано с оркестром
10.	Концерт № 1	Ор. 2	1961	фортепиано с оркестром
11.	Вариация	Ор. 3	1961	фортепиано с биг- бендом
12.	Хорал и fuga	Ор. 4	1962	оркестр
13.	Пьеса	Ор. 5	1962	труба с оркестром
14.	Фантазия «Роза-Мария»	Ор. 6	1963	оркестр
15.	Фантазия на три детские песни	Ор. 7	1963	оркестр
16.	Токката	Ор. 8	1964	фортепиано с оркестром
17.	«Испытание»	Ор. 9	1966	оркестр
18.	«Звуки биг-бэнда»	Ор. 10 (Ор. 46)	1966	оркестр
19.	«Эстакада»	Ор. 11	1966	биг-бэнд
20.	«Аквариумный блюз»	Ор. 12	1967	труба соло и биг-Бэнд
21.	Интермеццо	Ор. 13	1968	фортепиано с оркестром
22.	Концерт № 2	Ор. 14	1972	фортепиано с оркестром
23.	«Лесная история»	Ор. 15	1972	оркестр
24.	Ноктюрн	Ор. 16	1972	фортепиано с оркест- ром
25.	Три пьесы	Ор. 17	1972	оркестр
26.	Четыре пьесы	Ор. 18	1973	для инструментального ансамбля

27.	Этюд	Ор. 19	1974	фортепиано с оркестром
28.	Ноктюрн F-dur	Ор. 20	1974	фортепиано и оркестр
29.	Минует	Ор. 21	1974	биг-бэнд
30.	Пьесы для пяти саксофонов и оркестра	Ор. 22	1975	пять саксофонов с оркестром
31.	«Энигма» для биг-бэнда	Ор. 23	1975	биг-бэнд
32.	Марш для оркестра	Ор. 24	1975	оркестр
33.	Рапсодия	Ор. 25	1976	оркестр
34.	«Рассвет»	Ор. 26	1976	фортепиано
35.	«Рассвет»	Ор. 26А	1976	фортепиано с оркестром
36.	Фантазия для джазового квартета	Ор. 27	1976	джазовый квартет
37.	Сюита в старинном стиле	Ор. 28	1977	фортепиано
38.	Скерцо	Ор. 29	1978	фортепиано с оркестром
39.	Двухчастный концерт	Ор. 30	1980	оркестр
40.	Элегия	Ор. 31	1980	оркестр
41.	Ветер с севера	Ор. 32	1981	оркестр
42.	Пьеса	Ор. 33	1982	для двух фортепиано с оркестром
43.	«Меридиан»	Ор. 34	1982	оркестр
44.	«Замкнутая кривая»	Ор. 35	1982	оркестр
45.	Токката G-dur	Ор. 36	1983	фортепиано
46.	«Приятная встреча»	Ор. 37	1983	оркестр
47.	«Предчувствие»	Ор. 38	1983	оркестр
48.	Соната № 1	Ор. 39	1984	фортепиано
49.	8 концертных этюдов	Ор. 40	1984	фортепиано
50.	Токката	Ор. 40/3	1984	фортепиано
51.	Вариация	Ор. 41	1984	фортепиано
52.	Час пик для ансамбля	Ор. 42	1985	ансамбль
53.	Апрельский день для ансамбля	Ор. 43	1985	ансамбль
54.	Утро для ансамбля	Ор. 44	1985	ансамбль
55.	«Движущая сила»	Ор. 45	1985	фортепиано
56.	«Звуки биг-бэнда»	Ор. 46	1986	фортепиано
57.	«Созерцание»	Ор. 47	1987	фортепиано
58.	Концерт № 3	Ор. 48	1985	фортепиано и оркестр
59.	Симфониетта	Ор. 49	1986	для фортепиано в 4 руки
60.	Симфониетта в четырех частях	Ор. 49	1987	оркестр
61.	Концерт	Ор. 50	1987	альт-саксофон и

				оркестр
62.	Увертюра	Ор. 51	1987	биг-бэнд
63.	Интрада	Ор. 52	1988	биг-бэнд
64.	24 джазовые прелюдии	Ор. 53	1988	фортепиано
65.	Соната № 2	Ор. 54	1989	фортепиано
66.	Соната № 3	Ор. 55	1990	фортепиано
67.	Концерт № 4	Ор. 56	1989	фортепиано с оркестром
68.	Камерная симфония	Ор. 57	1990	камерный оркестр
69.	Анданте	Ор. 58	1990	фортепиано
70.	Десять багателей	Ор. 59	1991	фортепиано
71.	Соната № 4	Ор. 60	1991	фортепиано
72.	Соната № 5	Ор. 61	1991	фортепиано
73.	Соната № 6	Ор. 62	1991	фортепиано
74.	Соната № 1	Ор. 63	1991	фортепиано
75.	Соната № 7	Ор. 64	1991	фортепиано
76.	Колыбельная	Ор. 65	1991	фортепиано
77.	Три экспромта	Ор. 66	1991	фортепиано
78.	Триэтюда	Ор. 67	1992	фортепиано
79.	Пять этюдов в разных интервалах	Ор. 68	1992	фортепиано
80.	Соната	Ор. 69	1992	альт и фортепиано
81.	Соната	Ор. 70	1992	скрипка и фортепиано
82.	Каприччио	Ор. 71	1992	фортепиано
83.	Концерт № 5	Ор. 72	1993	фортепиано с оркестром
84.	Десять инвенций	Ор. 73	1993	фортепиано
85.	Концерт № 6	Ор. 74	1993	фортепиано и биг-бэнд
86.	Юмореска	Ор. 75	1994	фортепиано
87.	Концерт	Ор. 76	1994	контрабас и оркестр
88.	Соната № 8	Ор. 77	1995	фортепиано
89.	Соната № 9	Ор. 78	1995	фортепиано
90.	Пьеса	Ор. 79	1995	секстет
91.	Тема с вариациями	Ор. 80	1996	фортепиано
92.	Соната № 10	Ор. 81	1996	фортепиано
93.	24 прелюдии и фуги	Ор. 82	1997	фортепиано
94.	Экспромт	Ор. 83	1997	фортепиано
95.	Соната № 2	Ор. 84	1997	виолончель и фортепиано
96.	Концерт № 1	Ор. 85	1997	виолончель и фортепиано
97.	Трио	Ор. 86	1998	флейта, виолончель и фортепиано
98.	Семь полифонических	Ор. 87	1998	фортепиано

	пьес для левой руки			
99.	Струнный квартет №1	Op. 88	1998	струнный квартет
100.	Фортепианный квинтет	Op. 89	1998	фортепианный квинтет
101.	Концерт	Op. 90	1998	одинадцать инструментов
102.	Дивертисмент	Op. 91	1998	две флейты, виолончель и фортепиано
103.	Сюита	Op. 92	1999	фортепиано
104.	Вступление и скерцино	Op. 93	1999	виолончель
105.	Баллада	Op. 94	1999	фортепиано
106.	Скерцо	Op. 95	1999	фортепиано
107.	Элегия	Op. 96	1999	виолончель и фортепиано
108.	«Бурлеск»	Op. 97	1999	виолончель и фортепиано
109.	Почти вальс	Op. 98	1999	виолончель и фортепиано
110.	Дуэт	Op. 99	1999	альт-саксофон и виолончель
111.	Сонatina G-dur	Op. 100	2000	фортепиано
112.	Соната № 11 «Twickenham»	Op. 101	2000	фортепиано
113.	Соната № 12	Op. 102	2001	фортепиано
114.	Концерт № 2	Op. 103	2002	виолончель и струнный оркестр
115.	Концерт	Op.104	2002	для двух фортепиано и ударные инструменты
116.	Концерт	Op.105	2002	скрипка, фортепиано и оркестр
117.	Сюита	Op.106	2002	альт, альт-саксофон, фортепиано и бас
118.	Вариация на тему «Сладкая Джорджия Браун»	Op. 107	2002	альт, альт-саксофон, фортепиано и бас
119.	Парафраз на тему Поля Двойрина	Op. 108	2003	фортепиано
120.	«Что-то за этим стоит»	Op. 109	2003	фортепиано
121.	Соната № 13	Op. 110	2003	фортепиано
122.	«Gingerbread Man«»	Op. 111	2003	фортепиано
123.	«Конец радуги»	Op. 112	2003	фортепиано
124.	«Колесо фортуны»	Op. 113	2003	фортепиано
125.	«No Stop Signs»	Op. 114	2003	фортепиано
126.	Фантазия	Op. 115	2003	фортепиано
127.	Рондолетто	Op. 116	2003	фортепиано

