Электронное издание «Слово Педагога»

ДОКЛАД

**«Эволюция жанра сонаты в западноевропейской музыке:**

**когнитивный аспект гитарной школы»**

**Чебоксары - 2017 г.**

Уважаемые участники конференции, преподаватели, студенты. Тема моего доклада «Эволюция жанра сонаты в западноевропейской музыке: когнитивный аспект гитарной школы».

Соната занимает центральное место в мировой музыкальной культуре как один из самых сложно организованных и богатых по своим выразительно-смысловым возможностям жанров. Он прошёл довольно длительный путь развития, претерпев значительные изменения.

Об **актуальности** рассматриваемой темы свидетельствует неиссякаемый исполнительский интерес к инструментальной сонате и непрерывно пополняемая, обновляемая база музыковедческих исследований. Пониманию *причин развития жанра* сонаты способствует осмысление характера эволюционных процессов, протекавших в культуре прошедших столетий и отразившихся в сфере музыкального творчества. Опираясь на опыт и достижения музыкальной науки, в данной работе рассматривается жанр сонаты в определенном ракурсе – от выявления хронологического ряда исторических причин и анализа выразительно-смысловых особенностей к раскрытию заложенных в ней сущностных жанровых характеристик. Именно этим обусловлена **актуальность данного исследования.**

Для учащихся ДМШ и музыкальных училищ профессионально значимыми являются знания эстетики музыкальных стилей и жанров – особенно при освоении циклических форм. Среди основных направлений *деятельности* по формированию исполнительской культуры учащегося-гитариста: развитие общей культуры личности, музыкальной эрудиции, интеллектуальное развитие.

**Целью** нашего исследования стало определение важнейших исторических этапов и объективных причин эволюции жанра сонаты.

Для достижения поставленной цели мы определили ряд з**адач:** рассмотреть хронологию этапов развития жанра сонаты в европейской музыке, проследить процесс формирования и развития жанра сонаты; рассмотреть определяющие идейно-эстетические представления исторической эпохи; определить основные виды сонаты, выявить характерные признаки сонаты в эпоху венских классиков; обосновать отличия клавирной и гитарной сонаты; проследить поиски выразительных средств жанра сонаты в творчестве композиторов 20 века.

**Объект исследования –** жанр инструментальной сонаты как эстетический феномен в европейской музыкальной культуре.

**Предмет исследования –** процесс формирования наиболее существенных, характерных признаков жанра сонаты европейской музыки (на практических примерах гитарной сонаты).

В ходе работы применялись различные **методы исследования**, в частности сравнительно-исторический, системно-аналитический, культурологический. Например, теоретический анализ и синтез музыковедческой и научной литературы, посвященной вопросам эволюции жанра сонаты; систематизация информации и знаний; обобщение практического опыта работы педагогов-гитаристов в области изучения жанра сонаты в классе гитары ДМШ.

**Теоретической базой исследования** мы определилитруды авторитетов музыковедения (Н.А. Любомудрова, А. Алексеев, Л. Баренбойм, А.Б. Гольденвейзер, Ф. Брянская), а также некоторые известные исследования, посвященные деятельности педагогов музыкального образования (Л. Г. Арчажникова, В. П. Голованов, И.И. Фришман); по общеэстетической направленности труды В. Ванслова, А. Михайлова, И. Соллертинского. Методологической основой исследования послужили интонационная теория Б.Асафьева, посвящённая вопросам постижения смысла текста. Основополагающее значение приобрели труды, рассматривающие проблемы музыкального содержания (Б. Асафьев, А. Демченко, Л. Мазель, В.Медушевский, В. Холопова), работы по истории, стилевому развитию музыки, теории жанра (М. Михайлов, Е. Назайкинский, А. Сохор). Многоуровневый подход потребовал обращения к трудам по эстетике, литературоведению. Среди

**Научная новизна** работы обусловлена выбранным музыкальным материалом и ракурсом исследования. В предлагаемой работе предпринята попытка дать образно-семантическую[[1]](#footnote-1) характеристику жанра сонаты, что впервые осуществляется в контексте гитарного репертуара. Сонатный жанр представлен наиболее крупными именами западноевропейских композиторов, а также вовлечением в поле исследования малоизвестных сочинений изучаемого периода. Таким образом, осуществляется максимально широкий охват жанра сонаты различных исторических эпох.

**Гипотеза исследования:** Практический *анализ* известных типов сонатной формы, сложившейся за многовековую историю её развития, *изучение* эволюции данного жанра будет способствовать развитию музыкального мышления и кругозора, интеллекта обучающихся, созданию профессиональной среды и творческого процесса на уроках.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в том, что его результаты могут способствовать решению проблем общеэстетического и образовательного характера.

**Практическая значимость** – в возможности применения её методов и выводов для дальнейшей разработки вопросов, связанных с жанром сонаты, а также с формированием соответствующего способа художественного мышления. Материалы могут быть использованы в курсах истории музыки, анализа музыкальных произведений, а также в индивидуальных занятиях класса гитары. Они могут быть использованы преподавателями в учебном процессе ДМШ и студентами музыкального училища по междисциплинарным курсам История исполнительского искусства, Педагогические основы преподавания творческих дисциплин, Учебно-методическое обеспечение учебного процесса. Исследование состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка из 24 источников.

