
**ФОРМУВАННЯ КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИХ
ПРИНЦИПІВ ОДНОЧАСТИННОЇ СОНАТИ
У ФАНТАЗІЇ-СОНАТІ «ПІСЛЯ ПРОЧИТАННЯ ДАНТЕ» Ф. ЛІСТА**

Музичний романтизм яскраво демонструє тяжіння до синтезу видів мистецтв, жанрів і форм, завдяки чому активного розвитку набувають програмна симфонія, симфонія-кантата, одночастинна симфонічна поема, фортепіанна балада та ін. У цьому контексті показовим є і формування композиційно-драматургічних принципів одночастинної фортепіанної сонати як нового жанрового різновиду. Прагнення до модифікації традиційної сонатної форми було безпосередньо пов'язане з романтичним стилем фортепіанного виконавства, геніальним представником якого був Ф. Ліст. Створюючи музику, наповнену складними романтичними образами, композитор усвідомив важливість використання нових драматургічних принципів, відповідних його новаторським задумам. В одночастинних монументальних фортепіанних сонатах «Після прочитання Данте» і Сонаті *h-moll* Ф. Ліст демонструє досконале втілення поетичних героїко-філософських образів, які розкривають усю повноту його композиторських задумів і фортепіанно-виконавських можливостей.

До розгляду двох фортепіанних сонат Ф. Ліста зверталися Г. Коваль [3; 4], В. Коннов [5], Н. Невська [6], О. Рощенко [8], Ф. Таїрова [10], Т. Фоміна [12] та ін. Проте, в музикознавчих дослідженнях і розвідках, здебільшого, йдеться про втілення програмності, відображення типових романтичних образів у творчості композитора, особливості їх інтерпретації, у той час, як проблеми композиційно-драматургічної побудови со-

нат дослідники торкаються лише побіжно. Спираючись на цілісний музикознавчий аналіз фантазії-сонати «Після прочитання Данте» Ф. Ліста, автор статті ставить за мету, використовуючи принципи функціональної теорії В. Бобровського [1], виявити композиційно-драматургічні принципи, що стали визначальними для драматургії одночастинної фортепіанної сонати. Як фундаментальні ознаки одночастинної сонати виділені наступні чинники: тяжіння до самостійності окремих функціональних розділів, наявність тріадної або множинної драматургії, суміщення драматургічних функцій на основі їх протилежної дії та функціонування драматургічних принципів інших форм.

Фантазія-соната «Після прочитання Данте» Ф. Ліста (1837–38, 1849 — друга редакція) в історії музики стала першим зразком одночастинної фортепіанної сонати¹. У другій редакції твору композитором конкретизовано жанрову природу твору як *«fantasia quasi sonata»*, чим зроблено акцент на важливості принципу фантазійності в розгортанні сонатної форми. Разом з тим, одночастинна композиція твору містить ознаки циклічних форм з характерним функціональним навантаженням, тобто поєднує у вигляді відносно самостійних розділів цілісної форми окремі частини циклу. У загальному вигляді, форма фантазії-сонати «Після прочитання Данте» визначається як соната зі вступом, усіма необхідними розділами і підрозділами сонатного *allegro* та кодою. Принципи фантазійності виявляються у всіх підрозділах означеної форми на багатьох рівнях, що буде висвітлено у процесі аналізу².

Охарактеризуємо основні композиційно-драматургічні складові твору з точки зору їх функціонального навантаження. Вже у двох підрозділах вступу виявляються такі особливості одночастинної фортепіанної сонати, як отримання її окремими функціональними розділами значної самостійності та на-

¹ Усі зразки одночастинних сонат, що мають місце у композиторській творчості XVIII століття (наприклад, клавирні сонати Д. Скарлатті), виникали в період лише формування структурно-семантичного жанрового інваріанту сонати, і тому вони знаменують скоріше своєрідну переджанрову стадію, для якої характерна відсутність типової композиційної і драматургічної будови. Створення класичної моделі сонати здійснилось у добу зрілого класицизму та набуло поширення і розвитку у творчості композиторів-романтиків. Тому саме Ф. Ліста вважаємо засновником одночастинної фортепіанної сонати як самостійного жанрового варіанту, що виник за аналогією з програмною симфонічною поемою, родоначальником якої теж був цей композитор.