128.	Остров специй	Op. 117	2003	фортепиано
129.	Парафраз на тему «Аква-рела до Бразилии»	Op. 118	2003	фортепиано
130.	«Нечего терять»	Op. 119	2004	фортепиано
131.	Соната № 14	Op. 120	2004	фортепиано
132.	«Vanity of Vanities»	Op. 121	2004	фортепиано
133.	«Две безделушки в форме этюд»	Op. 122	2004	фортепиано
134.	Парафраз на тему «голубая босса»	Op. 123	2004	фортепиано
135.	Сюита	Op. 124	2004	виолончель
136.	Соната	Op. 125	2004	флейта и фортепиано
137.	Дивертисмент	Op. 126	2005	скрипка, виолончель и фортепиано
138.	Соната № 15 «Fantasia quasi Sonata»	Op. 127	2005	фортепиано
139.	Вступление и Рондо	Op. 128	2006	фортепиано
140.	Парафраз на песню Диззи Гиллеспи «Мантека»	Op. 129	2006	двух фортепиано
141.	«Противодвижение»	Op. 130	2006	фортепиано
142.	Соната № 16	Op. 131	2006	фортепиано
143.	Струнный квартет	Op. 132	2007	струнный квартет
144.	Шесть маленьких пьес	Op. 133	2007	фортепиано
145.	Соната № 17	Op. 134	2008	фортепиано
146.	Соната № 18	Op. 135	2008	фортепиано
147.	Фортепианное трио № 1	Op. 136	2008	скрипка, виолончель и фортепиано
148.	«Хорошее намерение»	Op. 137	2009	фортепиано
149.	«Ловкость рук»	Op. 138	2009	фортепиано
150.	«Святая корова»	Op. 139	2009	фортепиано
151.	«Автострада»	Op. 140	2009	фортепиано
152.	Концерт для скрипки	Op. 141	2009	скрипка
153.	Фортепианное трио	Op. 142	2010	скрипка, виолончель и фортепиано
154.	Соната № 19	Op. 143	2011	фортепиано
155.	Соната № 20	Op. 144	2011	фортепиано
156.	Триптих	Op. 145	2012	двух фортепиано
157.	Каприччио	Op. 146	2012	для фортепиано в 4 руки
158.	Концерт для фортепиано с оркестром № 1 (2-я редакция)	Op. 147	2012	фортепиано с оркестром
159.	Диалог	Op. 148	2013	фортепиано
160.	Короткий, но трансцен-	Op. 149	2013	фортепиано

	дентый этюд			
161.	«Легкомысленное рондо»	Ор. 150	2013	струнный квартет
162.	«Никто не идеален»	Ор. 151	2013	фортепиано
163.	«Пианист в опасности»	Ор. 152	2013	фортепиано
164.	«Скитание»	Ор. 153	2013	фортепиано
165.	«Последняя попытка»	Ор. 154	2014	струнный квартет
166.	Аллегро	Ор. 155	2015	фортепиано, скрипка и виолончель
167.	Маленький дуэт	Ор. 156	2014	флейта и виолончель
168.	«Любопытство»	Ор. 157	2015	фортепиано
169.	Сонатина	Ор. 158	2015	скрипка и фортепиано
170.	«Дождливая погода»	Ор. 159	2015	фортепиано
171.	«Что-то еще»	Ор. 160	2015	фортепиано
172.	«Лунная радуга»	Ор. 161	2016	фортепиано

Список фортепианных сонат Н. Капустина

№	Название произведения	Кол-во частей	Год создания
1	Соната-фантазия № 1 Ор. 39	4	1984
2	Соната № 2 Ор. 54	4	1989
3	Соната № 3 Ор. 55	1	1990
4	Соната №4 Ор. 60	3	1991
5	Соната № 5 Ор. 61	3	1991
6	Соната № 6 Ор. 62	3	1991
7	Соната № 7 Ор. 64	4	1991
8	Соната № 8 Ор. 77	1	1995
9	Соната № 9 Ор. 78	3	1995
10	Соната № 10 Ор.81	3	1996
11	Соната Twickenham № 11 Ор. 101	3	2000
12	Соната № 12 Ор. 102	2	2001
13	Соната № 13 Ор. 110	4	2003
14	Соната № 14 Ор. 120	3	2004
15	Соната Fantasia quasi Sonata № 15 Ор. 127	1	2005
16	Соната № 16 Ор. 131	2	2006
17	Соната № 17 Ор. 134	3	2008
18	Соната № 18 Ор. 135	3	2008
19	Соната № 19 Ор. 143	4	2011
20	Соната № 20 Ор. 144	3	2011

Приложение 3.

Список джазовых сонат других композиторов³⁹

А Бу (A bu)	Фортепианная соната № 1 «Сосна». – 2022
Антейл (Antheil) Джордж	«Джазовая соната» (The Jazz Sonata) для фортепиано. – 1922 Джазовая соната для расширенного инструментального ансамбля. – 1923
Барбер (Barber) Сэмюэл	Соната для фортепиано op. 26. – 1947–1949
Бейкер (Baker) Дэвид	Соната в джазовом стиле для скрипки и струнного квартета (Sonata for Jazz Violin and String Quartet). – 1987
Блуменфельд (Blumenfeld) Аарон	Джазовая соната для фортепиано и камерного ансамбля. – 1987
Богданович (Bogdanović) Душан	Джазовая соната для гитары соло. – 1982
Вайсенберг (Weissenberg) Алексис	Соната в джазовом стиле (Sonate en état de jazz) для фортепиано. – 1982
Веккер Владимир Павлович	Соната № 2 «Джазовая» для фортепиано. – 1977
Глик (Glick) Сруль Ирвинг	Соната для джаз-квинтета. – 1964
Кабардоков Мурат Заурович	Джазовая соната для фортепиано. – 2010
Кольер (Collier) Роналд	Соната для фортепиано и джаз-квинтета. – 1955
Кройц (Kreutz) Артур	Три джазовые сонаты для скрипки и фортепиано: № 1. — 1961; № 2. — 1968; № 3. — 1984
Купферман (Kupferman) Мейер	«Соната с элементами джаза» (Sonata on Jazz Elements) для фортепиано. – 1958
Лангер (Langer) Майкл	«Джазовая соната» (Jazz Sonata) для гитары. – 1998.
Маркин Юрий Иванович	Джазовая сонатина 1 (соль-минор) Джазовая соната (по классическим моделям) № 1 (Соль-мажор). – изд. 2008 Джазовая соната (по классическим моделям) № 2 (до-минор) Джазовая соната (по классическим моделям) № 3 (фа-минор). – изд. 2008 Джазовая соната (по классическим моделям) № 4 (ми-минор). – изд. 2008 Джазовая соната (по классическим моделям) № 5 (Си-бемоль мажор). – изд. 2008 Соната № 1 для скрипки и фортепиано

³⁹ Данный список не претендует на полноту, в нем отражены лишь некоторые примеры сонат, созданных на основе стилизового синтеза академической музыки и джаза.

Мойзес (Moyzes) Александр	«Джазовая соната» (Jazz Sonata) для двух фортепиано. – 1930, 2-я ред. – 1971
Монтель (Montiel) Ольвера Армандо	«Соната в джазовом стиле» № 2 (Sonata en estilo de jazz) для фортепиано. – 1941
Олива (Oliva) Хулио Сезар	Соната в джазовом стиле для гитары соло. – 2000 Соната в блюзовом стиле для двух гитар. – 2000 Соната в джазовом стиле для двух гитар. – 2000 Соната в блюзовом стиле для трёх гитар. – 2000 Соната в джазовом стиле для трёх гитар. – 2000
Парчман (Parchman) Ген Луи	Jazz Sonata («Джазовая соната») для квинтета медных духовых инструментов. – 1971
Попович Арсений Николаевич	Соната «В джазовых тонах» для фортепиано. – 1979
Пюц (Pütz) Эдуард	Jazz Sonata («Джазовая соната») для фортепиано. – 1988
Равель (Ravel) Морис	Соната для скрипки и фортепиано № 2. – 1927, ч. 2 «Блюз»
Риккер (Ricker) Рамон	Джазовая соната для саксофона и фортепиано. – 1991
Розенблат Александр Петрович	Соната «Если б Скарлатти умел свинговать» для фортепиано Соната-фантазия в джазовой манере для виолончели и фортепиано Соната № 1 для фортепиано Соната № 2 для фортепиано Соната № 3 для фортепиано «Романтическая» Соната № 4 для фортепиано «Кристина»
Сай (Say) Фазиль	Соната для виолончели и фортепиано, ор. 7. – 1997 Соната для кларнета, ор. 42. – 2012
Сиерра (Siara) Зигфрид	«Сонатина в джазовом стиле» (Sonatine á la Jazz) для саксофона. – 1973.
Темплтон (Templeton) Алек Эндрю	«Две карманные сонаты» для кларнета и фортепиано № 1 («Импровизация в ритме модального блюза»). – 1949
Шнайдер (Schnyder) Даниэль	«Джаз-соната в духе Вайля и Гершвина» (Sonata Jazz meets Weill and Gershwin) для разных составов: для басового тромбона и фортепиано, для кларнета и фортепиано, для сопрано-саксофона и фортепиано и др. – 1985.
Шуллер (Schuller) Гюнтер	Романтическая соната для кларнета, валторны и фортепиано. – 1943 Двойная соната (Duo Sonata) для кларнета и басового кларнета. – 1949 Соната для гобоя и фортепиано. – 1948–1951 Соната-серенада для кларнета, скрипки, виолончели

	и фортепиано. – 1978 Соната-фантазия для фортепиано. – 1992 Соната для альт-саксофона и фортепиано. – 1999 Соната для двух фортепиано в 4 руки. – 2010
Шульгоф (Schulhoff) Эрвин	Hot-Sonate («Джаз-соната») для альтового саксофона и фортепиано. – 1930
Энгельманн (Engelmann) Ганс Ульрих	Соната для джазового оркестра. – 1967

Приложение 4.

