

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)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2026

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»

Научный руководитель: **Лобзакова Елена Эдуардовна**
кандидат искусствоведения, доцент

Официальные оппоненты: **Шак Федор Михайлович**
доктор искусствоведения, доцент,
Российская академия музыки
имени Гнесиных, профессор кафедры
инструментального джазового
исполнительства

Красногорова Ольга Альбертовна
кандидат искусствоведения, профессор,
Академия хорового искусства
имени В. С. Попова, первый проректор –
проректор по учебно-воспитательной
работе и развитию

Ведущая организация: **Московский государственный институт
музыки имени А. Г. Шнитке, кафедра
философии, истории, теории культуры и
искусства**

Защита состоится «11» декабря 2026 года в 15 часов на заседании диссертационного совета в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, д. 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте: <https://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан «__» _____ 2026 г.

Ученый секретарь

Диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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 синтеза 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 звуковой образ в сольных, камерно-инструментальных и оркестровых сочинениях, созданных в традиционных европейских жанрах – миниатюры (зачастую в рамках фортепианного цикла), сюиты, сонаты и концерта. Вырабатывая в этих

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.

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 стиливых исканий композитора.

Целью исследования является целостное осмысление сонатного наследия Капустина с позиций определения его роли в эволюции жанра и репрезентативности 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 музыковедении 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, В. Сырова, А. Цукера. 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, 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 и диссертации А. Полищук, а также целом ряде статей – как названных авторов, так и других, например, Л. Водяницкой, М. Тихоновой.

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, М. Матюхиной, Н. Светлаковой, диссертация и статьи А. Чернышова. Пониманию языково-стилевой специфики джаздинга как формы взаимодействия «третьего» и академического пластов способствует обращение к диссертации Е. Воропаевой, а также соприкасающимся с ней по проблематике статьям И. Пресняковой, В. Чувилкина. 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, посвященные джазовой фуге. Хотя в своем исследовании мы обращаемся преимущественно к жанру сонаты, анализ преломления 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, Г. Бородиной, Ю. Верменича, Ю. Кинуса, К. Мошкова, Е. Овчинникова, П. Овчинникова и М. Зайцевой, О. Тытык, В. Фейертага, Н. Широковой, переводные издания Дж. Коллиер, У. Сарджента и Ф. Ньютона, а также англоязычные – Т. Gioia, М. С. Gridley, S. F. Starr, T. Sterrs. 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, статьи Г. Левина и В. Сырова о свинге, И. Волкова, А. Рогачева, Ю. Чугунова о гармонии, С. Столяр – о джазовой стилистике в целом 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: 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, Л. Переверзева, В. Benward и J. Wildman, посвященные природе джазовой импровизации, а также целый ряд работ, дающих возможность понять, как импровизационность преломляется в письменной композиторской культуре (А. Баташева, С. Бирюкова, М. Сапонова, Н. Скрипниченко, Е. Трембовельского), позволили выявить глубинные законы мышления композитора, работающего на пересечении двух традиций.

Теоретические аспекты стиля в джазе получили разработку в диссертации О. Коваленко, 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, вводящего представление об устойчивых стилепорождающих механизмах джаза, а также В. Сырова, 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; Б. Гнилова, в своей монографии рассматривающего общеэстетические, исторические и композиционно-технические аспекты фортепианного джазового исполнительства в сопоставлении с фортепианным искусством в целом. В диссертации Е. Лубяной не только прослеживается эволюция джазового пианизма от рэгтайма до современности, но и выявляются ключевые тенденции современного этапа. Работа Ю. Кинуса предоставляет систематизированное знание о природе джазового пианизма, его стилевой эволюции и техническом арсенале. Ценный вклад в разработку проблематики вносят также статьи других авторов – И. Львовой, А. Огородовой, И. Овчарова и Е. Оршанской, Б. Стецюка, В. Шулина и др.

Третью группу источников составляют исследования, посвященные теоретическим проблемам сонатной формы, истории ее эволюции и индивидуально-авторским трактовкам жанра сонаты – это работы И. Барановой, В. Васильева, М. Гейнц, Н. Горюхиной, Л. Григорян, Ю. Евдокимовой, Л. Ивановой, Л. Кириллиной, И. Кощеевой и О. Урванцевой, Э. Месхишвили, Р. Мизитовой,

Ю. Москалец, С. Мураталиевой, Г. Овсянкиной, С. Павчинского, В. Протопопова, М. Пылаева, Т. Русановой, О. Соколова, Е. Сорокиной, В. Холоповой и Ю. Холопова, Р. Шитиковой, И. Шлифтейна, Т. Щукиной. 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, И. Гафаров, А. Мага, Е. Мельникова (Дмитриева)); на аспекте исполнительской интерпретации его сочинений (Р. Бажанова, С. Бакуто и Я. Яо, А. Гребенкин и Е. Нестеренко; на аналитическом освещении отдельных произведений (Г. Савченко, Д. Ионкина, Е. Прудникова и Л. Прудникова).

