

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.46>

Генебарт Ольга Васильевна

**СОНАТНО-ЦИКЛИЧЕСКАЯ ФОРМА И СПЕЦИФИКА ЕЕ ТРАКТОВКИ В ПЕРВОМ ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ Ф. ЛИСТА**

В статье аккумулируются и уточняются основные положения теории сонатно-циклической формы. Основная её часть посвящена аналитическому исследованию текста Первого концерта Ф. Листа как композиционной модели сонатно-циклической формы в фортепианном концерте, к которой в дальнейшем обращаются отечественные и зарубежные композиторы XIX-XX веков. Рассматривается композиционное строение частей и целого, выявляются компоненты, отражающие инвариантные черты сонатной формы, признаки сонатно-симфонического цикла, выделены средства индивидуализации авторского решения композиции и драматургии.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/11/46.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/11/46.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 249-253. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/11/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/11/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

CONCEPTUAL TRENDS OF EDUCATIONAL ACTIVITY  
BY THE MATERIAL OF S. A. DEGTYAREV'S CREATIVE HERITAGE

Bykanov Sergei Aleksandrovich

Golovin Aleksandr Vladimirovich, Associate Professor

Lebedeva Ol'ga Vadimovna

Belgorod State Institute of Arts and Culture

sergiy1958@yandex.ru; alex\_golovin1960@mail.ru; lebedevaolva@yandex.ru

The article examines the methods and techniques to popularize the creative heritage of the Russian composer of the turn of the XVIII-XIX centuries Stepan Anikiyevich Degtyarev. The paper describes the related activity of the Choral Conducting Department of Belgorod State Institute of Arts and Culture, emphasizes the necessity to inspire students-choirmasters' interest to the composer's personality, his creative and spiritual search. The authors for the first time analyse the structural peculiarities of the choral concert "It is a good thing to give thanks unto the Lord".

*Key words and phrases:* composer; spiritual music concert; David's Psalm; choral festival; contest; musical heritage.

УДК 78.072.2

Дата поступления рукописи: 08.09.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.46>

*В статье аккумулируются и уточняются основные положения теории сонатно-циклической формы. Основная её часть посвящена аналитическому исследованию текста Первого концерта Ф. Листа как композиционной модели сонатно-циклической формы в фортепианном концерте, к которой в дальнейшем обращаются отечественные и зарубежные композиторы XIX-XX веков. Рассматривается композиционное строение частей и целого, выявляются компоненты, отражающие инвариантные черты сонатной формы, признаки сонатно-симфонического цикла, выделены средства индивидуализации авторского решения композиции и драматургии.*

*Ключевые слова и фразы:* сонатно-циклическая форма; синтез; инвариант; жанровая трансформация; моно-тематизм; принцип цепляемости; эпизод; тональность.

**Генебарт Ольга Васильевна**, к. искусствоведения, доцент

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова

hoehnebart@mail.ru

**СОНАТНО-ЦИКЛИЧЕСКАЯ ФОРМА И СПЕЦИФИКА ЕЕ ТРАКТОВКИ  
В ПЕРВОМ ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ Ф. ЛИСТА**

В исследовательских текстах разного профиля, посвящённых творчеству Ф. Листа, теории так называемых смешанных форм, основанных, в частности, на синтезе композиционных принципов сонатности и цикличности, Первому концерту Листа, несомненно, уделено внимание, содержится контурное описание его формы, образного строя. Однако он при этом рассматривается в контексте многих сочинений, связанных единым авторством или общностью композиционных решений, и пристальное вслушивание в текст, проникновение в детали композиции и тематизма, драматургии остаются за пределами внимания к этому совершенному в своём роде образцу. Тогда как именно с него берёт своё начало линия преемственности во многих последующих примерах одночастного концерта, в коррелятах их структуры, принципов развития материала (известно, например, высказывание Н. А. Римского-Корсакова по поводу своего фортепианного концерта: «...по всем приёмам концерт выходил сколком с концертов Листа» [7, с. 230]). Этим определяется **актуальность** предлагаемого небольшого исследования.