**Глава I. Основные периоды становления жанра сонаты**

* 1. **Происхождение слова**

«Соната» произошло от итальянского слова «sonare» и означает «звучать». Оно утвердилось еще в **16 веке** для обозначения *инструментального* сочинения в отличие от кантаты (*вокального* сочинения). Уточним. Именно тогда появляется разделение на вокальную музыку (кантаты) и инструментальную (сонаты). История сонаты начинается с ***примечания*** «da cantare e sonare» («для пения или игры»), которое в 16 веке часто помещалось на *титульных листах* изданий мадригалов. Постепенно термины «canzona da sonare» («песня для исполнения на инструментах») и «соната» заняли место на титулах сочинений, предназначенных *специально для инструментов*. Один из ранних и выдающихся образцов такого рода - Sonata piano e forte (1597) венецианского мастера Дж. Габриели - инструментальная пьеса, в которой впервые различие между «тихо» и «громко» выражено в фактуре произведения.

* 1. **Доклассическая соната**

К **концу 16 века** в Италии (гл. обр. в творчестве Ф. Маскеры) утверждается понимание термина "Соната" как обозначения самостоятельной инструментальной пьесы (в отличие от кантаты как вокальной пьесы). При этом, особенно в конце 16 - начале 17 веков, термин "Соната" применялся к самым разнообразным по форме и функциям инструментальным сочинениям. Иногда Сонатой назывались инструментальные части церковной службы (примечательны заглавия "Alla devozione" - "В набожном характере" или "Graduale" в сонатах Банкьери, название одного из сочинений в этом жанре К. Монтеверди - "Sonata sopra Sancta Maria" - "Соната-литургия деве Марии"), а также оперные увертюры (например, названное Соната вступление к опере М.А. Чести "Золотое яблоко" - "Il porno d'oro", 1667). Довольно долго не проводилось чёткого разграничения между обозначениями "соната", "симфония" и "концерт".

В течение эпохи барокко (17 - начало 18 вв.) название «соната» часто прилагалось к произведениям для двух, трех и более инструментов. А классическая соната **формировалась** в лишь течение 18 века и достигла истинного совершенства в произведениях Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена.

К **началу 17 века** (раннее барокко) сформировались 2 типа сонат: sonata da chiesa (церковная соната) и sonata da camera (камерная, придворная соната). Впервые эти обозначения встречаются в "Canzoni, overo sonate concertate per chiesa e camera" T. Мерулы (1637). Sonata da chiesa в большей степени опиралась на полифонические формы, sonata da camera отличалась преобладанием гомофонного склада и опорой на танцевальность. Например, можем послушать Сонату D-dur Г.Ф. Генделя для флейты, виолончели и гитары. Она представляет типичный пример одной из предшественниц классической сонаты, распространенной в 17-18 веках – трио сонаты. Эта трио-соната является как раз классическим образцом четырех-частной sonata da chiesa.

В **начале XVII века** получает распространение так называемая *трио-соната* для 2 или 3 исполнителей с сопровождением basso continuo. Ведущим ансамблевым жанром всего XVII столетия можно назвать жанр трио-сонаты. Название трио-сонатасвязано с исполнительским составом. Она писалась для трех инструментов, один из которых выполнял функцию (basso continuo) развернутого гармонического сопровождения. В этой роли обычно выступали клавесин, орган, или струнно-щипковые инструменты семейства лютневых. Это была *переходная форма* от многоголосия 16 века к сольной сонате 17-18 веков. В исполнительских составах сонаты в это время ведущее место занимают струнные смычковые инструменты с их большими мелодическими возможностями.

В **середине 17 века** произошло серьезное разделение трио-сонаты на две разновидности**:** *церковную* (sonata da chiesa) и *камерную* (sonata da camera). Общее у них: и церковные, и светские трио-сонаты были многочастными. Части следовали друг за другом по принципу темпового контраста: «медленно-быстро-медленно-быстро» в *церковной* сонате и

«аллеманда-куранта-сарабанда-жига» в более поздней *светской* сонате, которая по существу становилась ансамблевой разновидностью жанра клавирной сюиты (партиты). А отличия: камерная соната (sonata da camera) в начале 18 века практически сливается со старинной сюитой или партитой; церковная (sonata da Chiesa) существует как разновидность, представляющая 4-х частный цикл, основанный на парном чередовании частей (медленно-быстро-медленно-быстро). В творчестве Генделя и других его современников наблюдается *отход* от этой формы. Например, встречаются циклы из 3-х, а не из 4-х частей*.* Например, соната ре минор Г.Ф. Генделя, сочетает черты обеих разновидностей трио-сонаты: камерной и церковной. С камерной ее сближает большее количество частей (прелюдия-фугетта-менуэт-ария-паспье) и более свободное чередование темпов и характеров пьес, а к церковной приближает наличие полифонических частей, в частности фуги. Например*,* соната d-moll Г.Ф. Генделя (в исполнении Андреаса Сеговии).