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) – 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 Т. Abramova, J. Choi, Y. Gu, R. J. Creighton, Y. Lin, A. R. Okamoto, J. Randall, J. Roberts и др. авторы. В ряду изысканий такого рода особо следует выделить работы, посвященные фортепианным сонатам композитора: именно эти труды – Н. J. Im (Соната № 6), K. L. Yee (Соната № 12), M. Peters (Соната № 12), J. E. Roberts (Соната № 2),

У. Тулкова (Соната № 3) – 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 стилистического 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 композитора 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 сложив-

шиеся 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 существенным 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 многочастного 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 обусловливается 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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность избранной темы, названы объект, предмет и цель и задачи диссертационной работы, раскрывается степень изученности проблемы и ее научная новизна, обозначены методологическая база, теоретическая и практическая значимость исследования, сформулированы положения, выносимые на защиту, приведены сведения об апробации, очерчена структура работы.

В **Первой главе «Фортепианная соната в творчестве Н. Капустина: стилевые и жанровые ориентиры»** закладываются теоретические основы исследования: рассматривается специфика преломления джазовой традиции в творчестве композитора, прослеживаются место фортепианной сонаты в его наследии, а также дается обобщенная характеристика авторской жанровой модели, определяющая вектор последующего углубленного анализа во второй и третьей главах диссертации.

В параграфе 1.1. *«Теоретические аспекты стилового синтеза в сочинениях композитора»* освещаются основные закономерности, влияющие на своеобразие художественного метода Капустина, уникальность которого во многом формируется нетривиальной траекторией его творческого становления. Получив фундаментальное образование в Московской консерватории и впитав богатейшие традиции западноевропейского и отечественного пианизма, он состоялся прежде всего как джазовый исполнитель, чья манера складывалась в эпоху расцвета фортепианного джаза, к этому времени уже располагавшему богатейшим арсеналом стилистических идиом и индивидуальных пианистических стилей (Дж. Ширинг, Л. Тристиано, Т. Монк, Б. Тейлор, Б. Эванс, Ч. Кория, Х. Хэнкок). Вторую же половину жизни (после 1984 года) музыкант практически полностью посвятил композиции, в которой нашел последовательную реализацию стилового синтеза двух обозначенных музыкальных систем. С этим, в основном, связано его положение «своего среди чужих» или «чужого среди в

своих» как внутри джазовой, так и внутри академической практики, что обусловило достаточно трудный и извилистый путь сочинений к исполнителям и слушателям, а также препятствовало долгие годы официальному признанию достижений композитора профессиональным сообществом.

Для определения места Капустина в активно эволюционирующей на протяжении XX века традиции взаимодействия академической музыки и джаза, его художественный метод осмысливается в диссертации сквозь призму существующих в музыкознании типологий, фиксирующих различные уровни, формы и стратегии синтеза двух музыкальных систем. В частности, типологии Д. Ухова, в которой высший уровень определяется не как «адаптация (подчинение) выразительных средств джаза формам и структурам классической музыки, но их интеграция»³. Характер стилистического синтеза в сонатах Капустина соответствует именно такому уровню: сопряжение выразительных средств двух систем достигает гомогенности, обеспечивая музыкально-языковую целостность звуковой ткани его произведений. Этот тезис закономерно актуализирует вопрос о соотношении творчества композитора с эстетикой «третьего течения» – направления, сформировавшегося в середине XX века на пересечении европейской композиторской техники и джаза. С учетом традиции осмысления этого явления, сложившейся в зарубежном и отечественном музыкознании (в том числе его расширительного понимания, предложенного Ю. Кинусом⁴), позиций отдельных исследователей творчества Капустина, а также авторской рефлексии по этому вопросу, в работе делается вывод о правомерности рассмотрения метода стилистической интеграции, найденного композитором, в контексте музыки «третьего течения».

Помимо внешней стилистической атрибуции, для понимания природы автор-

³ См: Ухов, Д. П. Аналогии и ассоциации (к проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиция») // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. М.: РАМ им. Гнесиных, 1987. с. 114–142. С. 129–130.

