

ЭВОЛЮЦИЯ СОНАТНОГО ЖАНРА И ФОРМЫ: ОТ БАРОККО К ЭСТЕТИКЕ XIX ВЕКА.**Фарзона Абдурахмонова**

Государственная Консерватория Узбекистана

Факультет “Музыкальных искусств” магистрант 2 курса

**ИНФОРМАЦИЯ О
СТАТЬЕ****АННОТАЦИЯ:****ИСТОРИЯ СТАТЬИ:***Received: 17.03.2026**Revised: 18.03.2026**Accepted: 19.03.2026***КЛЮЧЕВЫЕ
СЛОВА:***фортепианная соната,
сонатная форма,
барокко, венский
классицизм, романтизм,
Бетховен, Лист,
трансформация жанра,
музыкальная эстетика.*

Статья посвящена исследованию историко-теоретической эволюции фортепианной сонаты и сонатной формы. Автор прослеживает путь жанра от его истоков в эпоху позднего Ренессанса и Барокко (этимология, трио-сонаты А. Корелли, эксперименты Д. Скарлатти) до концептуальных вершин XIX и начала XX веков. Особое внимание уделяется формированию классического канона в творчестве композиторов венской школы (Гайдн, Моцарт, Бетховен) и последующей трансформации структуры в эпоху романтизма и серебряного века (Лист, Шопен, Скрябин, Метнер). В работе анализируется взаимосвязь технического совершенствования инструмента и усложнения музыкального языка.

Жанр фортепианной сонаты является одним из самых сложно организованных и богатых по своим выразительно-смысловым возможностям в мировой музыкальной культуре. За свою более чем двухсотлетнюю историю этот жанр прошел колоссальный путь развития от строгих классических форм до радикальных авангардных экспериментов.

Термин «соната», занимающий центральное место в морфологии академической музыки, прошел многовековой путь трансформации, прежде чем обрел современное значение как обозначение фундаментального циклического жанра инструментальной музыки. Этимология слова восходит к латинскому «*sonare*» и итальянскому «*suonare*»

(«звучать»), что в эпоху позднего Ренессанса служило прагматичным инструментом классификации, позволяющим отличить произведения, предназначенные исключительно для исполнения на музыкальных инструментах, от вокальных композиций — кантат. В XVI и начале XVII веков понятие «соната» не подразумевало строгой формальной структуры; оно выступало в качестве родового названия для любой «звучащей» пьесы, будь то торжественная прелюдия, инструментальный мотет или сюита танцев. Становление сонаты как самостоятельной художественной сущности отражает глобальный процесс эмансипации инструментализма, его постепенный выход из-под тени вокальной полифонии и превращение в автономный язык смыслов и эмоций.

Происхождение сонаты неразрывно связан с эволюцией инструментальной канцоны, которая возникла в Италии в конце XVI века как адаптация франко-фламандских вокальных многоголосных песен — шансон. Ранние образцы канцоны сохраняли секционную структуру своих вокальных прототипов, характеризуясь контрастами метра и темпа, а также имитационной полифонической фактурой. Мастера венецианской школы, такие как Андреа и Джованни Габриэли, а позже Джироламо Фрескобальди, начали внедрять в эти структуры специфически инструментальные приемы, постепенно увеличивая протяженность отдельных разделов и превращая их в прообразы будущих частей цикла.

В течение XVII столетия происходило постепенное обособление этих разделов. Если в работах Дарио Кастелло или Анджело Парчама секции еще плавно перетекали друг в друга, то к середине века они окончательно разделились на самостоятельные движения. В этот период произошло функциональное разделение жанра на два типа: церковную сонату, тяготеющую к четырехчастному циклу со строгой имитационной фактурой, и камерную сонату, представлявшую собой последовательность танцев в одной тональности. К концу XVII века благодаря деятельности Арканджело Корелли трио-соната (для двух солирующих инструментов и *basso continuo*) стала господствующим жанром, подготовив почву для появления сольной клавирной сонаты.

Как предвестника сонаты можно упомянуть Доменико Скарлатти – клавирного виртуоза и ровесника великих мастеров Баха и Генделя. Скарлатти создал уникальный музыкальный мир, посвятив себя почти исключительно жанру одночастной сонаты для клавира (преимущественно клавесина). Его творческое наследие, включающее более 550 сонат, которые сам он называл «упражнениями»

(«*Essercizi*»), стало лабораторией для выработки совершенно новой техники игры и принципов формообразования.

Скарлатти радикально расширил технический арсенал клавишных инструментов, стремясь передать через клавесин богатство звуковых образов — от блеска придворных празднеств до интонаций народной жизни. В его сонатах впервые в систематическом виде появляются приемы, ставшие фундаментом современного пианизма. Композитор сознательно шел на нарушение строгих барочных правил, вводя смелые диссонансы (*аккаччатуры*) и перекрещивание рук, что позволяло использовать весь диапазон клавиатуры.