Во **2-й половине 17 века** возникает тенденция к расчленению сонаты на части (обычно 3-5). Они отделяются друг от друга двойной чертой или особыми обозначениями. 5-частный цикл представляют многие сонаты Дж. Легренци. В виде исключения встречаются и одночастные сонаты (в сборнике: Sonate da organo di varii autori, изданного Аррести). Наиболее типичен 4-частный цикл с последовательностью частей: медленно - быстро - медленно - быстро (или: быстро - медленно - быстро - быстро): 1-я медленная часть - вступительная; она обычно основывается на имитациях (иногда гомофонного склада), имеет импровизационный характер, часто включает пунктирные ритмы; 2-я быстрая часть – фугированная; 3-я медленная часть - гомофонная, как правило, в духе сарабанды; заключительная быстрая часть - также фугированная.

Sonata da camera (камерная соната) представляла собой свободное доследование танцевальных номеров, наподобие сюиты: аллеманда - куранта - сарабанда - жига (или гавот). Эта схема могла дополняться и другими танцевальными частями. Определение sonata da camera часто заменялось названием - "сюита", "партита", "франц. увертюра", "ордр" и др.

В **конце 17 века** в Германии появляются произведения *смешанного типа*, соединяющие свойства обоих видов сонаты (Д. Беккер, И. Розенмюллер, Д. Букстехуде и др.). В церковную сонату проникают части, по характеру близкие к танцевальным (жига, менуэт, гавот), в камерную - свободные прелюдированные части из церковной сонаты. Порой это приводило к полному слиянию обоих типов (Г. Ф. Телеман, А. Вивальди).

Части объединяются в сонате посредством тематических связей (особенно между крайними частями, например, в сонате ор. 3 №2 А. Корелли), с помощью стройного тонального плана (крайние части в основной тональности, средние - в побочных), иногда с помощью программного замысла (соната "Библейские истории" Кунау).

* 1. **Жанр скрипичной сонаты**

Во 2-й половине 17 века наряду с трио-сонатами господствующее положение занимают Сонаты для скрипки – инструмента, переживающего в это время первый и высочайший расцвет. Жанр скрипичной сонаты получил развитие в творчестве Дж. Торелли, Дж. Витали, А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини.

У ряда композиторов 1-й половины 18 века (И.С. Бах, Г.Ф. Телеман и др.) наблюдается тенденция к укрупнению частей и сокращению их числа до 2 или 3 – обычно за счёт отказа от одной из 2 медленных частей церковной Сонаты. (например, у И.А. Шейбе). Более детальными становятся указания темпа и характера частей ("Andante", "Grazioso", "Affettuoso", "Allegro ma non troppo" и т.д.). Сонаты для скрипки с разработанной партией клавира впервые появляются у И.С. Баха. Название "Соната" по отношению к сольной клавирной пьесе первым применил И. Кунау.

* 1. **Раннеклассические сонаты**

18 векинтересен тем, что в это время происходитформирование классической сонаты.Это был длительный процесс преобразования трио-сонаты, а также сопутствовавших ей еще нескольких переходных форм: Одной из них была *клавирная соната с партиями* струнных (ot libitum по желанию). Одновременно с ней с начала 18 века развивалась *сольная клавирная соната****.*** Сольная соната, т.е. соната для одного инструмента, с аккомпанементом или без него, возникла в творчестве Б. Мартини около 1620 года. В конце концов именно этот исполнительский состав стал отождествляться с термином «соната». Решающее воздействие на развитие жанра оказало появление первых клавирных сонат в творчестве одного из предшественников И.С. Баха - И. Кунау (1660-1722). В клавирных сонатах мастеров следующих двух поколений, особенно в одночастных сонатах Д. Скарлатти (1685-1757) и сонатах К.Ф.Э. Баха (1714-1788), складывается классическаямодель сонатной формы.

Доменико Скарлатти был одним из выдающихся композиторов и по сути создателей жанра сольной клавирной сонаты. Он называл свои произведения в этом жанре экзерсисами, но по характеру музыки эти блистательные музыкальные образцы считают предвестниками классического сонатного allegro.

В раннеклассический период (середина 18 века) соната постепенно осознаётся, как самый богатый и сложный жанр камерной музыки. В 1775 И.А. Шульц определил сонату как форму, "охватывающую все характеры и все выражения". Д.Г. Тюрк в 1789 отмечал: "Среди пьес, написанных для клавира, соната по праву занимает первое место". Согласно Ф.В. Марпургу, в Сонате обязательно "имеются три или четыре следующие друг за другом пьесы в темпе, заданном обозначениями, например, Allegro, Adagio, Presto и т. д.". На первое место выдвигается клавирная соната – как для только что появившегося молоточкового фортепиано (один из первых образцов - соната ор. 8 Ависона, 1764), так и для клавесина или клавикорда (у представителей северной и средненемецкой школы – В.Ф. Баха, К.Ф. Э. Баха, К.Г. Нефе, Й. Бенды, Э.В. Вольфа и других – излюбленным инструментом был клавикорд).

Традиция сопровождения сонаты basso continuo отмирает. Распространяется *промежуточный тип клавирной* сонаты с необязательным участием одного или двух других инструментов, чаще всего скрипок или иных мелодических инструментов (сонаты Ч. Ависона, И. Шоберта, некоторые ранние сонаты В.А. Моцарта), – особенно в Париже и Лондоне.