Схемы фортепианных сонат

Соната-фантазия № 1, оп. 39

Первая часть

Вступление [Vivace]	Экспозиция		Разработка
	Г. П. [Meno mosso]	П. П. [Piu mosso]	
т. 1 – 26 (А)	т. 27 – 42 (В)	т. 43 – 58 (В1)	т. 59 – 78 (В2)

Реприза [Presto]		Кода
Г. П.	П. П.	
т. 79 – 94 (В)	т. 95 – 112 (В1)	т. 113 – 128 (А)

Вторая часть

Вступление [Largo]	А	В [Piu mosso]	А1 [Tempo 1]	Кода
т. 1 – 2	т. 3 – 20	т. 21 – 37	т. 38 – 47	т. 47 – 51

Третья часть [Скерцо]

Экспозиция		Разработка
Г. П. [Vivace]	П. П.	Г. П.
т. 1 – 32	т. 33 – 48	т. 49 – 99

Реприза		Кода [Piu vivo]
П. П.	Г. П.	
т. 100 – 115	т. 116 – 131	т. 132 – 162

Четвертая часть

Вступление [Allegro molto]	Экспозиция			
	Г. П.	С. П.	П. П.	З. П.
т. 1 – 21	т. 22 – 51	т. 52 – 63	т. 64 – 95	т. 96 – 120

Разработка	Реприза				Кода
	Г. П.	С. П.	П. П.	З. П.	
т. 121 – 153	т. 154 – 163	т. 164 – 171	т. 172 – 197	т. 198 – 223	т. 224 – 241

Соната № 2, оп. 54

Первая часть

Вступление [Allegro molto]	Экспозиция				
	Г. П.	С. П.	П. П.	З. П.	Переход (1 вольта, 2 вольта)
т. 1 – 4	т. 5 – 35	т. 36 – 47	т. 48 – 74	т. 75 – 94	т. 95 – 112

Разработка				
I (Г. П.)	II (Г. П.)	III (П. П.)	З. П.	Переход
т. 113 – 131	т. 132 – 161	т. 162 – 178	т. 179 – 204	т. 205 – 215

Реприза				Переход	Кода [Moderato, rubato]
Г. П.	С. П.	П. П.	З. П.		
т. 216 – 242	т. 243 – 255	т. 256 – 280	т. 281 – 302	т. 303-314	т. 315 – 342

Вторая часть [Скерцо]

A [Allegro assai]	B	A1	C [Meno mosso]	B1	A2
т. 1 – 36	т. 37– 52	т. 53 – 68	Т. 69 – 100	т. 101 – 116	т. 117 – 141

Третья часть

A [Largo]	B	A1	Кода [Allegro]
т. 1 – 17	т. 18 – 40	т. 41 – 50	т. 51 – 58

Четвертая часть (Perpetuum mobile)

Экспозиция				Разработка
Г. П.	С. П.	П. П.	З. П.	
т. 1 – 16	т. 17 – 28	т. 29 – 45	т. 46 – 60	т. 61 – 84

Зеркальная реприза				Кода
П.П.	З. П.	С. П.	Г.П.	
т. 85 – 100	т. 101 – 112	т. 113 – 132	т. 133 – 138	т. 139 – 148

Соната № 3, оп. 55

См. Схему 4 в основном тексте (п. 2.3., с. 83)

Соната № 4, оп. 60

Первая часть

Вступление [Animato]	Экспозиция			
	Г. П. [pochetto me- no mosso]	Связка	П. П. [Tempo 1]	З. П.
т. 1 – 24	т. 25 – 41	т. 42 – 43	т. 44 – 53	т. 54 – 58

Разработка	Реприза [Meno mosso]			Кода
т. 59 – 89	Г. П.	Связка	П. П.	т. 135 – 142
	т. 90 – 103	т. 104 – 105	т. 106 – 134	

Вторая часть

А [Adagio]	В	А
т. 1 – 17	т. 18 – 27	т. 27 – 40

Третья часть

Вступление [Allegretto]	Экспозиция		
	Г. П.	С. П.	П. П.
т. 1 – 2	т. 3 – 18	т. 19 – 22	т. 23 – 45

Разработка	Зеркальная реприза		
	П. П.	Г. П.	Кода
т. 46 – 94	т. 95 – 114	т. 115 – 130	т. 131 – 153

Соната № 5, оп. 61

Первая часть

Вступление [Allegro ma non troppo]	Экспозиция			
	Г. П.	С. П.	П. П.	З. П.
т. 1 – 10	т. 11 – 17	т. 18 – 19	т. 19 – 34	т. 35 – 47

Разработка		
b	c	a2
т. 48 – 58	т. 59 – 66	т. 67 – 79

Вступление	Реприза				Кода
	Г. П.	С. П.	П. П.	З. П. [Tempo giusto]	
т. 80 – 87	т. 88 – 94	т. 95 – 97	т. 98 – 108	т. 109 – 117	т. 118 – 124

Вторая часть

Вступление	A	B	A	Кода
т. 1 – 2	т. 3 – 30	т. 30 – 39	т. 40 – 58	т. 59 – 68

Третья часть

Вступление	Экспозиция				Разработка
т. 1 – 8	Г. П.	С. П.	П. П.	З. П.	т. 65 – 96
	т. 9 – 24	т. 24 – 40	т. 41 – 52	т. 53 – 64	

Реприза				
Г. П.	С. П.	П. П.	З. П.	Кода
т. 97 – 112	т. 112 – 120	т. 121 – 132	т. 133 – 143	т. 143 – 164

Соната № 6, оп. 62

Первая часть

Экспозиция [Allegro ma non troppo]					Разработка
Г. П.	С. П.	П. П.	З. П.	Переход	
т. 1 – 16	т. 17 – 18	т. 19 – 38	т. 39 – 49	т. 50 – 53	т. 53 – 84

Реприза				Кода
Г. П.	С. П.	П. П.	С. П.	
т. 85 – 101	т. 102 – 106	т. 107 - 123	т. 124 – 127	т. 128 – 148

Вторая часть

А [Grave]		В	А		Кода
а1	а2	т. 14 – 27	а1	а2	т. 39 – 45
т. 1 – 6	т. 7 – 13		т. 27 – 32	т. 33 – 38	

Третья часть

Вступление [Vivace]	А				
	а1	б1	а2	б2	Переход
т. 1 – 4	т. 5 – 8	т. 9 – 12	т. 13 – 16	т. 17 – 23	т. 24 – 27

В				
с1	д1	с2	д2	Переход
т. 28 – 35	т. 36 – 48	т. 49 – 61	т. 62 – 77	т. 78 – 85

А1					Кода
а1	б1	б2	б2	Переход	
т. 86 – 89	т. 90 – 93	т. 94 – 97	т. 98 – 104	т. 105 – 107	т. 108 – 112

Соната № 7, оп. 64

Первая часть

Экспозиция				Разработка [Andantino]
Г. П. [Allegretto]	С. П.	П. П. [a tempo, ma poco meno mosso]	З. П.	
т. 1 – 8	т. 9 – 19	т. 20 – 37	т. 38 – 56	т. 57 – 106

Зеркальная реприза				Кода [Piu mosso]
П. П. [Adantino]	Г. П.	С. П.	З. П.	
т. 107 – 133	т. 134 – 142	т. 143 – 153	т. 154 – 165	т. 166 – 181

Вторая часть

А [Adagio lugubre]	В	С	Д	Е	Ф	А
т. 1 – 11	т. 12 – 16	т. 17 – 24	т. 25 – 50	т. 51 – 64	т. 65 – 80	т. 81 – 91

Третья часть (Менуэт)