⁴ 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» [Кинус, Ю. Г. Джаз: истоки и развитие. Ростов-на-Дону: Феникс, 2011. 492 с., С. 398].

ского стиливого синтеза принципиальное значение имеет вопрос о типе творческого мышления композитора. В этой связи особый интерес представляют рассуждения В. Сырова о дифференциации двух типов творцов в джазовой музыке – «интуитивного импровизатора», у которого «форма как бы вуалируется, отодвигается на задний план, уступая место потоку импровизационного самовыражения», и «синтезирующего композитора», в чьих сочинениях формообразующий потенциал «выявляется и обнажается»⁵. В представленной бинарной логике Капустин по типу своего мышления несомненно ближе именно ко второму типу: 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. Таким образом в диссертации подчеркивается мысль о том, что диалектика «импровизация – композиция» является одним из краеугольных камней художественного метода автора в целом. Анализ ее реализации в сонатном жанре, требующем ясности формы и продуманности драматургии, наиболее рельефно проявляет умение Капустина сочетать строгость академической конструкции с иллюзией свободного, «здесь и сейчас» рождающегося высказывания.

В параграфе 1.2. *«Особенности авторской модели сонатного жанра»* в историко-культурном контексте рассматриваются общие принципы подхода композитора к реализации жанра в условиях стиливого синтеза академической музыки и джаза. В этой связи отмечается, что наиболее активное влияние на развитие сонаты в данный период оказывают две ведущие художественно-эстетические тенденции: с одной стороны, интеграционные процессы, реализующиеся во взаимодействии различных типов музыкального мышления и их движении к культурному синтезу, с другой – процесс индивидуализации, выражающийся в значимости авторской интенции в поисках самобытного пути

⁵ См: Сыров, В. Н. К типологии стиля джазового творца // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 2 (32). С. 45–48. С. 47.

обновления жанра. Сонаты Капустина в этом отношении являются показательным примером полилога настоящего и прошлого, академического и массового, письменного и устного, импровизационного начал. В то же время эти произведения представляют собой яркий образец утверждения индивидуально-авторской точки зрения на жанр, формирования его нового видения.

Далее, с целью оценки роли этой области творчества композитора в развитии традиции интеграции джазовой идиоматики в академическом жанре сонаты (формирующейся начиная с 20-х годов XX века в произведениях Дж. Антейла, Э. Шульхофа, Г. Елинека, С. Глика, А. Розенблата, Ю. Маркина и др.), дан краткий исторический экскурс: в нем зафиксированы другие примеры такого рода и выявлены основные тенденции трактовки жанра в контексте стилового синтеза. При этом подчеркивается, что создание композитором двадцати фортепианных сонат представляет собой беспрецедентный для «околоджазового сегмента» случай систематической и системной работы с жанром. Данное обстоятельство позволяет рассматривать сонатное наследие композитора как целостную творческую лабораторию по интеграции академической модели и джазовой стилистики, а также обеспечивает репрезентативность данного материала для выявления основных принципов претворения жанра в аспектах драматургии и композиции.

Выявление места сонатного наследия (и сонатности как принципа мышления) в творчестве Капустина, рассмотрение хронологии обращения к этому жанру, занимающему центральное положение в его композиторской системе, а также анализ динамики стилизованных решений позволяют сделать вывод: значительной эволюции жанровой модели на протяжении трех десятилетий (с 1984 по 2011 гг.) не происходит. Авторская концепция жанра, сформировавшаяся в ранних сочинениях, сохраняет устойчивость на протяжении всего периода, получая вариативные воплощения в каждом последующем опусе.

Выявить определенную систему закономерностей, которые позволяют в общем плане приблизиться к интерпретации авторской модели этого жанра как

своего рода макротекста, позволяет освещение традиционных для академического музыковедения критериев, фиксирующих: принадлежность сонаты к камерной или концертной ветви, определенные композиционные и драматургические закономерности, отношение к программности и историко-стилевые ориентиры. Отнесение сочинений Капустина к концертному типу жанра закономерно вытекает из целого ряда параметров – масштабной развернутости, сложной драматургии с яркими кульминациями, активного использования всех ресурсов фортепиано, создающего эффект оркестрового звучания, а также высочайшего уровня виртуозности, требующего от исполнителя не только технической безупречности, но и концертного темперамента. На уровне драматургии выявляется стабильная диалектика контрастного, а не конфликтного противопоставления образно-тематических комплексов, определяемая концертно-игровой логикой барочно-раннеклассического типа, сближающейся с генотипом джаза и обуславливающей индивидуальный подход композитора.