Создаются сонаты для классического *двойного состава* с обязательным участием клавира и какого-либо мелодического инструмента (скрипки, флейты, виолончели и т. д.). Среди первых образцов – соната ор. 3 Джардини (1751), соната ор. 4 Пеллегрини (1759). Появление новой формы сонаты во многом определялось переходом от полифонического фугированного склада к гомофонному.

Классическое сонатное allegroособенно интенсивно формируется в одночастных сонатах Д. Скарлатти и в 3-частных сонатах К.Ф. Э. Баха, а также его современников – Б. Паскуини, П.Д. Парадизи и других. Сочинения большинства композиторов этой плеяды забыты, только сонаты Д. Скарлатти и К.Ф. Э. Баха продолжают исполняться. Д. Скарлатти написано более 500 Сонат (часто носивших название Essercizi или пьесы для клавесина); они отличаются тщательностью, филигранностью отделки, многообразием форм и типов. У К.Ф.Э. Баха устанавливается классическое строение 3-частного цикла Сонаты (см. Сонатно-циклическая форма). В творчестве итальянских мастеров, особенно у Дж.Б. Саммартини, часто встречается 2-частный цикл: Allegro - Menuetto. Значение термина "соната" в раннеклассический период было не вполне устойчивым. Иногда он применялся как название инструментальной пьесы (Дж. Карпани).

В Англии Соната часто отождествляется с "Lesson" (соната Арнольд, ор. 7) и соло-сонатой, т. е. сонатой для мелодического инструмента (скрипка, виолончель) с basso continuo (P. Джардини, op.16), во Франции - с пьесой для клавесина (Ж. Ж. К. Мондонвиль, ор. 3), в Вене - с дивертисментом (Г. К. Вагензейль, Й. Гайдн), в Милане - с ноктюрном (Дж. Б. Саммартини, И. К. Бах). Иногда применялся термин sonata da camera (К.Д. Диттерсдорф). Некоторое время сохраняет значение и церковная Соната (17 церковных сонат Моцарта).

*Традиции барокко* сказываются и в обильной орнаментации мелодий (Бенда), и во введении виртуозных фигурационных пассажей (М. Клементи), в особенностях цикла, например, в сонатах Ф. Дуранте первая фугированная часть часто противопоставляется второй, написанной в характере жиги. Связь со старинной сюитой сказывается и в использовании менуэта для средних или финальных частей С. (Вагензейль).

**Тематизм** **раннеклассических сонат** часто сохраняет черты имитационно-полифонического склада, в отличие, например, от симфонии с характерным для неё в этот период гомофонным тематизмом, обусловленным иными влияниями на развитие жанра (прежде всего влиянием оперной музыки).

* 1. **Классическая соната**

Нормы классической сонаты окончательно складываются в творчестве Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, М. Клементи. Типичным для сонаты становится 3-частный цикл с крайними быстрыми частями и медленной средней (в отличие от симфонии с её нормативным 4-частным циклом). Такое строение цикла восходит к старинной сонате da chiesa и сольному инструментальному концерту эпохи барокко. Ведущее место в цикле занимает 1-я часть. Она почти всегда пишется в сонатной форме - самой развитой из всех классических инструментальных форм. Встречаются и исключения: например, в фортепианной сонате Моцарта A-dur (K.-V. 331) первая часть написана в форме вариаций, в его же сонате Es-dur (K.-V. 282) первая часть - adagio.

Вторая часть ярко контрастирует с первой благодаря медленному темпу, лирически-созерцательному характеру. Эта часть допускает большую свободу в выборе структуры: в ней могут использоваться сложная 3-частная форма, сонатная форма и различные её модификации (без разработки, с эпизодом) и др. Часто в качестве второй части вводится менуэт (напр., соната Es-dur, K.-V. 282, A-dur, K.-V. 331, Моцарта, C-dur для фортепиано Гайдна).

Третья часть, обычно самая быстрая в цикле (Presto, allegro vivace и близкие темпы), своим активным характером сближается с первой частью.

Наиболее типичная для финала форма – рондо и рондо-соната, реже – вариации (Соната Es-dur для скрипки и фортепиано, K.-V. 481 Моцарта; соната A-dur для фортепиано. Гайдна). Встречаются, однако, и отклонения от подобного строения цикла: из 52 фортепианных сонат Гайдна 3 (ранние) четырёхчастны и 8 двухчастны. Подобные циклы свойственны и некоторым скрипичным сонатам Моцарта.

В классический период в центре внимания находится фортепиано, которое повсеместно вытесняет старые виды струнных клавишных инструментов. Большое распространение получают и сонаты для различных инструментов *с сопровождением фортепиано,* особенно скрипичные сонаты (например, Моцарту принадлежит 47 скрипичных сонат). Для сравнения можно послушать пример классического сонатного allegro. Это первая часть Большой блестящей сонаты для гитары и фортепиано **А. Диабелли**, ученика Й. Гайдна.

Соната в эпоху венских классиков традиционно представляет собой *трехчастный цикл*, первая часть которого написана в так называемой сонатной форме или форме сонатного allegro. За сонатным allegro следовала медленная часть, в которой композиторы давали волю своему мелодическому дару. Заканчивалась же соната подвижной частью. Сонатный цикл эпохи венских классиков давал невиданные до того возможности с точки зрения драматургии формы, возможности, заложенные в самих формах музыкального развития.