Вступление [Minuetto]	А			В		
	а	б	а	с	д	с
т. 1 – 8	т. 9 – 30	т. 30 – 46	т. 47 – 62	т. 63 – 70	т. 71 – 79	т. 80 – 85

Переход	А		
	а1	б1	а1
т. 86 – 89	т. 90 – 105	т. 106 – 124	т. 125 – 139

Четвертая часть

Вступление	Экспозиция			Разработка	
	Г. П.	П. П.	З. П.		С. П.
т. 1 – 2	т. 3 – 19	т. 20 – 30	т. 31 – 36	т. 37 – 61	т. 62 – 69

Реприза		
Г. П.	П. П.	З. П.
т. 70 – 83	т. 84 – 94	т. 95 – 108

Соната № 8, оп. 77

См. схему 5 в основном тексте (п. 2.3., с. 89)

Соната № 9, оп. 78

Первая часть

Экспозиция [Allegro]			Разработка	Реприза	
Г. П.	П. П.	З. П.		П. П.	З. П.
т. 1 – 18	т. 19 – 40	т. 41 – 48	т. 49 – 103	т. 104 – 123	т. 124 – 134

Вторая часть

Вступление [Larghetto]	A	B	A1
т. 1 – 2	т. 3 – 17	т. 18 – 29	т. 30 – 37

C	A	B	A	Кода
т. 38 – 45	т. 46 – 49	т. 50 – 53	т. 54 – 61	т. 62 – 69

Interludio

A [Moderato]	B
т. 1 – 11	т. 12 – 26

Третья часть

A [Allegro ma non troppo]			B	A	
a	b	a		a1	a2
т. 1 – 8	т. 9 – 16	т. 17 – 28	т. 29 – 48	т. 49 – 64	т. 65 – 94

C	D	C1
т. 95 – 111	т. 111 – 152	т. 153 – 166

A2	B1	A3 [Allegro assai]	Кода [Presto]
т. 167 – 198	т. 199 – 218	т. 219 – 265	т. 266 – 273

Соната № 10, оп. 81

Первая часть

Экспозиция [Allegro]			Реприза			Кода
Г. П.	С. П.	П. П.	Г. П.	С. П.	П. П.	
т. 1 – 12	т. 13 – 21	т. 22 – 45	т. 46 – 58	т. 59 – 67	т. 68 – 90	т. 91 – 105

Вторая часть

Вступление [Largo]	А	В [Piu mosso]	А
т. 1 – 2	т. 3 – 24	т. 25 – 44	т. 45 – 66

Третья часть [Toccata]

Экспозиция [Allegro]			Разработка	Реприза		Кода
Г. П.	С. П.	П. П.		Г. П.	П. П.	
т. 1 – 37	т. 38 – 50	т. 51 – 96	т. 97 – 169	т. 170 – 209	т. 210 – 229	т. 230 – 245

Соната № 11, оп. 101

To Jan Hoare Twickenham

Первая часть

Экспозиция [Allegretto]					Разработка
Вступление	Г. П.	С. П.	П. П.	2-ая П. П.	
т. 1 – 4	т. 5 – 38	т. 39 – 49	т. 50 – 89	т. 90 – 117	т. 118 – 200

Реприза					Кода
Г. П.	С. П.	П. П.	2-ая П. П.	3. П.	
т. 201 – 230	т. 231 – 245	т. 246 – 281	т. 282 – 301	т. 302 – 307	т. 308 – 327

Вторая часть

Вступление [Larghetto]	А	В	А1	Кода
т. 1 – 5	т. 6 – 39	т. 40 – 57	т. 58 – 74	т. 75 – 79

Третья часть

Экспозиция [Agitato]				Разработка	
Вступление	Г. П.				П. П.
	а	б	а1		
т. 1 – 10	т. 11 – 26	т. 27 – 34	т. 35 – 51	т. 52 – 83	т. 84 – 163

Реприза				Кода
Г. П.				
а	б	а1		
т. 164 – 171	т. 172 – 187	т. 188 – 201		т. 202 – 251

Соната № 12, ор.102

Первая часть

Вступление	Экспозиция [Allegretto]			Разработка
	Г. П.	С. П.	П. П.	
т. 1 – 8	т. 9 – 24	т. 25 – 38	т. 39 – 72	т. 73 – 110

Реприза			Кода
Г. П.	С. П.	П. П.	
т. 111 – 123	т. 124 – 136	т. 137 – 168	т. 169 – 180

Вторая часть

Экспозиция					Разработка
Г. П. [Allegro assai]		П. П.		З. П.	
A1	A2	B1	B2		
т. 1 – 18	т. 19 – 26	т. 27 – 40	т. 41 – 61	т. 62 – 85	
					т. 86 – 134

Реприза				З. П. [Tempo I]	Кода
Г. П.		П. П.			
A1 [Tempo I]	A2	B1	B2 [Piu mosso]		
т. 135 – 152	т. 153 – 164	т. 165 – 172	т. 173 – 196	т. 197 – 205	т. 206 – 229

Соната № 13, оп. 110

Первая часть

Экспозиция [Allegretto]			
Вступление	Г. П.	С. П.	П. П.
т. 1 – 37	т. 38 – 73	т. 74 – 89	т. 90 – 147

Реприза		
Вступление	Г. П.	П. П.
т. 148 – 163	т. 164 – 197	т. 198 – 213

Вторая часть

А [Larghetto]	В	А1	Кода
т. 1 – 35	т. 36 – 55	т. 56 – 84	т. 85 – 89

Третья часть (Scherzo)

Вступление [Allegro assai]	А		
	a1	b	a2
т. 1 – 16	т. 17 – 24	т. 25 – 40	т. 41 – 56

В		
c1	d	c2
т. 57 – 72	т. 73 – 88	т. 89 – 104

А1			Кода
a3	b1	a4	
т. 105 – 112	т. 113 – 128	т. 129 – 145	т. 146 – 160

Четвертая часть

Экспозиция [Animato]			Разработка
Г. П.	П. П.	З. П.	
т. 1 – 37	т. 38 – 69	т. 70 – 89	т. 90 – 129

Реприза		
П. П.	Г. П.	Кода
т. 130 – 165	т. 166 – 181	т. 202 – 209

Соната №. 14, op.120

Первая часть

Экспозиция [Moderato]			Разработка
Г. П.	П. П.	З. П.	
т. 1 – 24	т. 25 – 47	т. 47 – 63	т. 64 – 112

Реприза			
Г. П.	П. П.	З. П.	Кода
т. 113 – 132	т. 133 – 152	т. 153 – 169	т. 169 – 176

Вторая часть [Grave]

Вступление	А	В	А1	В1
т. 1	т. 2 – 18	т. 19 – 34	т. 35 – 42	т. 43 – 55

Третья часть

	Экспозиция [Allegro agitato]		Разработка	Реприза		Кода
Вступление	Г. П.	П. П.		Г. П.	П. П.	
т. 1 – 16	т. 17 – 55	т. 56 – 95	т. 96 – 141	т. 142 – 168	т. 169 – 186	т. 187 – 210

Соната №. 15, op. 127

См. Схему 6 в основном тексте (п. 2.3., с. 96)

Соната № 16, оп. 131

To Ludmil Angelov

Первая часть

Экспозиция			Разработка	Реприза		Кода [Animato]
Вступление [Allegretto con moto]	Г. П.	П. П. [Tempo giusto]		Г. П. [Tempo 1]	П. П. [Moderato]	
т. 1 – 8	т. 9 – 46	т. 47 – 78	т. 79 – 126	т. 127 – 166	т. 167 – 182	т. 183 – 206

Вторая часть

А [Larghetto]	В [Allegro assai]			А1 [Tempo 1]
	б	с	б1	
т. 1 – 26	т. 27 – 62	т. 63 – 126	т. 127 – 162	т. 163 – 185

Третья часть

А	В	А1	С	А2	Д	С1
т. 186 – 209	т. 210 – 249	т. 250 – 269	т. 270 – 303	т. 304 – 327	т. 328 – 347	т. 348 – 377

Соната № 17, оп. 134

Первая часть

Экспозиция [Allegro animato]			Разработка
Вступление	Г. П.	П. П.	
т. 1 – 4	т. 5 – 32	т. 33 – 86	т. 87 – 116

Реприза		Кода
Г. П.	П. П.	
т. 117 – 144	т. 145 – 172	т. 173 – 189

Вторая часть

Вступление [Largo rigoroso]	A	B	C	B1	A1
т. 1 – 9	т. 9 – 26	т. 27 – 45	т. 46 – 68	т. 69 – 90	т. 91 – 111

Третья часть (Рондо – соната)

Экспозиция [Allegro brioso]				
Г. П. (a)	С. П. (b)	Г. П. (a1)	П. П. (c)	Г. П. (a2)
т. 1 – 22	т. 23 – 38	т. 39 – 52	т. 53 – 96	т. 97 – 106