Большая, по сравнению с существующими описаниями, детализация, глубина погружения в текст этого первого совершенного в своём роде образца одночастного концерта, позволившая обнаружить и аргументировать проявления в нём сбалансированности черт сонатной и циклической формы, определяет **научную новизну** материала.

В предлагаемом исследовании автор ставит **целью** выявить в процессе анализа текста Первого концерта для фортепиано с оркестром Ф. Листа инвариантные черты сонатной формы, сонатно-симфонического цикла, при этом выделить средства индивидуализации авторского решения композиции и драматургии.

Сонатно-циклическая форма как разновидность смешанных форм, разного рода синтезов, характерных для эпохи романтизма (как отмечают исследователи, этот синтез обогащается нередко ещё одним компонентом – вариационностью [5, с. 125]), рождена в условиях освоения новых жанров, в частности, сочинений программных, мотивированных внемузыкальными сюжетами, образами и темами. Этот и иные виды композиционных смещений генетически связаны с композиционными структурами венских классиков, и их качественная новизна во многом обусловлена новыми тенденциями эстетики и поэтики творчества эпохи романтизма,

сменной, по замечанию В. Холоповой [8, с. 348], прототипов музыкальной композиции, ростом влияния литературных жанров, поэзии, живописи.

Композиционные миксты возникли в результате пересечения двух взаимозависимых стилевых тенденций в музыке XIX века: с одной стороны, тенденции к большему рельефу, иногда поляризации контрастов, полноте, развёрнутости изложения в сонатной форме первой части цикла, с другой – стремления к единству концепции, достигаемой различными средствами: вуалированием граней между частями, тематическим единством, достигающим предела в условиях монотематизма. или ранее освоенным практикой принципом цепляемости, производности формирования тематически самостоятельных разделов. В рамках этого процесса становится возможным разрастание масштабов сонатной формы, насыщение её глубокими контрастами, выходящее на уровень цикла, в то же время происходит «сжатие» цикла до размеров одночастной композиции.

Рождённые в XIX веке на основе сонатной формы композиционные миксты обозначились в жанрах программной музыки, в первую очередь, в симфонических поэмах Листа, в балладах Шопена. В то же время композиционные смещения характерны и для жанров «абсолютной», так называемой «чистой» музыки, в частности, сонатно-циклическая форма уже на раннем этапе своей актуализации в эпоху романтизма получила распространение в одночастных фортепианных концертах.

Перерастание циклической формы концерта в одночастную имеет два источника. Первый из них – экстраполяция композиционных принципов программной музыки, в частности, симфонической поэмы, прямые взаимодействия с которой отмечаются исследователями [3, с. 29]. Второй – формирование контуров сонатно-циклической композиции в первых частях многочастных концертов (примером такого рода является первая часть Концерта для фортепиано с оркестром *a-moll op. 54* Р. Шумана).

Какими могут быть варианты ассимиляции компонентов сонатно-симфонического цикла в сонатной форме? Функцию медленной части выполняет побочная партия экспозиции, звучащая в медленном темпе и развёрнутая по масштабам (в репризе такого рода побочная партия трансформирована, сжата, коренным образом изменена её образная модальность), или эпизод, также вносящий темповый контраст, заменяющий разработку либо предшествующий ей [6, с. 487]. Функцию скерцо выполняет разработка или второй эпизод сонатной формы. Возможно совмещение функций скерцо и финала в репризе, и форма может уподобляться трёхчастному циклу. Весьма ценными представляются наблюдения В. А. Цуккермана, обогащающие теорию сонатно-циклической формы. В ходе уникального по глубине комплексного анализа Сонаты *h-moll* Ф. Листа (образец сонатно-циклической формы, созданный несколько позже Первого концерта) автор, обращаясь к аналитическому описанию одночастно-циклических черт в сонатной форме, отмечает важность объёмной характеристики материала, нахождение качеств уподобления циклу не только на уровне образно-жанровых и темповых соотношений разделов, создающих этот ассоциативный ряд. Черты цикла определяются сочетанием семантической и структурной составляющих, так или иначе выраженной замкнутости, «отдельности», «смысловой значимости и чёткой оформленности» [10, с. 107] каждого раздела, иными словами, проявление синтагматических и парадигматических констант, качеств инварианта семантики и структуры воспроизводимого жанра, коренных свойств сонатно-симфонического цикла как «порождающей модели».