² Загальне визначення форми, завдяки дії принципів вільного фантазійного розгортання, постає достатньо складним і неоднозначним. Так, Г. Коваль вважає, що основою фантазії-сонати «Після прочитання Данте» «стає вільно розгорнута сонатна форма з крупномасштабним вступом, експозицією без заключної партії, розробкою з великим ліричним епізодом і дзеркальною репризою-кодою» [4, с. 12].

явність принципів тріадної драматургії. Це пов'язано з провідною ознакою, що покладена в основу експресивно-драматургічних функцій цього розділу сонатної форми, а саме конфліктністю, обумовленою героїко-трагічним емоційно-образним навантаженням³. Уже в першому мелодичному утворенні відчувається конфліктність двох мотивів — низхідного тритонового зі зловісним форшлагом (такти 1–2) і висхідного хорального (такти 3–4). Тритоновий хід сприймається лістівським *Dies irae*, своєрідним демонічним закликом, голосом невідворотної Долі, який асоціюється із поетичним описом дантівського Пекла. Такі асоціації підтверджуються зв'язками з музичними інтонаціями, що мають чітке семантичне навантаження: традиційно в основі мелодичних ходів розділу «*Dies irae*» в реквіємі, згідно канонів музичної риторики, були покладені ходи по звуках зменшеного септакорду, в якому саме тритон давав певне образне забарвлення. Окрім того, перший мотив з форшлагом буде покладено в основу головної теми, що дозволяє віднайти у розгортанні музичної драматургії твору дію принципів монотематизму.

В основі кожного акорду другого елементу теми Долі теж міститься тритон, що надає обом мотивам інтонаційної єдності. Окрім того, загальний об'єм мелодичного утворення — зменшена септима (*fis — g — as — es*), що також окреслює крайні звуки зменшеного септакорду. Отже, протягом перших чотирьох тактів спостерігаємо дію принципів багатоелементної драматургії — обидва елементи теми вступу співвідносяться як теза й антитеза. До синтезу вони приходять у тактах 5–6 (де об'єднуються ці два елементи), завершивши, таким чином, на малому часовому відрізку співвідношення «теза — антитеза — синтез», що стає ознакою тріадної драматургії.

Сам вступ характеризується подвійністю загальних композиційних функцій. Згідно концепції В. Бобровського, даний розділ може виконувати функції вступу на різних композиційних рівнях, зокрема: 1) до всієї сонатної форми; 2) до експозиції; 3) до головної партії. У тактах 1–28 музичний матеріал виконує функції вступу до всього сонатного *allegro*, адже його мотивні утворення наскрізним чином будуть проводитися протягом усієї форми. У тактах 29–34 формуються провідний мотив і тип фактури головної партії, що дозволяє ідентифікувати цей підрозділ як вступ до головної партії, підтвердженням чого слугує і той факт, що в такому вигляді він з'являється єдиний раз і його драматургічний вплив далі головної партії не поширюється. Відповідно до цього в самому вступному розділі міститься два функціональні підрозділи — вступ до всієї форми сонатного *allegro* і вступ до головної партії, хоча вони й належать до одного типу загальних композиційних функцій вступу, проте мають різний вплив на подальше розгортання музичної форми.

³ На стилістичному рівні має місце також дія принципів рапсодії або фантазії: риторична декламаційність першого елементу теми Долі, значна імпровізаційність фактурного викладу, стислі заключні мелодичні утворення.

Вступ до сонатного *allegro* налічує в собі дію всіх логічних функцій: перше проведення теми Долі виконує функцію початку (*i*), друге і третє проведення — функцію розвитку (*m*), а функцію завершення (*t*) беруть на себе два мелодико-гармонічних утворення (такти 25–28), які отримують свій подальший розвиток протягом розгортання сонатної форми. Перше висхідне утворення окреслює звуки домінантового нонакорду в тональності *d-moll*, причому його остання інтонація — в межах зменшеної септими поєднує його з усім попереднім матеріалом. Друге мелодико-гармонічне утворення в низхідному русі окреслює подвійний домінантовий зменшений септакорд у тональності *d-moll*, застигаючи на тритоновій інтонації. Таким чином, вступ, вичерпавши у своїх межах усі логічні функції, є розімкненою побудовою, що передую наступному розділу форми.