В известнейшей сонате A-dur В.А. Моцарта 1-ая часть (Adagio) написана в форме вариаций и лишь вторая часть (менуэт) содержит отдельные элементы сонатного развития, ну а третья ее часть – знаменитое rondo alla turca давно уже самостоятельно путешествует по концертным залам.

Сонатность пронизывает музыку последующих веков, проявляясь в самых разных жанрах, формах и стилях. Функции частей и их последовательность могли меняться.

Классический сонатный цикл, начиная со **второй половины XVIII века**, состоит преимущественно из трёх частей, реже из четырёх: *первая часть* — в скором темпе в сонатной форме (редко в вариационной форме, например, у Моцарта и Бетховена), состоит из: экспозиции — завязки, определения начальных тем, разработки — конфликта, дробления тем на мотивы и взаимодействия их, репризы — формирования вывода, коды (при наличии) — итога; *вторая часть* — в медленном темпе, либо сонатная форма без разработки, либо сложная трёхчастная форма (в прошлом в простейшей форме рондо); *третья часть* — менуэт, введённый Гайдном, или скерцо, введённое Бетховеном, в форме песни с трио; *четвёртая часть* — финал, используется в более сложной форме рондо, сонатной или в рондо-сонатной, реже вариационной форме.

Сонатная форма применяется в основном в первых частях ***сонатно-симфонических циклов*** (называют формой сонатного allegro), реже — в финалах и медленных частях. Также в сонатной форме могут быть написаны одночастные произведения (особенное распространение они получили в эпоху романтизма): баллады, фантазии и т. п.

* 1. **Роль Бетховена**

Высочайшего расцвета жанр сонаты достиг у **Бетховена**, создавшего 32 фортепианные, 10 скрипичных и 5 виолончельных сонат. Обогащается образное содержание, воплощаются драматургические коллизии, заостряется конфликтное начало, его сонаты достигают монументальных масштабов. Наряду с отточенностью формы и концентрированностью выражения, свойственными искусству классицизма, в сонатах Бетховена заметны и черты, развитые позже композиторами-романтиками. Он часто пишет сонаты в виде 4-частного цикла, воспроизводящего последовательность частей *симфонии и квартета*: сонатное allegro - медленная лирическая часть - менуэт (или скерцо) - финал (для ф-но ор.2 №1,2, op.7, op.28). Средние части порой располагаются в обратном порядке, или медленная лирическая часть заменяется частью в более подвижном темпе. Это закрепится в сонатах многих композиторов-романтиков. У Бетховена есть и 2-частные сонаты (для ф-но. ор.54, ор.90), и со свободной последовательностью частей (вариационная часть - скерцо - траурный марш - финал в ф-ной сонате ор.26). В его последних сонатах усиливается тенденция к слитности цикла и большей свободе трактовки. Вводятся связки между частями, непрерывные переходы частей, включаются фугированные разделы (финалы ор.101,106, фугато 1 части сонаты op.111). Первая часть порой теряет своё ведущее положение, центром тяжести становится финал. Встречаются реминисценции ранее прозвучавших тем ( ор.101, 102 №1). Значительную роль в сонатах Бетховена начинают играть и медленные вступления к первым частям (ор.13, 78, 111). Некоторым его сонатам свойственны элементы программности, получившей развитие у композиторов-романтиков. Например, 3 части сонаты для фортепиано. ор. 81носят название "Прощание", "Разлука" и "Возвращение".

* 1. **Особенности выбора гитарного репертуара в жанре соната**

Некоторые принципы сонатного развития не столь близки к гитаре, хотя движение по тональностям и возможно на гитаре, но оно на так удобно как, скажем, на фортепиано. Лучше всего на гитаре звучат те тональности или аккорды в которых используются звуки *открытых струн*, создающие естественную педаль, звуковой фон. Этот аналог фортепианной педали ограничивается всего шестью звуками (ми1, си, соль, ре малой октавы и ля, ми большой октавы), в то время, как на фортепиано, нажатием правой педали мы можем оживить буквально любые сочетания аккордов или тональностей. В этом видимо кроется причина не столь широкого распространения сонаты, в частности сонатного allegro в гитарной литературе. Однако, когда гитара выступает в качестве солиста в ансамбле или оркестре, это ограничение естественным способом отпадает, поскольку функция педали может быть поручена другим инструментам, поддерживающим и обогащающим звучание инструмента-солиста.

**Глава II. Развитие жанра сонаты в после классический период**

**2.1. Предвестники и предcтавители романтизма**

Промежуточное положение **между классицизмом и романтизмом** занимают сонаты Ф. Шуберта и К. М. Вебера. Опираясь на бетховенские 4-частные (реже 3-частные) сонатные циклы, эти композиторы используют в своих сонатах некоторые новые приёмы выразительности. Большое значение приобретают мелодическое начало, народно-песенные элементы (особенно в медленных частях циклов). Лирический характер наиболее ярко выступает в фортепианных сонатах Шуберта.