Одночастный фортепианный концерт, сформировавшийся в первой половине XIX века (первым образцом считается Концертштюк для фортепиано с оркестром К. М. Вебера), получил достаточно широкое распространение в западноевропейской и несколько позже – русской музыке.

Своеобразным эталоном этой конструкции стал одночастный Первый концерт для фортепиано с оркестром *Es-dur* Ф. Листа (начатое в 1830 г., сочинение закончено в 1849 г.).

В предлагаемом аналитическом этюде исследуется композиционное строение отдельных частей и целого, выявляются его компоненты, отражающие инвариантные черты сонатной формы и признаки сонатно-симфонического цикла, привлекается внимание к индивидуализации, своеобразию авторского решения. В процессе анализа уделено внимание тематическому строению, образно-жанровой составляющей тематических элементов и логике развития материала.

Четыре фазы композиции Концерта *Es-dur* в равной мере отражают логику сонатной формы и четырёхчастного сонатно-симфонического цикла (исследователи отмечают паритетность соотношения в нём этих композиционных принципов [8, с. 350; 10, с. 107]). Гиперсонатной формой называет подобные композиции В. Задерацкий, отмечающий, что её создателем был Ф. Лист [4, с. 198]. Автор пишет, что в подобных сочинениях «сонатная форма выступает в качестве самодостаточной структуры, образующей произведение симфонического масштаба и размерами соответствующее большой циклической композиции» [Там же] и приводит в пример несколько поздние концерты созданную Ф. Листом Сонату *h-moll*.

Одна из особенностей формы Концерта – двухуровневое проявление сонатного принципа (примечательно, что подобное качество обнаружено в другом сочинении Ф. Листа, Сонате *h-moll*, В. А. Цуккерманом, который характеризует в ней структуру эпизода как сонатную форму). Первый уровень представлен в строении первого раздела Концерта (он же, первый раздел, – главная партия сонатной формы уровня всего произведения и, одновременно, I часть моделируемого сонатно-симфонического цикла). Расположение тематического материала создаёт контуры свободно трактованной малой сонатной формы с двумя темами побочной партии (ПП), при этом функцию первой темы ПП выполняет речитативное соло фортепиано, звучащее в диалоге с репликами оркестра, – раздел, повторенный в репризе этой части на ином тональном уровне. За нею следует вторая, элегическая, в духе скорбного ариозо (*c-moll*) тема ПП, которая, в отличие от других тем этой части, развёрнута по масштабам, строится на основе композиционной и драматургической модели классических

побочных партий: начинается как период повторного строения, содержит интенсивное расширение и динамическое развитие, приводящее к драматизированному сдвигу, вторжению надличного начала – материала ГП. Однако примечательно, что она более не повторяется ни в первой части, ни в Концерте в целом.

Своеобразно тематическое и композиционное строение первого раздела. Здесь в зарождающемся диалоге оркестра и солиста, составляющем суть жанра концерта, привлекает множественность мотивных элементов и специфика актуализации тематических структур. Весь материал сочетает в себе яркость, семантическую плотность, информативность, при этом фрагментарность изложения: темы структурно не оформлены и тонально подвижны, во всех случаях скрыт потенциал интенсивного динамического развития. Приоритетную роль в рассматриваемом разделе, малой сонатной форме, играет главная партия (ГП) – повторяющаяся оркестровая реплика, воплощение героически-торжественной патетики. Она звучит в духе мощного призыва октавно-унисонных и аккордовых оркестровых фанфар в «портале» всего произведения, в диалоге с солистом, затем участвует уже как подчинённый ему участник диалога в изложении первой темы ПП, позже становится единственным тематическим элементом разработки и, наконец, материалом заключительной партии в репризе, завершающей первый раздел – малую сонатную форму (по-иному интерпретирует строение этой части В. П. Бобровский, рассматривающий её как эллиптически прерванную сонатную форму [2, с. 234]).