Героїко-трагедійний пафос вступу яскраво відтіняє лірична образність експозиції, пов'язана з розкриттям внутрішнього світу Людини. Вступ і головна партія експонують не лише основний конфлікт твору, але й початок його розвитку. Внутрішня конфліктність обох тем додає драматургії рис динамічності та наскрізного розвитку, а принцип монотематизму (адже розвиток головної теми виростає з початкового елементу вступу) матеріалізує дію діалектичного закону боротьби та єдності протилежностей.

Головна партія, яку ми схильні називати темою Людини, розкриває нестерпний внутрішній біль особистості від зіткнення з фатальністю Долі. Таким чином, тема вступу (тема Долі) і тема головної партії (тема Людини) на рівні всієї форми виступають як теза й антитеза, тобто розкривають конфліктність як провідну категорію, що лежить в основі експресивно-драматургічних функцій сонати. Внутрішня побудова головної партії досить складна, вона проходить у вигляді двох напружених динамічних хвиль (такти 35–51, 54–76). Важливим є момент сполучення між двома проведеннями головної теми (такти 52–53), де в басу проводиться мелодична формула з кінця вступу до експозиції головної партії (25–28 такти), яку можна сприймати додатковим проявом конфліктності, адже вона належить до пекельних, фатальних образів. Його змістовна функція настільки важлива, що впливає на визначення форми головної партії — простої тричастинної з серединою типу сполучення і динамічною репризою ($A - \text{сполучення} - A_1$).

На рівні сонатної форми логічну функцію головної партії можна визначити як поєднання *i* та *m*. З одного боку, вона, як і весь вступ, виконує функцію початку, а з іншої — є інтонаційним розвитком монотемати. Розвиваюча функція підкреслюється і тональною нестійкістю головної теми. Таким чином, спостерігаємо суміщення двох логічних функцій. Отже, відокремлення головної партії у відносно самостійний розділ, з притаманним йому конфліктністю та подвійністю композиційних функцій, виявляє яскраві ознаки одночастинної сонати.

Якщо в головній партії сумішаються логічні функції імпульсу та, розвитку (*i* та *m*), то у сполучній партії виявляються виключно розвиваючі функції. У сполучній партії на перше місце висуваються принципи фантазійності, адже її класична тричастинна побудова (перебування в основній тональності — модуляція в тональність побічної партії — закріплення у цій тональності, передикт) порушена. Проте, цьому є й виправдання: поперше, зовнішній і внутрішній конфліктності образів вступу і головної партії не відповідали б домірність і врівноваженість сполучної партії; по-друге, своїм бурхливим викладенням вона продовжує попередній розвиток головної партії (адже з'явилась за допомогою прийому вторгнення) і відтіняє натхненну побічну партію, яка відноситься до сфери людського.

Тричастинна побічна партія з контрастною серединою, яка сумішає дві логічні функції (експонування нового матеріалу і початку його розвитку), є наймасштабнішим розділом в експозиції. Це дозволяє констатувати ще одну спеціальну композиційну функцію, яку вона виконує — повільної частини сонатного циклу.

Образ побічної партії цілковито відноситься до сфери Людського, її тема за своїм емоційно-піднесеним звучанням асоціюється з багатьма іншими лістовськими темами Кохання (Соната *h-moll*, симфонічна поема «Прелюди»). Таке образне навантаження обумовлене і поетичною ідеєю «Божественної комедії» Данте, в якій образ Коханої виконує одну з провідних символічних функцій.

Інтонаційна спорідненість головної і побічної тем виявляється в тому, що вони побудовані на секундовому мотиві, якій спочатку спрямований догори, а потім — донизу. Це може слугувати додатковим свідченням того, що обидві теми репрезентують сферу Людського, але в його контрастних проявах — біль, страждання, сум'яття (головна партія) і захоплення пристрастю, її поетично-гімнічне оспівування (побічна партія).

Внутрішня побудова побічної партії виявляється більш складною, ніж головної: тема Кохання формується в самостійний розгорнутий розділ тричастинної побудови з контрастною серединою, заснованою на зіткненні протилежних образів і стислим завершенням (*quasi coda*). Власне з початком побічної партії принципи фантазійності отримують у сонаті інтенсивного розвитку.

Перша побудова побічної партії з'являється на кульмінаційній хвилі попереднього розділу і сприймається як урочистий апофеоз, гімн силі Кохання. Така її поява сприймається як завершення сполучної партії і стає ознакою заключних логічних функцій (*t*). Проте, поява нової теми свідчить про дію функцій експонування (*i*). Таке суміщення логічних функцій на межі партій вкотре вказує на те, що принципи багатоеlementної драматургії в сонаті репрезентуються на різних рівнях композиційної організації форми.