На композиционном уровне сонаты Капустина демонстрируют устойчивое тяготение к академическим структурным канонам: среди двадцати опусов преобладают многочастные циклы (преимущественно трех- и четырехчастные); одночастные сонаты трактуются как сжатые проекции циклической формы. Строгое следование их закономерностям вносит детерминированность и «управляемость» в изначально импровизационную джазовую стихию. В отношении программности позиция Капустина оказывается определенной: сонаты максимально приближены к сфере «абсолютной музыки», что контрастирует с общей тенденцией расцвета программной сонаты в XX веке. В аспекте актуализации исторических моделей сонатность Капустина опирается на два фундамента: классический – с его идеями порядка, равновесия и рационалистической целесообразности формы в области структурно-композиционных решений, и барочный, актуализирующий принципы концертирования, импровизационности и игровой логики, смыкающиеся, как уже было отмечено, с природой джаза.

Во Второй главе «Композиционные модели сонатного цикла (конструктивный аспект формы)» на материале многочастных и одночастных сонат композитора выявляются закономерности образно-драматургической организации, а также факторы, обеспечивающие целостность цикла.

Параграф 2.1. «Основные образные сферы и их драматургические функции» посвящен рассмотрению устойчивых содержательно-смысловых комплексов фортепианных сонат Капустина и анализу их функциональной роли в драматургии. В этой связи предлагается типология таких устойчивых, но гибких типов высказывания, каждый из которых имеет собственные способы звуковой материализации и жанрово-стилистические маркеры.

Первый такой образ – «потока» (или «*perpetuum mobile*») – одна из наиболее узнаваемых констант у Капустина. Реализующийся через токкатность, бибоповые пассажи, артикуляционную бисерную четкость, быстрый темп, ритмическую остроту и остинатность в сочетании с характерной для джаза ударной трактовкой инструмента, образ «потока» из семантически нейтрального, с характерным снижением интонационной индивидуализированности, становится в сонатах формой самой музыкальной мысли. Основная функция образа – выступать энергетическим двигателем формы, что наиболее полно реализуется в разработках быстрых частей цикла, а также в финалах и скерцозных разделах. В связующих и заключительных партиях тот же модус служит средством оттенения тематически более рельефных разделов, обеспечивая непрерывность тонального движения; в кодах – становится способом драматургической подготовки итога, либо исчерпывая себя в замедлении, либо сгущаясь до кульминационного разрешения. В ряде случаев образ «потока» выступает жанровой доминантой целой части, что подтверждается авторскими указаниями (финал Сонаты № 2, озаглавленный «*Perpetuum mobile*»; Токката в Сонате № 10).

Вторая устойчивая образная сфера сонат Капустина – образ «игры» – коренится в универсальной игровой природе музицирования, которая в джазе обретает особую полноту, проявляясь как в организации музыкальной ткани, так

и в сценической презентации. В сонатах композитора он наиболее многомерно реализуется в быстрых частях цикла (первых, финалах, скерцозных средних частях), при этом преимущественная локализация таких эпизодов – разработки, реже – экспозиции. Очевидно, что игровая логика заложена уже в самих базовых музыкальных идиомах джаза, предполагающих нарушение инерции, обман ожидания и состязательность – синкопирование, переакцентировку, полиритмию, регистровые контрасты. Однако наиболее рельефно она проявляется в обращении к жанрово-стилевым моделям раннего фортепианного джаза – рэгтайму, страйд-пиано, бугги-вуги, walking-bass – где между левой рукой (ритмо-гармонический каркас) и правой («солист-импровизатор») возникает наложение порядка и свободы, «работы» и «игры», предсказуемой регулярности и ее нарушения. Эти модели включаются композитором коллажно, на коротких отрезках формы, создавая эффект жанрово-стилевой цитаты и иронической дистанции.

Третья образная сфера – «диалог» – проистекает из еще одного фундаментального свойства джаза, его коммуникативности. В сонатах композитора она реализуется несколькими способами: как диалог между левой и правой рукой отражающий взаимодействие ритм-секции и солиста (техники walking-bass или stride-piano); как диалог между разными регистрами, имитирующий координацию инструментальных групп биг-бэнда; как диалог-соревнование нескольких равноправных голосов (полифоническая линейность), воссоздающий контрапункт независимых инструментальных линий в биг-бэнде; как диалог-комментарий, где один инструмент короткой репликой комментирует соло другого. Активность диалоговой поэтики обусловлена стремлением композитора воплотить через звучание одного инструмента (фортепиано) модель джазового ансамбля, чем объясняется высокая событийная плотность музыкальной ткани. Наиболее концентрированное выражение такие структуры получают на мобильных участках формы – прежде всего в разработках сонатного allegro, которые в классической драматургии являются зоной активного тематического преобразования, столкновения и синтеза, что делает их идеальной

«сценой» для воплощения этой сферы.