Новые жанрово-интонационные элементы здесь формируются постепенно, преимущественно на основе принципа цепляемости, «подхвата» и обновлённого продолжения. Первоначальное рождение диалога – «ответ» солиста, «выход» лирического героя – начинается раскрытием заданного героического начала: подхватывается начальный импульс (секундовые опевания), и затем вводится новая интонационная версия фанфары – ломаная линия движения по аккордовым тонам, содержащего мощный динамический потенциал. При повторении диалогических реплик появление распетой по звукам аккордов фанфары солиста (*C-dur*) снимает напряжённость патетического оркестрового возгласа (смягчается тембровое звучание, становится тихой динамика), после чего появляется тематически и жанрово контрастное включение солиста, выполняющее функцию 1-й темы ПП. Это исполненная патетики экспрессивно-лирическая группа мотивов, речитативно-декламационная с мелизматикой в духе *belcanto*, вокализованная реплика, «стираемая» затем виртуозным пассажем. Примечательно, что в роли СП выступает первая каденция солиста в несвойственном для неё начальном разделе композиции. Занимает ариозной второй темы ПП, её вступительного соло кларнета начинается распетая, в прошлом фанфарная, восходящая по звукам аккорда интонация, продолженная в партии солиста формулой ариозного *lamento (c-moll)*.

Небольшая разработка построена на материале ГП. В начале репризы звучит первая тема ПП на ином тональном и высотном уровне, затем – материал ГП в функции заключительной. Примечательна тональная замкнутость этой завершённой в главной тональности малой сонатной формы, подчёркивающая целостность, ограниченность всего раздела как части моделируемого цикла.

Основной, более высокий уровень сонатности проявляется в рамках всего произведения. Этот уровень сонатной формы выделен в исследованиях творчества Листа – в частности, В. Н. Холопова [8, с. 353] характеризует целое как сонатно-циклическую форму. Примечательно, что наблюдения над первым, малым уровнем содержатся в обзорном рассмотрении Концерта Ю. Н. Хохловым [9, с. 40].

Раздел *Quasi adagio*, начинающийся в *H-dur* и содержащий две темы, является по сути побочной партией большой сонатной формы. Действительно, в репризе (финале цикла) каждый из её тематических элементов проводится в ином тональном освещении, в том числе и в главной тональности, – этим подтверждается их функция ПП в композиции этого уровня и, тем самым, действие основного принципа сонатности. *Quasi adagio* «подхватывает» завершающую интонацию элегической темы из первого раздела (мотив «вздоха»), контрастирует предшествующим воплощениям лирики широкой распевностью, с оттенком горделивой патетики, развёрнуто по масштабам и оформлено в трёхфазную структуру. В первой фазе составляющая его основу тема в духе ноктюрна в партии солиста построена как незамкнутый период повторного строения, при этом значительное расширение во втором предложении привносит в него черты простой двухчастной формы с элементами репризности. Вторая фаза представляет развитие материала начальной темы *Adagio* – диалог вычленимой второй «утвердительной» интонации темы с контрастирующими элементами, вносящими конфликтно-драматизированное начало (речитативно-патетические реплики), приём, вновь напоминающий о классическом прошлом – переломе в развитии ПП. Третью фазу структуры – следствие «перелома» – начинает в тональности *C-dur* новая, представляющая иную сферу лирики, пасторальная тема в характере незатейливого флейтового напева, интонационно обновлённого, при этом представляющего по-новому распетый всё тот же мотив «вздоха». Раздел *Adagio* в целом тонально незамкнут, в то же время содержит признаки завершённого, автономного целого: он начинается вступлением, подчёркивающим его статус самостоятельной части, заканчивается относительно устойчиво в *E-dur*, кроме того, в его структуре наиболее драматизирована вторая фаза (содержащая зону перелома, сдвига в духе классических ПП), и затем восстановлен более спокойный тон, благодаря чему образуется завершённая динамическая волна нарастания и спада напряжённости экспрессии.