В творчестве **композиторов-романтиков** происходят дальнейшее развитие и трансформация классического (преимущественно бетховенского) типа сонаты, насыщение его овой образностью. Характерной становится *большая индивидуализация трактовки жанра*, истолкование его в духе *романтической поэмности*. Соната в этот период сохраняет положение одного из ведущих жанров инструментальной музыки, хотя несколько *оттесняется малыми формами* (например, песней без слов, ноктюрном, прелюдией, этюдом, характерными пьесами).

Большой вклад в развитие сонаты внесли Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист, И. Брамс, Э. Григ и др. В их сонатах выявляются новые возможности жанра в отражении жизненных явлений и конфликтов. *Заостряется контрастность образов* сонаты – и внутри частей, и в их отношении друг к другу. Сказывается и стремление композиторов к *большему тематическому единству цикла*, хотя в общем романтики придерживаются классического 3-частного (например, соната для ф-но ор. 6 и 105 Ф.Мендельсона, соната для скрипки и ф-но ор. 78 и 100 И.Брамса) и 4-частного (например, соната для ф-но ор. 4, 35 и 58 Ф.Шопена, соната для ф-но Р.Шумана) циклов. В сонатах Шопена медленная часть и скерцо меняются местами.

Большим своеобразием трактовки частей цикла отличаются некоторые сонаты для фортепиано Брамса (соната ор. 2, пятичастная соната ор. 5). *Влияние романтической поэмности приводит к возникновению одночастных сонат* (две сонаты для ф-но Листа). По масштабам и самостоятельности разделы сонатной формы приближаются в них к частям цикла, образуя так называемый одночастный цикл непрерывного развития, с размытыми гранями между частями.

В фортепианных сонатах **Листа** одним из объединяющих факторов становится *программность.* Так, например, с образами "Божественной комедии" Данте связана его соната "После прочтения Данте", а с образами "Фауста" Гёте - соната h-moll (1852-53). Ференц Лист создает одночастные сонаты типа музыкальной поэмы (соната «По прочтении Данте»). В их основе лежит очень широко развитая сонатная форма со многими темами, их преобразованиями и контрастными эпизодами. В творчестве **Брамса и Грига** заметное место занимают скрипичные сонаты. К лучшим образцам жанра сонаты в романтической музыке принадлежат соната A-dur для скрипки и фортепиано С. Франка, а также 2 сонаты для виолончели и фортепиано Брамса. Создаются сонаты и для других инструментов.

**В конце 19 - начале 20 веков** жанр сонаты в странах Западной Европы переживает известный кризис. Интересны, самостоятельны по мысли и языку сонаты В. д'Энди, Э. Мак-Доуэлла, К. Шимановского. Большое количество сонат для различных инструментов было написано М. Регером. Особый интерес представляют 2 его сонаты для органа, в которых проявилась ориентация композитора на классические традиции. Регеру принадлежат также 4 сонаты для виолончели и фортепиано, 11 сонат для фортепиано. Тяготение к программности характерно для сонатного творчества Мак-Доуэлла. Все 4 его сонаты для фортепиано носят программные подзаголовки ("Трагическая", 1893; "Героическая", 1895; "Норвежская", 1900; "Кельтская", 1901). Менее значительны соната К. Сен-Санса, Й. Г. Рейнбергера, К. Синдинга и другие. Попытки возродить в них классические принципы не дали художественно-убедительных результатов.

Пропустим романтический период музыкальной истории, так как по части сонаты он почти ничего не дал гитаре. Мы сразу перенесемся в 20 век.

**2.2. Музыкальные изыскания композиторов 20-го века**

В этот период изменения коснулись музыкального языка и музыкального формообразования. На смену соотношения тональностей приходили принципиально атональные построения, новые соотношения тембров.

Своеобразные черты жанр сонаты обретает в начале 20 века во французской музыке. Из французских авторов сонаты особо выделяются Г. Форе, П. Дюка, К. Дебюсси (сонаты для скрипки и фортепиано, сонаты для виолончели и фортепиано, сонаты для флейты, альта и арфы) и М. Равель (соната для скрипки и ф-но, соната для скрипки и виолончели, сонатина для ф-но.). Эти композиторы насыщают сонату новой, в том числе *импрессионистической о*бразностью, оригинальными приёмами выразительности (использование экзотических элементов, обогащение ладово-гармонических средств).

Однако один из крупнейших музыкальных авторитетов 20-го столетия Оливье Мессиан подчеркивал, что считает сонатную форму достоянием предыдущих столетий. Сам термин «соната» употребляется композиторами и сегодня, иногда подчеркивая принадлежность произведения к более *классическим языковым средствам,* а иногда же просто выражая некую серьезность замысла автора. Соната для гитары соло испанского композитора 1-ой половины 20-го столетия Хоакино Турины следует отнести скорее к классическому типу. Слушаем №6 фрагмент 3 части. Играет Карлес Трепот.

**2.3. Соната в творчестве русских композиторов**

В творчестве русских композиторов 18-19 веков соната не занимала видного места. Жанр сонаты в это время представлен отдельными опытами. Таковы сонаты для чембало Д.С. Бортнянского, Сонаты для скрипки соло и с басом И.Е. Хандошкина, по своим стилистическим чертам близкая к раннеклассической западноевропейской сонате.