Четвертая образная сфера сонат Капустина – «*монолог*» – связана с медленными частями цикла или побочными партиями быстрых частей. Данный модус, восходящий к жанровым прототипам медленного блюза и джазовой баллады, отличается усилением индивидуально-личностного начала и субъективности высказывания. Как и в классико-романтической сонате, эти разделы становятся пространством для размышления, созерцания и лирического излияния, однако в интерпретации Капустина они сохраняют присущую джазу интеллектуальную дистанцию, не перерастая в драматизм или сентиментальность.

Пятая образная сфера сонат Капустина – «*tutti*» – связана с моментами максимального драматургического напряжения. Реализуясь через плотную аккордовую вертикаль, октавные дублировки, широкий регистровый охват и артикуляцию *martellato*, этот образ служит средством кульминационного утверждения тематического материала, подвергшегося на предыдущих этапах интенсивному развитию. В отличие от классико-романтической традиции, где подобные кульминации знаменуют момент наивысшего накала эмоций или героической победы, у Капустина «*tutti*» лишен драматического пафоса и трагического надлома. Его семантика – утверждение энергии музицирования как таковой, радость совместного ансамблевого звучания, что сближает его с джазовой эстетикой, где унисонное проведение темы воспринимается как знак завершенности импровизационного высказывания.

В параграфе также отмечается, что предлагаемая типология неизбежно схематизирует живую многомерность музыки, но, тем не менее, оказывается полезным аналитическим инструментом, позволяющим обнаружить устойчивые образно-драматургические закономерности и проследить их функционирование в различных сонатах композитора. Не менее важно, что зачастую выделенные сферы не существуют изолированно – их границы оказываются подвижными и проницаемыми: например, один образ может совмещать признаки

«perpetuum mobile», «игры» и «диалога», формируя смысловую многомерность музыкального высказывания.

В параграфе 2.2. *«Проблема единства многочастного цикла»* показано, что в условиях авторского стиливого синтеза ключевые параметры целостности сонатного цикла – композиционный, драматургический, тематический и тональный – сохраняют свою роль и действенность для формирования идейно-художественного единства сочинения, однако их конкретная реализация обнаруживает ряд особенностей, обусловленных влиянием джазового мышления.

Далее, на материале анализа конкретных сонат продемонстрировано, что на *композиционном* уровне Капустин придерживается жанрово-структурных соотношений традиционного цикла (преобладание трех- и четырехчастных структур с функциональным распределением частей – действенной первой, лирической второй, игровой третьей и обобщающего финала; сонатная форма первых частей, сложные трехчастные и контрастно-составные формы для скерцозных и лирических; финалы в сонатной форме, рондо-сонате), однако его реализация демонстрирует гибкость и способность вбирать элементы иной стиливой системы. Так, например, влияние джазового мышления на трактовку сонатной формы в первых частях проявляется, прежде всего, в полифункциональности экспозиции, где показ тематического материала совмещается с его вариативно-импровизационным развертыванием, вследствие чего разработка, нередко имеющая небольшой объем, становится уже вторым этапом трансформации тематизма. Реприза в этих условиях не столько восстанавливает равновесие, сколько продолжает активную трансформацию материала, что отчасти компенсируется достаточно частым обращением к зеркальной репризе, создающей тематическую симметрию, и особой ролью коды, как правило достаточно пространной, которая завершает форму и возвращает ей утраченную устойчивость.

Еще один характерный пример – обращение композитора к использованию дополнительных приемов «артикулирования» формы, в частности, к цезурированию между проведениями тем или разделами. Особенно необычным

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.

Драматургическое единство определяется образно-смысловой логикой: она определяется архетипическим для жанра противопоставлением деятельного и созерцательного начал, которое разрешается не через конфликт, а через контрастное дополнение. Генеральный тонус цикла задает сфера действия, что приводит к асимметрии в пользу объективированного, игрового начала; это соответствует эстетике джаза и авторской интенции на утверждение оптимистически окрашенной картины мира. Объективизации высказывания способствует опора на жанровый тематизм, имеющий в основном семантику коллективного начала. 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. В то же время анализ обнаруживает и ряд как незначительных отклонений от этой модели (отсутствие оппозиции «действие – созерцание» в первой части при ее сохранении в соотношении других частей (разделов) цикла, смещение драматургического «центра тяжести» в финал и т. п.), так и более радикальных, в частности, в Сонате № 4, реализующей остроконфликтную драматическую концепцию.