Третий раздел Концерта, *Allegretto vivace*, выполняет функцию эпизода, заменяющего разработку в сонатной форме основного конструктивного уровня, и одновременно III части модели сонатно-симфонического цикла. Образно-жанровый модус лирики сменяется скерцозно-фантастическим (это маркировано и тональным контрастом: *E-dur – es-moll*). Новая тема, ярко контрастирующая всем ранее звучащим, как и предшествующие, «цепляется» на сей раз за интонационную микроформулу связки (ямбическая секунда), при этом

своей ладовой простотой поддерживает ауру звучания пасторальной темы. Скерцо развёрнуто и композиционно оформлено, изложено в тройной трёхчастной форме без последнего проведения репризы, с чертами двойных вариаций (*a b a1 b1 a2 b2*), содержит титульную тональность, *es-moll*, в которой звучит первая тема, и троекратное проведение второй в разных тональностях (*es – A – es – Fis – es – g*). При этом 1-я тема, как и в *Adagio*, предваряется вступлением, ко второй приводит связка, завершающую репризу заменяет связка-переход к общей репризе, финалу Концерта, и таким образом, отграниченное от предыдущей части, скерцо без перерыва переходит в небольшой развивающе-предыктовый раздел и затем – финал-репризу Концерта.

В синтезирующей репризе сонатно-циклической формы сжато повторяется основной материал всех частей. Ей предшествует тонально неустойчивый раздел, называемый в исследованиях разработкой [8, с. 353]. Он начинается материалом ГП, корреспондирующим вначале с первыми тактами Концерта (фанфарная тема, изменённая тембрально, звучит на первоначальном высотном уровне), затем – с её звучанием перед внутренней репризой в малой сонатной форме (1 часть), при этом коррелятивны тональные соотношения: *Fis – Cis*. На этапе собственно разработки дважды секвентно очерчен малотерцовый круг тональностей и интонационных продвижений: *Cis – E – G – B – Cis*, – создающий контуры центрального элемента уменьшённого лада и рождающий представление о кратком вторжении «демонического» начала. Затем в предвещии репризы включается разнородный материал, звучавший ранее, – начальный диалог в героических тонах, пасторальная в прошлом тема из раздела *Adagio*. При этом всё развитие подчинено здесь логике стремительного движения.

Финал, реприза сонатной формы целого, характеризует особенная черта, отражающая его функцию сонатно-симфонических финалов, – звучание всего материала погружено в поток единого с точки зрения темпа динамического профиля, преобладающего фактурного рисунка маршевого, затем танцевально-моторного и «вихревого» движения. Самую радикальную образно-жанровую трансформацию претерпевает основная лирическая тема *Adagio*, которая начинает репризу и звучит здесь в духе героически-торжественного марша. Танцевально-скерцозный облик обретает здесь пасторальная тема из той же второй части. В целом финал в сжатом виде воспроизводит тематизм и структуру всех разделов *Adagio*, затем скерцо, и в завершении – вновь звучащего *initio* главной партии, то есть варьирующе повторяет материал «пройденного» круга, замыкая таким образом сонатно-циклическую форму. Примечательно, что в этом разделе, начиная с *Alla breve*, рождается ещё одна тема – «островок» лирики в этом потоке. Она формируется из хроматизированных формул продолжительно-связующего характера, рассредоточенных по всему пространству этого текста. Вектор её развития не нов – интенсивный динамический рост, жанровое преобразование – перерастание лирической темы в скерцозную, – перелом в развитии, «поглощение» стихией моторики виртуозных пассажей.