	Разработка		Реприза	Кода
(d)	Г. П. (a3)	П. П. (c1)	Г. П. (a4)	
т. 107 – 141	142-154	т. 155 – 182	т. 183 – 213	т. 214 – 225

Соната №18, Op. 135

Первая часть

Экспозиция				Разработка
Г. П. [Allegro vivace]	С. П.	П. П.1 [comodo]	П. П.2 [Tempo 1]	
т. 1 – 16	т. 17 – 27	т. 28 – 47	т. 48 – 71	т. 72 – 134

Зеркальная реприза			
П. П.1	Г. П.	С. П.	П. П.2
т. 135 – 156	т. 157 – 175	т. 176 – 186	т. 187 – 210

Вторая часть (Intermezzo)

Вступление [Adagio]	Экспозиция		Реприза		Кода
	Г. П.	П. П.	Г. П.	П. П.	
т. 1 – 5	т. 6 – 26	т. 27 – 37	т. 38 – 52	т. 53 – 71	т. 72 – 76

Третья часть

Экспозиция				Разработка
Вступление [Allegro non troppo]	Г. П.	П. П.	З. П.	
т. 1 – 9	т. 10 – 40	т. 41 – 72	т. 73 – 88	т. 89 – 127

Реприза			
Г. П.	П. П.	З. П.	Кода
т. 128 – 153	т. 154 – 179	т. 180 – 202	т. 203 – 211

Соната № 19, ор.143

Первая часть

Экспозиция [Comodo]				Разработка
Вступление	Г. П.	П. П.	З. П.	
т. 1 – 8	т. 9 – 48	т. 49 – 78	т. 79 – 97	т. 98 – 157

Реприза			Кода
П. П.	Г. П.	З. П.	
т. 158 – 191	т. 191 – 222	т. 223 – 239	т. 240 – 255

Вторая часть

Вступление	A (ab)	B (cdc)	A1 (ab)
т. 1 -4	т. 5 – 20	т. 21 – 77	т. 78 – 89

Третья часть [Scherzo]

A [Vivace]	
a	b
т. 1 – 36	т. 37 – 94

B [Comodo]		
c	d	c
т. 95 – 102	т. 103 – 110	т. 111 – 118

A 1 [Vivace come 1]		Кода
a1	b1	
т. 119 – 154	т. 155 – 167	т. 168 – 176

Четвёртая часть

Экспозиция [Allegro]				Разработка
Вступление	Г. П.	П. П.	З. П.	
т. 1 – 8	т. 9 – 18	т. 19 – 37	т. 38 – 48	т. 49 – 77

Реприза		
Г. П.	П. П.	З. П.
т. 78 – 96	т. 97 – 112	т. 113 – 126

Соната № 20, ор.144

Первая часть

Вступление	Экспозиция [Allegro]			Разработка
	Г. П.	П. П.	З. П.	
т. 1 – 2	т. 3 – 37	т. 38 – 60	т. 61 – 74	т. 75 – 120

Зеркальная реприза			Кода
П. П.	Г. П.	З. П.	
т. 121 – 144	т. 145 – 176	т. 177 – 187	т. 188 – 194

Вторая часть

Вступление	А	В	А1
т. 1 – 4	т. 5 – 20	т. 21 – 41	т. 42 – 49

С	А2	Д	А3
т. 50 – 60	т. 61 – 76	т. 77 – 92	т. 93 – 97

Третья часть

Экспозиция [Allegro]			Разработка
Г. П.	П. П.	З. П.	
т. 1 – 32	т. 33 – 62	т. 63 – 84	т. 85 – 139

Зеркальная реприза		
П. П.	Г. П.	З. П.
т. 140 – 169	т. 170 – 201	т. 202 – 225

Приложение 5.

Нотные примеры

Глава 2.

Пример 1. Соната № 20, I часть, разработка

96 *non legato*

98

100

Пример 2. Соната № 14, I часть, разработка

p poco a poco cresc.

Пример 3. Соната № 11, I часть, разработка



Пример 4. Соната № 11, III часть, разработка



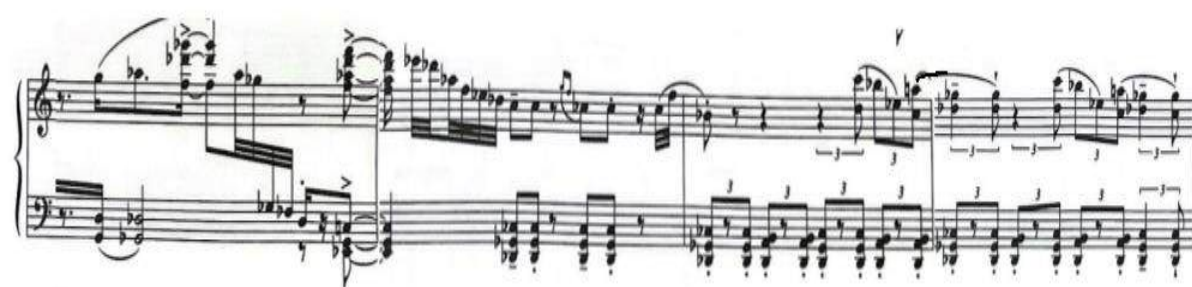
Пример 5. Соната № 6, III часть, партия В



Пример 6а. Соната № 4, I часть, разработка



Пример 6б, Соната № 4, I часть, реприза



Пример 7. Соната № 6, I часть, экспозиция



Пример 8. Соната № 9, III часть, тема А в репризе и коде



225

229

233

Presto

266

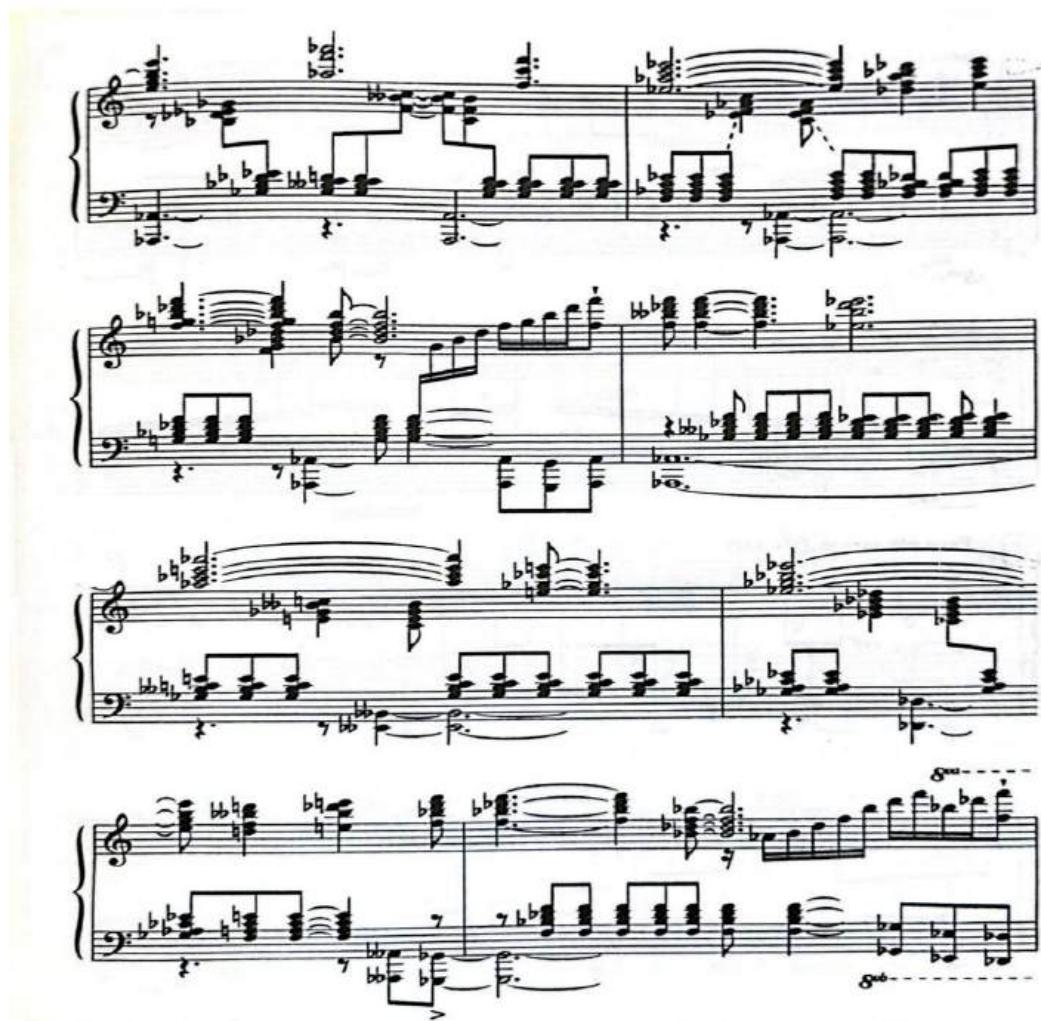
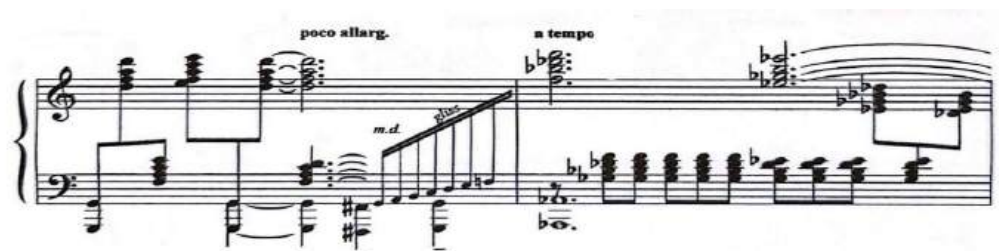
270