В *тематическом* аспекте, при всей стилистической новизне музыкального языка, целостность в целом опирается на те типы связей, которые сложились в академической музыкальной традиции: это 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. Специфическим же в тематической организации цикла становится часто используемый композитором метод интонационного предвосхищения – постепенного «вызревания» нового тематического материала в импровизационных эпизодах-«переключениях» (брейках), предшествующих появлению новой темы. Механизм приема заключается в многослойности организации связующего эпизода: во внешнем, импровизационно-пассажном слое (токатные фигурации, оstinatные повторения, синкопированные броски) содержится внутренний слой – интонационные ячейки, которые впоследствии лягут в основу следующей темы.

В заключении параграфа отмечается снижение роли *тонального* фактора как средства композиционно-драматургической организации цикла и способа усиления его целостности, что отражает в условиях стиливого синтеза сразу две магистральные тенденции, характерные для музыки XX века в целом: с одной стороны, это эволюции гармонического мышления академической традиции (расширение тональности, хроматизация, внедрение атональных и додекафонных элементов), с другой – эволюцией 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 последовательностей и модальных структур. За исключением ранних сонат композитор не следует принципу тонального единства цикла, что нарушает центростремительную функцию главной тональности. Также он отказывается от функциональной определенности тональных соотношений внутри отдельных частей (прежде всего, написанных в сонатной форме) и между ними. 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.

В параграфе 2.3. «*Черты цикличности в одночастных сонатах*» выявля-

ются драматургические и композиционные особенности одночастной фортепианной сонаты в творчестве Капустина на примере трех сочинений – сонат № 3, 8 и 15. Рассмотрены два типа взаимодействия сонатной формы и сонатного цикла, восходящие к романтической традиции и получившие индивидуальное претворение в произведениях композитора.

В Сонате № 3 реализуется модель «спаивания» многочастного цикла в одночастную форму: три композиционные фазы сочинения отражают логику трехчастного цикла, при этом каждая из них имеет четкую структурную организацию (сонатная форма, трехчастная форма, сонатная форма) и признаки внутренней завершенности. Однако отсутствие четких границ между разделами, перерастающих в импровизационные связки, объединяет их в единое целое, а интонационные связи и тематические реминисценции обеспечивают сквозное развитие.

В сонатах № 8 и № 15 избирается обратная стратегия – «развертывание» сонатной формы до масштабов циклической композиции – осуществляемая с помощью нескольких композиционных приемов: во-первых, членением формы на относительно самостоятельные эпизоды (экспозицию, разработку, репризу), каждый из которых наделяется признаками отдельной части цикла благодаря темповому, образно-жанровому контрасту, структурной определенности; во-вторых, использованием зеркальной репризы в первом разделе (экспозиции), перераспределяющий тематический материал в пользу итогового утверждения главной партии, что способствует завершенности этой структурной единицы; многокомпонентностью второго раздела (разработки), имеющего две образно-жанровые доминанты, позволяющие аналогизировать их медленной части и скерцо; двойной функциональностью третьего раздела (как репризы сонатной формы и как финальной части цикла); в-четвертых, активным применением импровизационных связок, которые одновременно и разделяют эпизоды, и обеспечивают непрерывность музыкального потока, а также рондальностью и вариационностью как принципами формообразования второго плана.

В тематической организации Сонаты № 8 и Сонаты № 15, при общности структурной стратегии, наблюдаются важные различия. В первой целостность обеспечивается через систему интонационных связей и тематических реминисценций, в Сонате № 15 Капустин обращается к монотематическому принципу: большинство тем сонаты «вырастают» из единого интонационного зерна («прамотива»), впервые появляющегося во вступлении, и проходящего через все разделы формы в различных трансформациях, определяя генетическое родство музыкального материала.

В Третьей главе «Тематический уровень организации сонаты (процессуальный аспект формы)» в контексте стилового синтеза академических и джазовых традиций исследуются методы развития тематизма, что позволяет раскрыть диалектику композиционного и импровизационного начал как фундаментальный принцип организации музыкальной формы в сонатах Капустина.