Как можно охарактеризовать композицию репризы-финала? Являясь репризой сонатной формы, она воспроизводит логику, сложившуюся в романтической сонате: неполная, без ГП (подобно репризам сонат Шопена № 2 и 3), хотя здесь ГП представлена в предкодовом разделе и, позже, в коде. В то же время, будучи финальной, композиционно автономной частью, этот раздел может быть интерпретирован как подобие слитно-циклической формы, обрамлённой материалом ГП (предыкт и кода).

Таким образом, в структуре целого в равной степени отражены черты сонатной формы и слитного сонатно-симфонического четырёхчастного цикла. Сонатная форма обозначена в двухуровневом проявлении – на малом уровне, в рамках изложения главной партии «высшего порядка» (первый раздел Концерта) и на уровне целого. В обоих случаях воплощён главный принцип сонатности: последовательность двух тем, изложенных в разных тональностях в экспозиции и затем в ином тональном соотношении в репризе, с разного рода модификациями, характерными для послеклассической стадии развития сонатной формы.

Черты сонатно-симфонического цикла в условиях одночастного целого, отмеченные в процессе композиционного анализа, выражены не менее рельефно. Они проявились, помимо очевидных образно-жанровых контрастов, отражающих инвариант этого рода циклов, во внутренней целостности и относительной завершенности всех разделов: контуры сонатной формы отмечены в 1 части, сквозная трёхфазная структура в *Adagio*, тройная трёхчастная – в скерцо, наконец, слитно-циклическая – с чертами сонатной репризы в финале. Иными словами, в образно-жанровой составляющей и композиционном строении всех четырёх частей обозначилась модель соответствующих семантических и структурных компонентов сонатно-симфонического цикла. Ярко выражена отграниченность частей, маркированная тональной замкнутостью первого раздела и генеральной паузой перед *Adagio*, вступительными построениями в начале *Adagio* и Скерцо, устойчивым их завершением, правда, преодолеваемым связками. Не останавливаясь на деталях тональной структуры каждой части, заметим, что в рамках воплощённой модели цикла отражена сложившаяся логика, более того, можно усмотреть точное следование одному из венско-классических образцов: тональное соотношение I части и *Adagio* (*Es-dur – H-dur*) в точности воспроизводит тональный план соответствующих частей в Пятом концерте Бетховена. Примечательно, что в некоторых исследованиях Первый концерт Ф. Листа рассматривается как образец контрастно-составной формы [2, с. 234] – действительно, яркие образно-жанровые контрасты и композиционная автономность, самостоятельность здесь особенно рельефно очерчены, и восприятие целого, вероятно, допускает вариативность исследовательских интерпретаций этого текста.

Пристальное внимание к тематической структуре Концерта могло бы существенно пополнить и обогатить исследование драматургии, векторов развития торжественно-героической составляющей, многообразия и объёма в охвате лирической сферы, деталей в преломлении скерцозного начала. Но сделав смысловой акцент в этом аналитическом этюде на композиции, индивидуальном решении сонатно-циклической формы, можно лишь контурно обозначить наблюдения над процессами развития, векторными линиями

драматургии, в которых проявился принцип, определяемый Б. В. Асафьевым как «исхождение лирического начала за пределы личных излияний», «претворение личной лирики в характеристику извне данных образов» [1, с. 117-118], то есть качество поэдности.