Пример 9. Соната № 1, I часть, реприза

brillante

98

Пример 10. Соната № 8, реприза



Пример 11. Соната № 14, I часть, реприза



Пример 12а. Соната № 1, I часть, экспозиция



Пример 12б. Соната № 1, I часть, разработка

$\text{♩} = 144$
p sub.
 14454

Пример 12в. Соната № 1, I часть, реприза

Presto $\text{♩} = 108$
p.

Пример 13а. Соната № 11, I часть, экспозиция

50 *a tempo*
p *m.s.*

55

60

This musical score segment covers measures 50 to 60. It is written for piano in G major. The tempo is marked 'a tempo'. The dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*m.s.*). The notation features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The key signature has one sharp (F#).

Пример 13б. Соната № 11, I часть, реприза

246 *a tempo*

249

253

This musical score segment covers measures 246 to 253. It is written for piano in G major. The tempo is marked 'a tempo'. The notation includes various musical elements such as slurs, ties, and a triplet in measure 252. The key signature has one sharp (F#).

Пример 14. Соната № 1, IV часть, экспозиция

Allegro molto ($\text{♩} = 138$)

f risoluto

8

Пример 15. Соната № 1, IV часть, экспозиция

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The vocal line is written in a soprano or alto clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the beginning of the song, with the vocal line starting on a whole note and the piano accompaniment providing a rhythmic foundation. The second system continues the melody and accompaniment, featuring more complex piano textures with arpeggiated figures and sustained chords.

Пример 16. Соната № 1, IV часть, экспозиция



Пример 17 а. Соната № 11, I часть, экспозиция



Пример 17 б. Соната № 11, I часть, экспозиция

83

p

87

f

90

Пример 18. Соната № 13, I часть, экспозиция – разработка

84

p

88

f sub.

p

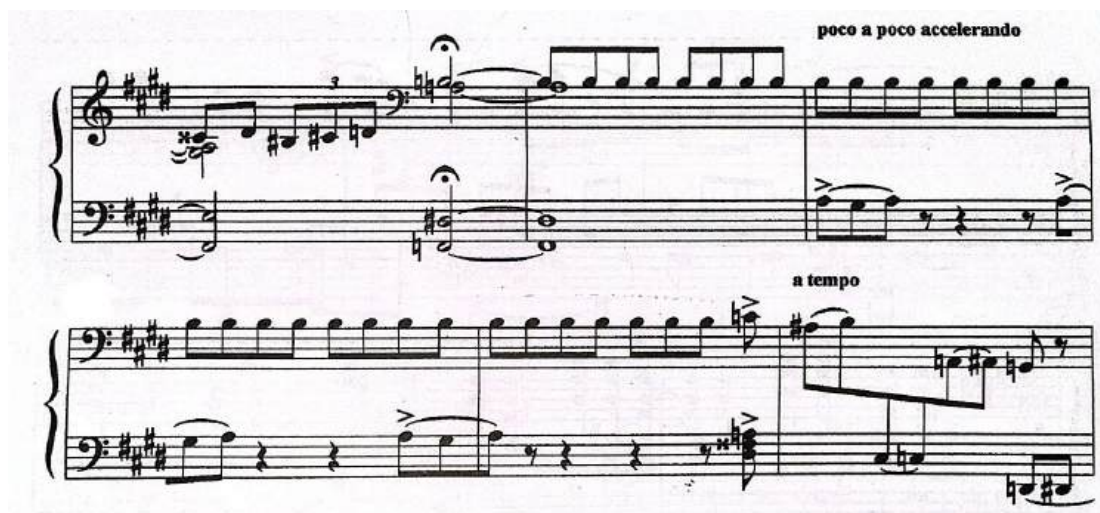
Пример 19 а. Соната № 5, I часть, разработка



Пример 19 б. Соната № 5, II часть, А

Andante (♩ = 69)

пример 20 а. Соната № 2, I часть, экспозиция



пример 20 б. Соната № 2, II часть, А



пример 21 а. Соната № 7, I часть, экспозиция



пример 21 б. Соната № 7, II часть, А

musical score for Example 21b, Sonata No. 7, Part II, A. The score is in G major, 3/4 time, and consists of three systems of piano and vocal staves. The first system features a piano introduction with a sixteenth-note triplet (mf) and a vocal entry with a triplet (piena voce). The second system continues the piano part with a triplet (m.s.) and a vocal line with a triplet. The third system shows the piano part with a triplet (p) and a vocal line with a triplet. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

пример 21 в. Соната № 7, III часть, В

musical score for Example 21v, Sonata No. 7, Part III, B. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two systems of piano and vocal staves. The first system features a piano introduction with a triplet (p) and a vocal entry with a triplet. The second system continues the piano part with a triplet and a vocal line with a triplet. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

пример 22 а. Соната № 11, I часть, экспозиция

musical score for Example 22a, Sonata No. 11, Part I, Exposition. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two systems of piano and vocal staves. The first system features a piano introduction with a triplet (p) and a vocal entry with a triplet. The second system continues the piano part with a triplet and a vocal line with a triplet. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

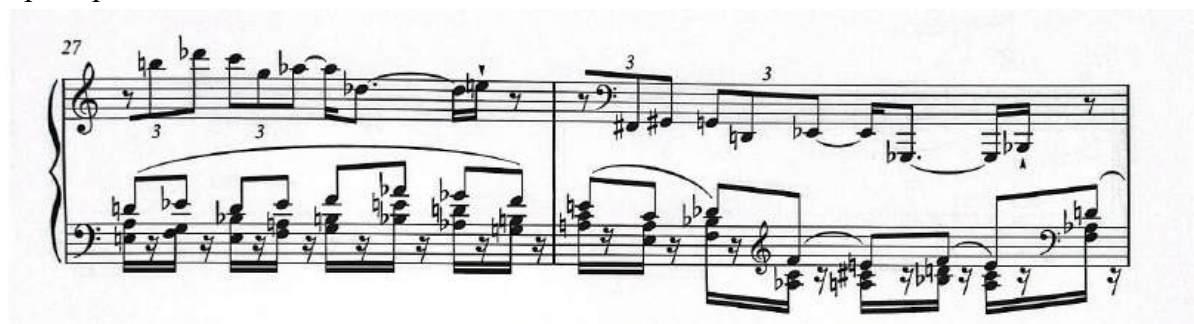
пример 22 б. Соната № 11, III часть, экспозиция



пример 23 а. Соната № 10, I часть, экспозиция



пример 23 б. Соната № 11, II часть, В



пример 24. Соната № 4, I часть, экспозиция

Animato (♩ = 120)

Example 24 is a musical score for the first part of the exposition of Sonata No. 4. It is marked **Animato** with a tempo of 120 beats per minute. The score is in 3/4 time and the key of D major. It begins with a piano introduction marked **f** (forte), followed by a piano (**p**) section, and then a mezzo-forte (**mf**) section. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

пример 25. Соната № 4, I часть, экспозиция

Example 25 is a musical score for the first part of the exposition of Sonata No. 4. It is marked **pochetto meno mosso** and begins with a piano (**p**) section. The score is in 3/4 time and the key of D major. It includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