В параграфе 3.1. «Формы квази-импровизации и средства ее воплощения» анализируются приемы, посредством которых в условиях строгой письменной фиксации достигается эффект спонтанного, свободного развертывания музыкальной ткани. Их исследование опирается на теоретическую базу, сформированную в отечественном музыкознании в связи с явлением импровизации и ее соотношением с импровизационностью – моделированием свойств импровизации средствами композиторской техники в фиксированном авторском тексте. При этом внимание, прежде всего, фиксируется на концепции Н. Скрипниченко⁶, акцентирующем в этом феномене родовые свойства импровизации: во-первых, вариативность как принцип множественных преобразований материала в условиях повторности, во-вторых, эвристичность как механизм поиска нового. Опираясь на предложенную автором аналитическую модель, в диссертации внимание концентрируется на уровне организации метроритма и син-

⁶ См.: Скрипниченко, Н. В. Импровизационность как фактор композиторского мышления: На примерах клавирных произведений барокко: дисс... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 1999. – 351 с.

таксиса, оказывающихся наиболее репрезентативными для изучения специфики стилового синтеза в сонатах Капустина.

Далее на примере анализа конкретных сочинений раскрывается сущность приемов импровизационности в области метроритма. Среди них выделяются разные типы воплощения свинга: во-первых, свинг, зафиксированный в нотном тексте через точную ритмическую запись; во-вторых, свинг, инициируемый исполнительскими ремарками *swinging* или *swinging gently*, где иллюзия импровизационности рождается благодаря сочетанию композиторской интенции и интерпретаторской свободы; в-третьих, свинг, не получающий в тексте никаких прямых указаний, но стилистически подразумеваемый, – в этом случае исполнитель, знакомый с джазовым кодом, «считывает» необходимость соответствующей манеры, исходя из самой природы музыкального материала.

Другим способом метроритмической импровизационности становится переменность размера, нарушающая уже не внутридолевую регулярность (как в свинге), а саму метрическую организацию как таковую. 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. Наиболее распространенной формой этого приема является «вариация на размер» в рамках единой пульсационной единицы – чередование 4/4 и 3/4, 4/4 и 5/4 при сохранении четверти как основной длительности. В этом случае композитор не вводит радикальных сдвигов, но как бы «раскачивает» метрическую сетку изнутри, передавая разнообразие акцентирования и фразировки. Более сложный уровень переменности связан со сменой самой пульсационной единицы (переключение между четвертной, восьмой и шестнадцатой пульсацией), что вносит в музыкальную ткань еще более глубокое ощущение смены плотности времени и типа движения.

Если переменный размер в фортепианных сонатах Капустина моделирует импровизационность «по горизонтали» (во временной последовательности),

создавая эффект прихотливого («речевого») интонационного развертывания звукового материала, то явления полиритмии и полиметрии воссоздают импровизационность в одновременном сочетании независимых ритмических линий «по вертикали», обуславливая внутреннее напряжение живого ансамблевого звучания, «конфликт» условных «солиста» и «ритм-секции» в границах одного инструмента.

Не менее значимым уровнем проявления импровизационности становится синтаксис – область построения музыкальных фраз и их соединения в более крупные высказывания. Опираясь на логические принципы импровизационных явлений – разномасштабность построений, вариантность, нарушение сложившейся закономерности, вторжение, множественность и функциональная однородность элементов – в параграфе демонстрируются наиболее характерные способы организации музыкального синтаксиса в сонатах Капустина. Их анализ показывает, что разномасштабность фраз, сопряжение построений различной протяженности создают эффект живого, «дышащего» высказывания; вариантность – как принцип множественного обыгрывания мотива, где каждое возвращение несет элемент обновления, – становится ведущим методом формирования ощущения изменчивости и непредсказуемости; принципы нарушения закономерности и вторжения, напротив, вносят момент неожиданности, «врезаясь» в установленную синтаксическую модель и имитируя сиюминутность принятия решения, характерную для джазового импровизатора.

Таким образом, 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, спонтанной логики развертывания формы.

В параграфе 3.2. *«Методы развития тематизма в контексте стилевого*

синтеза» диалектика стабильного и мобильного рассматривается как генеральный принцип тематической организации, пронизывающий не только форму сонатного *allegro*, но и весь многочастный цикл в целом. В этой связи подход к анализу методов развития тематизма в сонатах композитора требует учета функциональной роли участка формы, где тот или иной метод реализуется.