В образно-жанровой структуре тематизма начальных тактов Концерта рельефно выделена сфера надличного, воплощённая в мощных героических фанфарах *initio* ГП и их развитии, главенствующем в 1 части и затем в финале. Личное, индивидуальное начало формируется постепенно, в недрах сферы героического, рождаясь из интонационной сферы фанфар, в виде отдельных, рассредоточенных речитативно-декламационных реплик, смягчённых фиоритурами *belcanto* (1-я тема ПП малой сонатной формы). Затем оно проходит этап скорбного ариозо (2-я тема ПП там же) и актуализируется в развёрнутом, насыщенном яркой экспрессией лирическом высказывании (*Quasi adagio, H-dur*), которое разрастается до мощного по драматическому накалу диалога. Контраст внутри индивидуализированной лирической сферы создаёт новый этап диалога – область тихой, светлой лирики, содержащей пасторальную тему как ведущий компонент. Область отстранения создаёт тревожно-фантастический характер скерцо.

В развитии тематического материала проявилось сочетание принципа монотематизма, наиболее ярко выраженное в жанровой трансформации проведённой в финале темы *Quasi adagio*, вместе с тем в тематическом развитии преобладает принцип цепляемости, воплощение логики производного контраста, восходящей к классическому этапу работы с тематическим материалом.

Аккумулируя описанные аналитические наблюдения, можно констатировать, что в процессе описания всех структурных составляющих подтверждается тезис, согласно которому в Первом концерте Ф. Листа сонатность и цикличность сосуществуют на паритетных началах (в отличие от других, не рассматриваемых в работе образцов, где приоритетной является одна из составляющих синтеза). Каждый из структурных компонентов маркируется теми или иными средствами, обозначенными в тексте работы. При этом целое отмечено композиционной стройностью, соразмерностью, многопланово выраженными корреспондированиями на жанрово-интонационном уровне. Индивидуальное своеобразие изученного материала ярко выражено как на композиционном уровне, так и в драматургическом решении. Так, в ходе анализа обнаружен своеобразно преломлённый принцип отражения большого в малом: в двухуровневом воплощении сонатности (первый раздел – и сонатная составляющая композиция целого), а также цикличности (общая реприза – и циклическая составляющая композиции целого). Вектор драматургии Концерта определяется, как это следует из аналитических наблюдений, логикой развития от *quasi*-фантазийного изложения тематического материала в первом разделе, с подвижным ритмом чередования дискретных контрастирующих элементов, к постепенно возрастающей тенденции развития маршевости и виртуозной моторики, определяющих подчёркнутую упорядоченность и единство финала. В оформлении драматургической идеи выявляется логика развития от полярных контрастов соотношения I, II и III частей к обретению единства в финале, где «победное шествие» перерастает в вихревое танцевально-моторное движение, в которое вовлечены все темы-образы предшествующих частей.

#### Список источников

1. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 217 с.
2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
3. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. М.: Композитор, 2006. 559 с.
4. Задерацкий В. В. Музыкальная форма: в 2-х вып. М.: Музыка, 2008. Вып. 2. 528 с.
5. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков. М.: Сфера, 1998. 344 с.
6. Мазель Л. А. Строеие музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 534 с.
7. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. 453 с.
8. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
9. Хохлов Ю. Н. Фортепианные концерты Ф. Листа. М.: Музыка, 1960. 84 с.
10. Цуккерман В. А. Соната си минор Ф. Листа. М.: Музыка, 1984. 111 с.

#### SONATA CYCLIC FORM AND SPECIFICITY OF ITS INTERPRETATION IN F. LISZT'S PIANO CONCERT № 1

Genebart Ol'ga Vasil'evna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor  
Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov  
hoehnebart@mail.ru

The article summarizes and clarifies the basic provisions of the sonata cyclic form theory. The author focuses on analysing F. Liszt's Piano Concert № 1 as a compositional model of the piano concert sonata cyclic form that was widely used by domestic and foreign composers of the XIX-XX centuries. The paper examines the compositional arrangement of the parts and the whole, identifies the components representing invariant features of the sonata form, the attributes of a sonata-symphonic cycle and reveals the means of individualization of the author's compositional and dramaturgic decision.

*Key words and phrases:* sonata cyclic form; synthesis; invariant; genre transformation; mono-thematicity; chain principle; episode; tonality.