Перше проведення теми побічної партії — замкнена побудова, що закінчується повним кадансом ($K_{6/4}-D_9-T$) у тональності — *Cis-dur* (домінантової до *Fis-dur*) Заключний мелодичний зворот по звуках домінантового нонакорду із секстовим тоном, що в пунктирному ритмі перетікає у квінтовий (такт 114), нагадує початок Балади *g-moll* Ф. Шопена, проте там він був розташований на початку головної партії, а Ф. Ліст розміщує його в завершенні розділу. Повний досконалий каданс, заспокоєння, уповільнення темпу створюють у слухача ілюзію завершення експозиційного розділу сонатної форми і початку розробки. Поява теми Долі з її обома елементами (тритону з форшлагом і хоралу) зі вступу підтверджує таке враження. Насправді ж — це початок серединного розділу побічної партії, що знову стає свідченням суміщення вже спеціальних композиційних функцій (середини партії і розробки).

Контрастна середина побічної партії містить два розділи. Перший з них побудований на темі вступу (такти 115–123), а другий — на матеріалі низхідного руху головної партії (такти 124–135). Новий тональний план обох тем також підтверджує ілюзію початку розробки. Сама ж поява теми Долі знову нагадує про романтичний принцип драматургії антитез. При цьому характер викладення обох тем досить імпровізаційний, схильний до виконавської агогіки, що свідчить про дію у серединному розділі побічної партії драматургічних принципів фантазії.

У зв'язку з тим, що тема вступу (яка водночас постає і моно темою сонати) виникає у сполучній партії і середині побічної, можна стверджувати, що, окрім принципів сонати і фантазії, в музичну композицію втручаються принципи рондальності, в яких функцію умовного рефрену виконує тема вступу. Проте, рондальність буде виявлятися ще й на іншому рівні форми.

Заключна партія продовжує ліричну лінію партії побічної. Вона цілковито побудована на темі головної партії, але має інше смислове забарвлення, позбавлене трагедійності. Її емоційний стан певною мірою нагадує лірико-споглядальні повільні розділи симфонічних поем Ф. Ліста. Поступово експресія наростає і заклачна партія досягає пристрасного кульмінаційного звучання. Побудова заклачної партії цілковито на матеріалі головної знову додає рис рондальності, нагадуючи форму рондо-сонати, в якій перед репризою ще раз проводиться головна партія.

Підсумовуючи огляд драматургічних особливостей експозиції, слід зазначити, що будова всіх її партій здійснюється за однаковим кресцендууючим принципом: початкове експонування, далі розвиток, що доводиться до кульмінації, після чого завдяки прийому вторгнення з'являється наступна тема. Відносно чітко визначені композиційні межі основних партій (головної і побічної) надає їм рис певної самостійності і замкнутості.

Розробка містить три нерівноцінні розділи. Перший — традиційно є ввідним, він побудований на тритонових інтонаціях теми вступу. Власне розробка починається з проведення заключного мелодичного утворення вступу в поєднанні з тритоновим рухом на тлі зловісного тремола. Конфліктне співвідношення тем Долі і Людини виявляється з особливою гостротою, адже з такту 199 знову з'являється тема головної партії, яка звучить все більш трагічно. У протиборстві перемагає тема вступу: вона набуває стверджувального, апофеозного звучання. Остання фаза розробки — несправжня реприза (такти 251–272) — демонструє суміщення розвиваючих і завершальних логічних функцій. Наприкінці її знову виникає завершальне мелодичне утворення вступу.

Реприза дуже скорочена, що особливо відчутно в порівнянні з розгорнутими проведеннями партій в експозиції. Змінюється і характер звучання тем. Так, головна партія сприймається не стільки як образ страждання Людини, скільки як згадка про це страждання. Тут можливо провести паралелі з концепцією Данте, герой якого після проходження всіх пекельних кіл приходить до усвідомлення хиткості і суєтності людського буття та покутної сили Кохання. Головна партія скорочена до одного проведення у тихій звучності, сполучна партія замінена появою теми вступу, з якої зникає тритоновий хід (замінюється на чистий інтервал), а тема Кохання (побічна партія) спочатку з'являється як крихкий, недосяжний і навіть примарний образ, чому сприяє мерехтіння тремола у високому регістрі.