На стабильных участках (экспозиция, реприза, кода) доминирует вариантное развитие, наиболее органично соотносящееся с фундаментальной идеей джаза – импровизацией, в частности, с тем ее типом, который в джазовой теории определяется как тематический парафраз (орнаментальная, парафразная импровизация), предполагающий вариативное обыгрывание исходной мелодии при сохранении ее интонационного остова⁷. Характерный пример – первоначальный показ тем и, в частности, проведение главной партии в экспозиции 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), что одновременно обнаруживает закономерную связь данных принципов формообразования с известной формулой Б. Асафьева i-m-t (initio – motus – terminus).

На мобильных участках формы (прежде всего в разработках сонатного *allegro*) ведущим методом тематической работы становится мотивное развитие. Для систематизации этих процессов в диссертации привлекается типология Р. Лаула⁸, предлагающая наиболее полную классификацию приемов тематиче-

⁷ Как пишет Ю. Кинус со ссылкой на французского композитора А. Одера (впервые использовавшего этот термин), характерной импровизационной техникой традиционного – точнее, его части – классического – джаза, является так называемый *тематический парафраз или орнаментальная, парафразная импровизация*, относительно близко следующая за звуковысотной линией и основными ритмическими особенностями первоначальной мелодии [Кинус, Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе: дисс... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2006. 231 с., С. 34].

⁸ См.: Лаул, Р. Г. Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2018. № 1 [35]. С. 34–50; Лаул, Р. Г. Приемы разработочного развития (лекции курса пятая лекция курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2018. № 2 [36]. С. 6–25; Лаул, Р. Г. Приемы разработочного развития (пятая лекция курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2018. № 4 [35]. С. 66–84; Лаул, Р. Г. Приемы разработочного развития (шестая лекция курса «Основы анализа музыки») // Opera

ской трансформации. Отмечается, что приемы, связанные с вариантной модификацией звуковысотных и временных характеристик мотива (переинтонирование, перегармонизация, ладовая переориентация, переакцентировка), носят в сонатах Капустина не локальный, а тотальный характер, что отражает фундаментальную доминанту джазового мышления – постоянную вариативность и импровизационную свободу обращения с материалом. Особое место занимает перерегистровка, выполняющая двойную функцию: с одной стороны, она создает образный рельеф процесса развития (тема в разных регистрах приобретает различный выразительный смысл), с другой – имитирует джазовую инструментовку, передачу темы от одного инструмента к другому в ансамбле, что в сочетании с изменением артикуляции и динамики создает эффект оркестровости. К числу значимых приемов также относятся коллаж по горизонтали (сближение ранее отдаленных тематических элементов) и проведение темы в увеличении или уменьшении, позволяющие кардинально изменить ее характер при сохранении узнаваемости.

Особое место в системе тематического развития занимают полифонические техники, которые, будучи унаследованными от барочной традиции, адаптируются к джазовому интонационному словарю. Как показано в диссертации, Капустин обращается как к имитационной полифонии, так и к контрастной, причем последняя нередко возникает в результате контрапунктического наложения самостоятельных тематических образований. Среди конкретных приемов – фугато, серии имитаций, стреттные проведения темы в прямом и обращенном виде, канонические секвенции. Отмечается, что описанные на примерах конкретной реализации в сонатах Капустина полифонические приемы служат не только средством развития, но и способом достижения особой тематической концентрации, сгущения музыкального времени и усиления драматургического напряжения.

В Заключении подводятся итоги исследования фортепианных сонат Капустина, осуществленного в двух взаимодополняющих ракурсах – конструктивно-архитектоническом и процессуально-динамическом. Обобщение материала изучения двадцати сочинений позволяет утверждать, что именно в этом жанре композитор находит наиболее адекватное пространство для реализации своей художественной концепции стилевого синтеза. Проанализированные сонаты образуют не механическую совокупность индивидуальных опусов, а целостный макротекст, в котором авторская модель получает последовательное и многостороннее воплощение, а сам жанр предстает как открытая система, способная вбирать новейшие стилевые веяния, сохраняя при этом свою идентичность. Тем самым произведения Капустина демонстрируют неисчерпаемость структурного и семантического потенциала сонаты, подтверждая ее жизнеспособность в условиях радикальных стилевых трансформаций второй половины XX – начала XXI века.

Публикации автора по теме диссертации

В изданиях, рекомендуемых ВАК при Минобрнауки России:

1. 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 [0,5 п. л.].
2. Мо, К. Формы метроритмической импровизационности в фортепианных сонатах Н. Капустина [Текст] / К. Мо // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2026. – № 1. – С. 31–42 [0,5 п. л.].
3. 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 [0,5 п. л.].

В других изданиях:

4. 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 [0,5 п. л.].
5. 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 [0,5 п. л.].