Своеобразные черты обнаруживает незавершённая соната для фортепиано и альта (или скрипки) М.И. Глинки (1828), выдержанная в классическом духе, но с интонационной стороны тесно связанная с русской народно-песенной стихией. Национальные черты заметны в сонатах наиболее видных современников М. Глинки, в первую очередь А.А. Алябьева (соната для скрипки с фортепиано, 1834). Определенную дань жанру сонаты отдал А.Г. Рубинштейн, автор 4 сонат для фортепиано (1859-71) и 3 сонат для скрипки и фортепиано (1851-76), сонаты для альта и фортепиано (1855) и 2 сонат для виолончели с фортепиано (1852-57).

Таким образом, мы проследили, что отечественная соната в период романтизма была представлена не столь широко и находилась на исходных рубежах своего становления. Исторический интерес представляют собой сонаты композиторов-иностранцев, работавших в России (И. Прач, И. Гесслер, А. Эберль и др.), а также фортепианные сонаты Л. Гурилёва, М. Балакирева, А. Рубинштейна. Заметной вехой в развитии жанра стала Большая соната П.И. Чайковского. Особое значение для последующего развития жанра в русской музыке имели сонаты для фортепиано ор. 37 П.И. Чайковского, а также 2 сонаты для фортепиано А.К. Глазунова, тяготеющие к традиции "большой" романтической сонаты.

На **рубеже 19 и 20 веков** интерес к жанру сонаты y русских композиторов существенно возрос. Яркой страницей в развитии жанра явились фортепианные сонаты А.Н. Скрябина. Во многом продолжая романтические традиции (тяготение к программности, единству цикла), Скрябин придаёт им самостоятельное, глубоко оригинальное выражение. Новизна и оригинальность скрябинского сонатного творчества проявляются и в образном строе, и в муз. языке, и в трактовке жанра. Программность сонат Скрябина носит философско-символический характер. Форма их эволюционирует от довольно традиционного по строению многочастного цикла (1-я - 3-я сонаты) к одно-частности (5-я - 10-я сонаты). Уже 4-я соната Скрябина, обе части которой тесно связаны между собой, приближается к типу одночастной фортепианной поэмы. В отличие от одночастных сонат Листа, сонатам Скрябина не свойственны черты одночастно-циклической формы.

Существенно обновляется соната в творчестве Н.К. Метнера, которому принадлежит 14 фортепианных сонат и 3 сонаты для скрипки и фортепиано. Метнер расширяет границы жанра, привлекая признаки других жанров, по преимуществу программных или лирико-характеристических ("Соната-элегия" ор. 11, "Соната-воспоминание" ор. 38, "Соната-сказка" ор. 25, "Соната-баллада" ор. 27). Особое место занимает его "Соната-вокализ" ор. 41.

С.В. Рахманинов в 2 фортепианных сонатах своеобразно развивает традиции большой романтической сонаты. Заметным событием в русской музыкальной жизни начала 20 века стали 2 первые сонаты для фортепиано Н.Я. Мясковского, особенно одночастная 2-я соната, удостоенная Глинкинской премии.

Однако, необходимо подчеркнуть, что наиболее интенсивные процессы в сонатном жанре шли именно в западноевропейской музыке.

В последующие десятилетия 20 века использование новых средств выразительности преображает облик жанра. Здесь показательны 6 сонат для различных инструментов Б. Бартока, оригинальных по ритмике и ладовым особенностям, свидетельствующих о тенденции к обновлению исполнительских составов (соната для 2 фортепиано и ударных). Этой последней тенденции следуют и другие композиторы (соната для трубы, валторны и тромбона Ф. Пуленка и др.). Делаются попытки возрождения некоторых форм доклассической сонаты. (6 органных сонат П. Хиндемита, сольные сонаты для альта и для скрипки Э. Кшенека и другие сочинения). Один из первых образцов неоклассической трактовки жанра - 2-я соната для фортепиано И.Ф. Стравинского (1924). Значит. место в современной музыке занимают сонаты А. Онеггера (6 сонат для различных инструментов), Хиндемита (около 30 сонат почти для всех инструментов).

Выдающиеся образцы современной трактовки жанра созданы **советскими композиторами**, прежде всего С.С. Прокофьевым (9 для фортепиано, 2 скрипичные, виолончельная). Важнейшую роль в развитии сонаты 20 века сыграли фортепианные сонаты Прокофьева. В них ярко отразился весь творческий путь композитора - от связи с романтическими. образцами (1-я, 3-я сонаты) до мудрой зрелости (8-я соната). Прокофьев опирается на классические нормы 3- и 4-частного цикла (за исключением одночастных 1-й и 3-й сонат). Ориентация на классические и доклассические принципы мышления сказывается в использовании старинных танцевальных жанров 17-18 вв. (гавот, менуэт), токкатных форм, а также в чётком разграничении разделов. Главенствуют, однако, оригинальные черты, к которым относятся театральная конкретность драматургии, новизна мелодики и гармонии, своеобразный характер фортепианной виртуозности. Одна из значительнейших вершин творчества композитора - "сонатная триада" военных лет (6-я - 8-я сонаты, 1939-44), сочетающая драматическую конфликтность образов с классической отточенностью формы.