пример 26. Соната № 4, II часть, А

Adagio (♩ = 52)

p

3

5

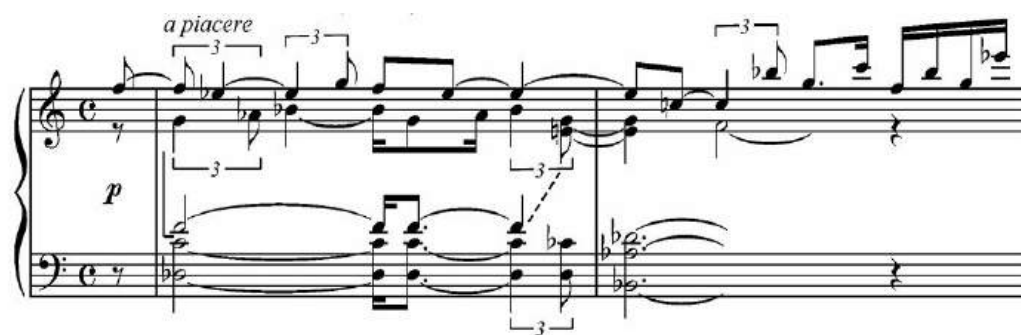
пример 27. Соната № 4, III часть, экспозиция

Allegretto (♩ = 100)

mf

p

Пример 28. Соната № 3, I раздел, вступление



Пример 29. Соната № 3, I раздел, побочная партия



Пример 30. Соната № 3, II раздел, основная тема



Пример 31. Соната № 3, III раздел



Пример 32. Соната № 3, I раздел, главная партия



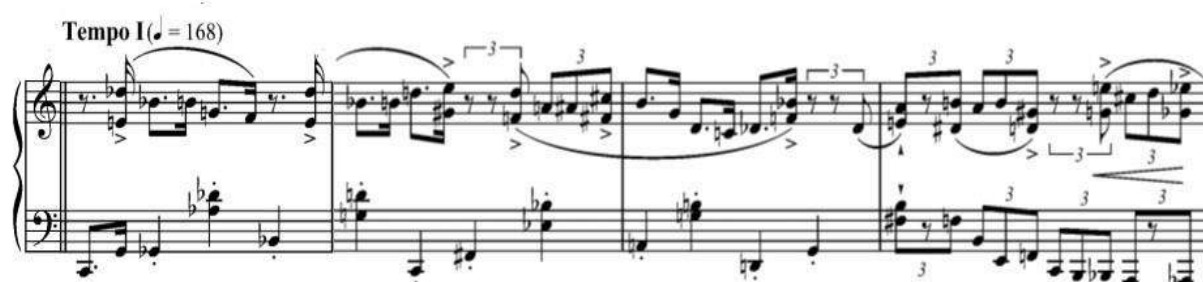
Пример 33. Соната № 3, I раздел, связующая партия



Пример 34. Соната № 3, I раздел, новая тема (C)



Пример 35. Соната № 3, III раздел, тема C



Пример 36. Соната № 3, III раздел, тема С



Пример 37. Соната № 8, экспозиция, главная партия



Пример 38. Соната № 8, экспозиция, побочная партия



Пример 39. Соната № 8, разработка, побочная партия



Пример 40. Соната № 8, реприза, побочная партия



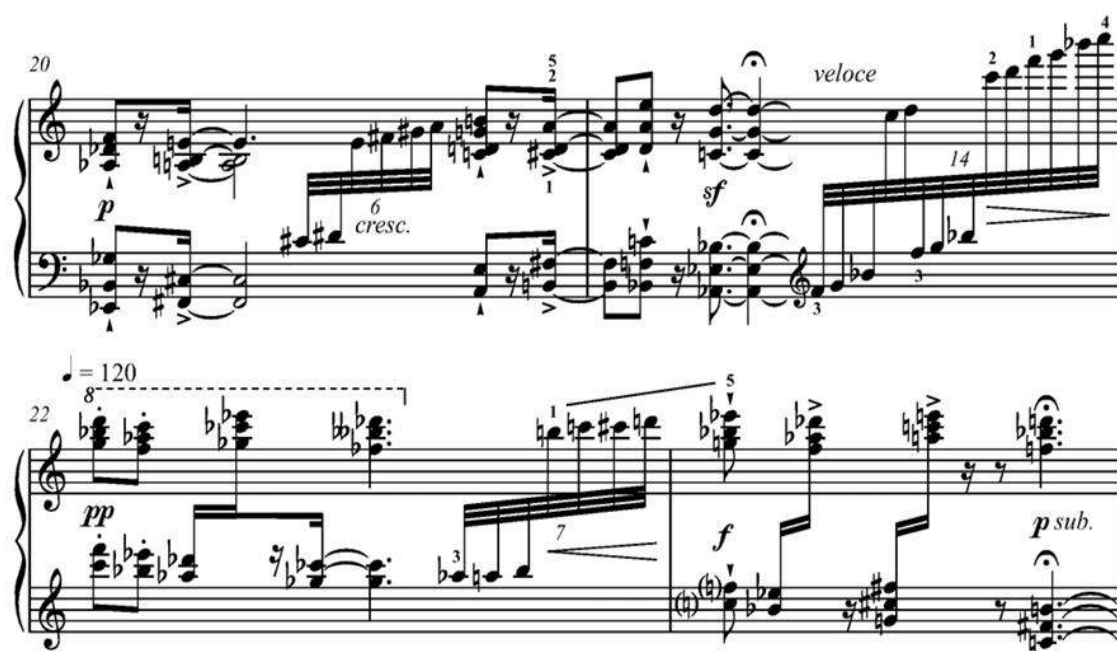
Пример 41. Соната № 8, разработка, Scherzando



Пример 42. Соната № 8, разработка, Largo



Пример 43. Соната № 15, экспозиция, вступление



Пример 44. Соната № 15, экспозиция, главная партия



Пример 45. Соната № 15, экспозиция, заключительная партия

[illegible]

Пример 46. Соната № 15, экспозиция (разработка)

[illegible]

Пример 47. Соната № 15, экспозиция (разработка)

The musical score for Example 47, Sonata No. 15, Exposition (Development), consists of two systems of piano music. The first system begins at measure 130 and the second at measure 132. The notation is for piano, featuring complex rhythmic patterns with triplets and eighth notes. The first system includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The second system includes a dynamic marking of *p* (piano) and a *riten.* (ritardando) marking. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature.

Пример 48. Соната № 15, экспозиция (кода)

The musical score for Example 48, Sonata No. 15, Exposition (Coda), consists of two systems of piano music. The first system begins at measure 210 and the second at measure 212. The notation is for piano, featuring complex rhythmic patterns with triplets and eighth notes. The first system includes a dynamic marking of *p sub.* (pianissimo). The second system includes a dynamic marking of *p* (piano) and a *riten.* (ritardando) marking. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature.

Пример 49. Соната № 15, разработка (А)

219 *poco rit.* *a tempo* *mp*

221

222

Пример 50. Соната № 15, разработка (В)

512

516

Пример 51. Соната № 15, реприза (экспозиция)

Allegro rigoroso (♩ = 126 – 132)

mf

Пример 52. Соната № 15, реприза (экспозиция)

8

12

sf

(R) ----- 1

Глава 3.

Пример 53. Соната для фортепиано № 4, I часть



Пример 54. Соната для фортепиано № 5, II часть



Пример 55. Соната для фортепиано № 13, II часть



Пример 56. Соната для фортепиано № 17, I часть



Пример 57. Соната для фортепиано № 2, II часть



Пример 58. Соната для фортепиано № 7, I часть



Пример 59. Соната для фортепиано № 2, IV часть



Пример 60. Соната для фортепиано № 10, II часть

24 *accel.* **Più mosso** (♩ = 69)

27

Пример 61. Соната для фортепиано № 2, I часть

(8^{va})

28

29

30

31

Пример 62. Соната для фортепиано № 10, III часть



Пример 63. Соната для фортепиано № 5, I часть



Пример 64. Соната для фортепиано № 2, I часть



Пример 65. Соната для фортепиано № 6, I часть



Пример 66. Соната для фортепиано № 5, III часть



Пример 67. Соната для фортепиано № 12, I часть

Пример 68. Соната для фортепиано № 10, III часть

170 *f*

174 *dim.* 7 *mf*

178 *sf*

182 (8) 1

Пример 69. Соната для фортепиано № 2, I часть

The musical score is presented in five systems, each containing a grand staff with a treble and a bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system begins with a treble staff containing a trill marked '289' and a 'T' symbol, and a bass staff with triplets. The second system continues with similar textures, including a 'Gua' (guitar) symbol. The third system features a measure marked '17' in the bass staff. The fourth system includes a 'Gua' symbol, a '5' (fingering), and a 'p' (piano) dynamic marking. The fifth system includes a 'Gua' symbol and a '3' (triple) marking. The score is written in a standard musical notation style with various ornaments and performance instructions.

Пример 70. Соната для фортепиано № 13, II часть

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a treble and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulations such as slurs and accents. The measure numbers 25, 27, 29, 31, 32, and 34 are indicated at the start of their respective systems.