Викладення побічної партії в репризі скорочене з тричастинної контрастної форми до двох проведень, друге з яких знову отримує міцне, апофеозне, гімнічне звучання, стверджуючи, тим самим, важливість цього образу як в «Божественній комедії» Данте, так і в усієї творчості Ф. Ліста. Окремо слід зауважити, що замість мелодичних фігурацій у гімнічному проведенні побічної партії в акордовому викладенні звучить монотема (перший елемент теми вступу). Проте, вона не має зловісного забарвлення, адже тритоновий хід у ній також замінено на чистий інтервал.

Перед заключною партією в репризі вкотре з'являється тема Долі з відновленим тритоном. Її настирливе проведення знову можна сприймати рефреном і стверджувати про наявність принципів рондальності. Сама заключна партія не скорочена, але отримує нове емоційне наповнення — звучить апофеозом життєствердження.

Стисла, проте концептуально насичена, кода твору гостро ставить питання усвідомлення головної ідеї фантазії-сонати «Після прочитання Данте». Тут послідовно, але дуже ёмко, проводяться три основні теми — тема Людини (головна, такти 353–360), тема Кохання (такти 361–365) і тема Долі (такти 366–373). Проте, в їх звучанні відчуються риси не стільки конфліктності, скільки подібності і не лише тому, що всі вони побудовані на монотемі, але й в смисловому відношенні: головна партія

отримує мужнього звучання, побічна — стверджувального, а зі звучання теми вступу зникає його фатальна експресивність. Усвідомлення діалектичної єдності протилежностей у боротьбі конфліктних начал, ствердження життя і сили кохання, героїчний пафос долання всіх життєвих перешкод — ось головний висновок, який можна зробити з музичного втілення Ф. Лістом образів «Божественної комедії» Данте.

Роль теми вступу (Долі), головної (Людини) і побічної (Кохання) тем, умови їх появи в розгортанні музичного сюжету, характер змін дозволяють вважати їх лейтмотивами сонати, що сприяє наскрізному драматургічному розвитку і в той же час є міцним чинником архітектонічної стрункості твору.

У підсумку здійсненого цілісного музикознавчого аналізу фантазії-сонати можна зазначити, що в її будові прослідковується ціла низка специфічних композиційно-драматургічних функцій, властивих саме одночастинній сонаті. По-перше, це яскравий прояв конфліктності на різних рівнях як важливої складової експресивно-драматургічних функцій одночастинної сонати. По-друге, тенденція до виокремлення тем у самостійні розділи, що виявляється на рівні вступу, головної і побічної партій, які мають свою розгорнуту внутрішню структуру. По-третє, це наявність у кожному з розділів форми принципів багатоселементної, зокрема, тріадної драматургії. Практично в кожному з розділів форми має місце також суміщення логічних, а в деяких випадках і композиційних функцій (наприклад, у побічній партії, яка компенсує відсутність розгорнутої повільної частини циклу), що свідчить про множинність драматургії, притаманну одночастинній сонаті. По-четверте, тенденція до взаємодії композиційних принципів різних форм. Так, завдяки імпровізаційному типу викладення окремих мелодичних утворень, відсутності чітких меж між розділами і партіями можна відчуття тяжіння до вільної фантазійності; постійне ж повернення до теми вступу, проведення головної партії перед розробкою демонструє ознаки рондальності і суто рондо-сонати як форми. Проте принципи сонатності виявляються домінуючими і рухають усім розгортанням музичної форми.

Отже, аналіз композиційно-драматургічних особливостей фантазії-сонати «Після прочитання Данте» дає підставу зробити висновок про трактовку одночастинної сонати як стислої проєкції циклічної форми за рахунок розгортання й укрупнення розділів сонатного *allegro*, які набувають функціональної тотожності окремим частинам типового циклу сонати. Таке художнє рішення витікає з естетико-стильових настанов Ф. Ліста і в даному випадку виражається в монументалізації образів твору Данте, що надає їм загального героїко-філософського звучання. Саме на цій підставі сформувався тип одночастинної фортепіанної сонати — героїко-драматичний за жанром, співзвучний багатьом симфонічним поемам композитора.