Заметный вклад в развитие сонаты внесли Д.Д. Шостакович (2 для фортепиано, скрипичная, альтовая и виолончельная) и А.Н. Александров (14 сонат для фортепиано.). Популярностью пользуются также фортепианные сонаты и сонатины Д.Б. Кабалевского, сонатина А.И. Хачатуряна.

Соната **2-ой половины 20-го века** далека не только от классических образцов этого жанра, но и от сонат первой половины этого столетия. Пример – Трио-соната для флейты, альта и гитары современного английского композитора Стефана Доджсона. Лишь название роднит ее с предшественницами более чем двухсотлетней давности – Как и в те времена, оно указывает на количество исполнителей. Язык произведения оставляет ощущение присутствующих кое-где тональных центров, чем тональностей. В связи с этим нельзя говорить о наличии в произведении классического тонального развития.

В **50 - 60-е годы 20 века** в области сонатного творчества возникают новые характерные явления. Появляются сонаты, не содержащие в цикле ни одной части в сонатной форме и лишь претворяющие некоторые принципы сонатности. Таковы сонаты для фортепиано П. Булеза, "Соната и интермедия" для "подготовленного" фортепиано Дж. Кейджа. Авторы этих произведений трактуют сонату в основном как инструментальную пьесу. Характерный пример этого - соната для виолончели с оркестром К. Пендерецкого. Аналогичные тенденции отразились и в творчестве ряда советских композиторов (фортепианные сонаты Б.И. Тищенко, Т.Е. Мансуряна и других).

**Заключение**

Мы рассмотрели основные этапы развития жанра сонаты, составили понятие об важнейших средствах музыкальной выразительности в ее основных видах. Основное понятие – соната представляет собой музыкальное произведение, в котором контрастные по характеру части объединены общим замыслом. Жанр сонаты можно уподобить жанру романа в литературе, причём большого романа, состоящего из нескольких частей. Но главной особенностью жанра сонаты является то, что в основе её сюжета лежит борьба, конфликт, то есть, жанр сонаты — это драматический жанр.

Обучающийся ДМШ непременно должен освоить и практически использовать хотя бы минимальную информацию о жанре сонаты. А именно: первая часть сонаты называется сонатным аллегро. Аллегро начинается главной темой, за которой звучит связующая тема, а следом — побочная. Побочная тема совершенно отличается по характеру от главной. Вместе они составляют экспозицию. Во втором разделе сонаты, называемом разработкой, эти темы развиваются. А в заключительном разделе (репризе), темы повторяются, но с некоторыми изменениями (например, тональными).

Можно сказать, что жанр сонаты представляет собой камерный вариант симфонии. Для жанра сонаты характерна смысловая глубина, серьёзность, идейная значительность и поэтому сонаты, появившиеся ещё в XVI веке, продолжают оставаться одним из излюбленных жанров композиторов по сей день. В наше время жанр сонаты продолжает развиваться, но несет новые средства музыкальной выразительности, новые черты, формы и содержание современного общества, базируясь на достижениях многовековой истории музыкальной культуры

О глубине, мощи и художественном значении сонаты сказал Владимир Янке:

Звездный мир и музыки плетенье,  
И усталый ангел – по тропе,  
И «Соната звезд» как предзнаменье  
В частной человеческой судьбе.  
  
Есть в сонатной форме неформальность:  
В ней на тему «Быть или не быть?»  
Можно конструировать реальность,  
Можно в нереальность уходить.

(Янке Владимир «Художник сонат и симфоний»)

**Библиографический список**

1. Буличевский Ю., Фомин В. Старинная музыка. Словарь.-Л.: Музыка, 1974.
2. Гунет Е. Десять сонат Скрябина, "РМГ", 1914, № 47;
3. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII вв., Л., 1960;
4. Кабалевский Д.Б. Как рассказывать детям о музыке. – М., 1978.
5. Кон И.С. Психология старшеклассника. – М., 1980.
6. Котлер Н., Соната h-moll Листа в свете его эстетики, "СМ", 1939, № 3;
7. Кремлев Ю. A., Фортепианные сонаты Бетховена, М., 1953;
8. Лаврентьева И. Поздние сонаты Бетховена, в сб. : Вопросы музыкальной формы, выпуск 1, М., 1966;
9. Лобанова О., Черных С. Музыкально-стилевые представления как педагогическая проблема. // Искусство в школе. – 1998. -№1.
10. Месхишвили Э. О драматургии сонат Скрябина, в сб.: А.Н. Скрябин, М., 1973;
11. Орджоникидзе Г., Фортепианные сонаты Прокофьева, М., 1962;
12. Очертовская Н. Содержание и форма в музыке. – Л., 1985.
13. Павчинский С. Образное содержание и темповая интерпретация некоторых сонат Бетховена, в сб.: Бетховен, вып. 2, М., 1972;
14. Петраш A. Сольная смычковая соната и сюита до Баха и в творчестве его современников, в сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 13, Л., 1974;

1. Сема́нтика (от др.-греч. σημαντικός — обозначающий) — раздел лингвистики, изучающий смысловое значение единиц языка. [↑](#footnote-ref-1)