Пример 71. Соната для фортепиано № 8, I раздел

176 т.

graz.

molto sostenuto *accelerando*

strepitoso

a piacere 3 *mf*

Пример 72. Соната для фортепиано № 3, I раздел

The image shows a page from a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. It features three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system, starting at measure 155, is marked 'Andante (♩ = 63)' and includes a 'swinging' instruction. The second system, starting at measure 157, continues the 'Andante' tempo. The third system, starting at measure 158, is marked 'Largo (♩ = 50)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Пример 73. Соната для фортепиано № 15, I раздел

The image shows a musical score for a piece. The first section is marked 'Lento poi stringendo molto' and features a piano introduction with a 'cresc.' (crescendo) marking. The second section is marked 'Allegro assai (♩ = 144)' and begins with a 'Sostenuto' (Sostenuto) marking. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (f, sf, p, sub.), and articulation marks.

Пример 74. Соната для фортепиано № 2, I часть, экспозиция

The musical score is written for piano and consists of five systems of grand staves. The key signature is A major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a triplet of eighth notes and a trill marked 'tr'. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a more complex melodic line with many accidentals. The fourth system shows a change in texture with a more active bass line. The fifth system concludes the excerpt with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line.

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves, a treble staff and a bass staff, joined by a brace on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p'. The first system features a treble staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a bass staff with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The second system has a treble staff with a key signature of two sharps (F#, C#) and a bass staff with a key signature of two flats (Bb, Eb). The third system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff with a key signature of one flat (Bb). The fourth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff with a key signature of one flat (Bb). The fifth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff with a key signature of one flat (Bb). The sixth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass staff with a key signature of one flat (Bb). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p'.

Пример 75 а. Соната для фортепиано № 15, I раздел

Allegro assai (♩ = 144)

25 **Sostenuto**

f *sf* *p* *f* *sub.*

28 *p* *mf* **A**

31

33

35 *cresc.*

37 **B** *f*

39

41

43

mf

45

cresc. *ff* *gliss.*

47

decresc.

49

51

53

mp

f

Пример 75 б. Соната для фортепиано № 17, I часть

The musical score is for the first movement of Sonata No. 17 for Piano, Example 75b. It is written in G major and 3/4 time. The score begins with a piano introduction marked *riten.* (ritardando) and *pp sub.* (pianissimo, subito). The tempo then changes to *a tempo*, marked with a large 'A'. The score includes various dynamics: *pp sub.*, *ff sub.* (fortissimo, subito), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *cresc.* (crescendo). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A section marked 'B' begins at measure 12. The score is divided into systems of two staves each, with measure numbers 4, 6, 8, 10, 12, and 14 indicated at the beginning of each system.

16

18

20

A

dim.

22

24

26

con Acc.

Acc.

28

Пример 76. Соната для фортепиано № 9, II часть

Larghetto (♩ = 60)

A

p

4

8

A1

12

15

18

p sub.

1 5 2 4 3 1 2 5

Пример 77, Соната для фортепиано № 1, I часть, разработка

Example 77 is a musical score for the development section of the first movement of Sonata for Piano No. 1. It consists of two systems of piano music. The first system is marked 'т. 67' (measure 67) and the second system is marked 'т. 70' (measure 70). The music is written for piano, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff (treble and bass clefs).

Пример 78, Соната для фортепиано № 5, I часть, разработка

Example 78 is a musical score for the development section of the first movement of Sonata for Piano No. 5. It consists of two systems of piano music. The first system is marked 'т. 60' (measure 60) and the second system is marked 'т. 61' (measure 61). The music is written for piano, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff (treble and bass clefs).

Пример 79. Соната для фортепиано № 11, I часть, разработка

149

152

155

159

163

Пример 80. Соната для фортепиано № 16, I часть, разработка



Пример 81. Соната для фортепиано № 6, I часть, разработка

Тема Г.П.

Тема П.П.

cresc.

Пример 82. Соната № 2, I часть



Пример 83. Соната № 2, I часть

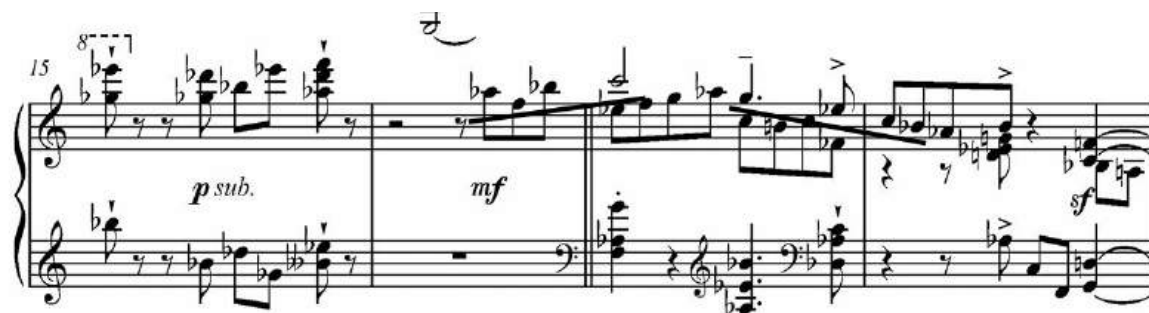


Пример 84. Соната для фортепиано № 7, I часть, разработка



Пример 85. Соната для фортепиано № 11, I часть, разработка

Пример 86а. Соната для фортепиано №14, III часть, разработка, тт. 15- 17



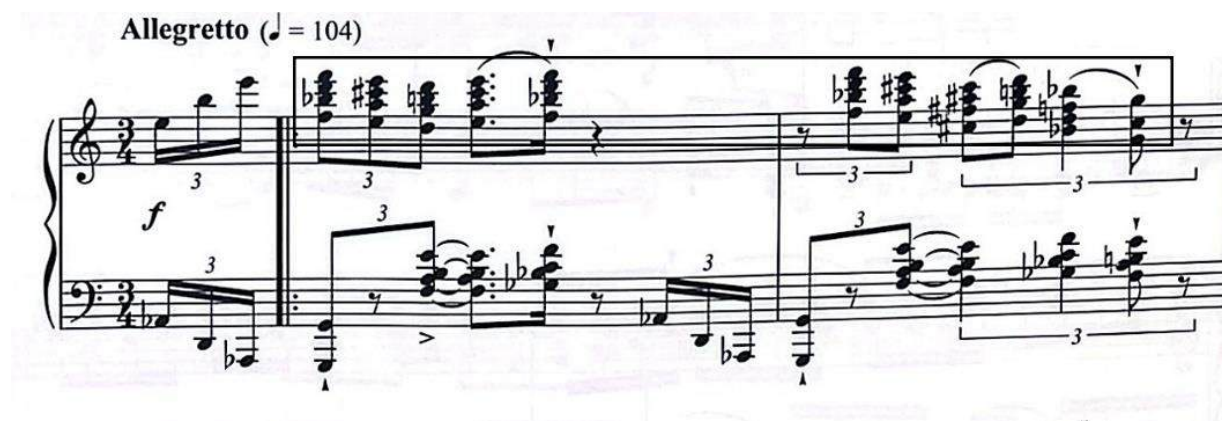
Пример 86б. Соната для фортепиано №14, III часть, разработка



Пример 86в. Соната для фортепиано № 14, III часть, разработка



Пример 87а. Соната для фортепиано № 7, I часть



Пример 87б. Соната для фортепиано № 7, I часть, разработка



Пример 88а. Соната № 3, I раздел



Пример 88б. Соната № 3, I раздел



Пример 89. Соната № 3, II раздел



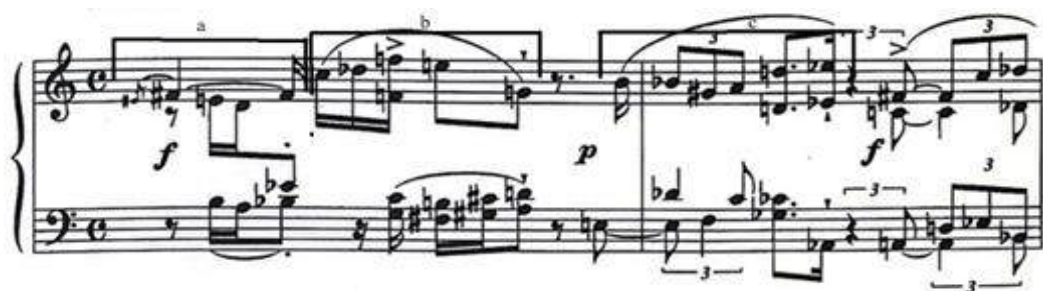
Пример 90. Соната № 3, кода



Пример 91а. Соната № 4, I часть, вступление



Пример 91б. Соната № 4, I часть, разработка



Пример 92. Соната № 4, I часть, разработка



Пример 93. Соната № 4, III часть, разработка



Пример 94. Соната № 4, III часть, разработка