Список використаних джерел

1. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1978. — 332 с.
2. Друскин М. История зарубежной музыки / М. Друскин. — [7 изд., перераб.]. — Вып. 4. — СПб. : Композитор, 2004. — 528 с.
3. Коваль А. Ференц Лист: творческое осмысление Данте и Гёте (специфика философско-художественной интеграции контрастных тенденций в романтическом моностиле) / А. Коваль // Проблемная аура австро-германского романтизма. — К. : Музична Україна, 1993. — С. 59–71.
4. Коваль Г. О. Лист і Данте: до проблеми синтезу мистецтв : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Г. О. Коваль. — К., 1998. — 20 с.
5. Коннов В. П. «Фаустовские» мотивы в творчестве Ф. Листа / В. П. Коннов // Музыковедение. — 2006. — № 1. — С. 2–7.
6. Невская Н. Г. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века: проблемы жанра : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 спец. «Музыкальное искусство» / Н. Г. Невская. — Ростов-на-Дону, 2011. — 23 с.
7. Протопопов В. В. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-ой половины XIX века: Берлиоз. Лист. Вагнер. Верди. Франк. Брамс / В. В. Протопопов. — М. : Музыка, 2002. — 134 с.
8. Рощенко Е. Г. Первый цикл романтического мифа о Данте и соната-фантазия Ф. Листа / Е. Г. Рощенко // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник / [гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : АСТРОПРИНТ, 2000. — Вип. 1. — С. 59–67.
9. Сонкунь Ли. О программной жанровой двойственности (на примере фантазии-сонаты «По прочтении Данте» Ф. Листа) / Ли Сонкунь // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник / [гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса: ОДМА, 2009. — Вип. 10. — С. 210–218.
10. Таирова Ф. Фауст в музыке (образ Фауста в творчестве композиторов-романтиков) : уч. пособие / Ф. Таирова. — Баку: БМА, 2008. — 104 с.
11. Тирдатов Е. Образы Данте у Листа и Чайковского / Е. Тирдатов // Из истории зарубежной музыки : [сб. ст. / сост. М. Пекелис, И. Гивенталь]. — М. : Музыка, 1979. — Вип. 3. — С. 5–28.
12. Фоміна Т. Художньо-виконавські принципи інтерпретації Сонати сі мінор Ф. Ліста (до проблеми формування виконавської традиції класу професора Л. Н. Гінзбург) / Т. Фоміна // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник / [гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Друкарський дім, 2010. — Вип. 12. — С. 343–356.
13. Цунь У. Соната *h-moll* Ф. Ліста як предмет виконавського аналізу / У. Цунь // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник / [гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса: Друкарський дім, 2006. — Вип. 7, кн. 1. — С. 343–351.
14. Щитова С. Образ Мефістофеля в епоху романтизму як віддзеркалення двобою добра і зла / С. Щитова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. — К. : ДАКККиМ, 2009. — Вип. XXII. — С. 33–41.

Семикін В. Г. Формування композиційно-драматургічних принципів сонатної одночастинності в фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» Ф. Ліста. У результаті цілісного музикознавчого аналізу із застосуванням принципів функціональної теорії В. Бобровського виявлено композиційно-драматургічні принципи фантазії-сонати Ф. Ліста «Після прочитання Данте», що стали визначальними для одночастинної фортепіанної сонати.

Ключові слова: романтизм, фантазія, соната, рондальність, драматургічні функції, монотема, конфліктність.

Семыкин В. Г. Формирование композиционно-драматургических принципов сонатной одночастности в фантазии-сонате «По прочтении Данте» Ф. Листа. В результате целостного музыковедческого анализа с применением принципов функциональной теории В. Бобровского выявлены композиционно-драматургические особенности фантазии-сонаты Ф. Листа «По прочтении Данте», которые стали определяющими для одночастной фортепианной сонаты.

Ключевые слова: романтизм, фантазия, соната, рондальность, драматургические функции, монотема, конфликтность.

Semykin V. Formation of compositional principles of dramatic sonata in one movement sonata-fantasy «After reading Dante's» Liszt. As a result, a holistic musicological analysis by applying the principles of the theory of functional V. Bobrovsky in the article the compositional principles of dramatic fantasy sonatas of F. Liszt «After reading Dante», which were decisive for the dramatic one-part piano sonatas.

Keywords: romanticism, fantasy, sonata, rondo, dramatic features monotypic, conflicts.