Важнейшим техническим стимулом для развития жанра стало изобретение фортепиано Бартоломео Кристофори на рубеже XVII–XVIII веков. Новый инструмент, оснащенный молоточковой механикой, позволил музыкантам варьировать силу звука в зависимости от туше, что было невозможно на клавесине или органе. Именно для этого инструмента в 1732 году итальянский композитор Лодовико Джустини опубликовал свои «12 сонат для клавира с тихим и громким звучанием» (*Sonate da cimbalò di piano e forte*, Op. 1).

В середине XVIII века развитие жанра перемещается в Германию, где Карл Филипп Эммануил Бах, второй сын великого Иоганна Себастьяна, становится ключевой фигурой перехода от барокко к классицизму.

К. Ф. Э. Бах внес фундаментальный вклад в стандартизацию трехчастной структуры сонаты (быстро — медленно — быстро), которая позже станет основой классического канона. Его знаменитые циклы «Прусских» (Wq 48, 1742) и «Вюртембергских» (Wq 49, 1744) сонат стали образцами нового стиля, в которых тематическое развитие начало преобладать над полифонической имитацией.

Новаторство Баха-младшего проявилось в использовании инструментального речитатива в медленных частях, что вносило в сонату элемент импровизационной свободы и фантазийности. Его трактат «Опыт истинного искусства игры на клавире» стал важнейшим учебным пособием XVIII века, в котором обосновывалась необходимость певучего исполнения на клавишных инструментах и детально описывалась система орнаментики. Именно К. Ф. Э. Бах научил последующие поколения композиторов воспринимать сонату как форму личного высказывания, где каждая тема обладает индивидуальным характером.

В эпоху музыкального классицизма — в творчестве Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена — окончательно утвердилась структура классического сонатно-

симфонического цикла, ставшая фундаментом инструментальной музыки того периода.

К концу XVIII века сонатная форма утвердилась как наиболее совершенный способ организации музыкального материала. Ее основой стала триада: экспозиция — разработка — реприза, отражающая законы диалектического развития (тезис — антитезис — синтез).

Структурными элементами классической сонатной формы являлись: Экспозиция (представляет основной конфликт через противопоставление главной партии (в тонике) и побочной партии (в доминанте или параллельном ключе)), разработка (зона максимальной нестабильности, где темы варьируются, фрагментируются и проводятся через различные тональности), реприза (итоговый раздел, в котором побочная партия возвращается в основной тональности, что означает разрешение тонального конфликта и торжество единства), и кода (заключительный раздел, завершающий развитие и окончательно утверждающий тонику).

Один из композиторов того периода - Йозеф Гайдн, будучи великим реформатором симфонии и квартета, внес не менее значимый вклад в развитие фортепианной сонаты, создав более 60 произведений в этом жанре. Его сонаты отражают эволюцию от ранних «партит» и дивертисментов до монументальных циклов позднего периода.

Одной из уникальных черт сонатного стиля Гайдна является его приверженность монотематизму. В отличие от многих современников, Гайдн часто строил экспозицию сонатной формы на одной теме, которая в побочной партии проводилась в новой тональности, приобретая иной характер. Это подчеркивало, что для классического стиля тональный конфликт (оппозиция тоники и доминанты) важнее, чем просто мелодическое разнообразие.

Если Гайдн был исследователем структуры, то Моцарт был гением синтеза, объединившим итальянскую певучесть, французский шик и немецкую серьезность.

Сонаты Моцарта глубоко связаны с его оперным творчеством. Темы в его произведениях часто напоминают арии или дуэты, обладая ярко выраженной кантабильностью (певучестью). В экспозициях Моцарт почти всегда придерживается принципа тематического дуализма, противопоставляя активную главную партию более лиричной и женственной побочной. Его мелодические линии отличаются текучестью и изяществом, часто украшенными хроматизмами для создания тонкого эмоционального напряжения. Моцарт довел до совершенства симметричные формы с четко очерченными разделами. Его разработки обычно короче гайдновских и

фокусируются на драматическом сопоставлении тем, а не на их дробном анализе. Использование альбертиевых басов и виртуозных пассажей всегда подчинено принципу элегантности и ясности. Шедевры, такие как Соната № 11 ля мажор (К. 331) с ее знаменитым Rondo alla Turca или Соната № 14 до минор (К. 457) с ее предромантической патетикой, демонстрируют широту диапазона Моцарта — от светлой радости до глубокого трагизма.

Йозеф Гайдн и Вольфганг Амадей Моцарт стали теми архитекторами, которые придали сонате ее классическую завершенность. Сонатная форма в их понимании опиралась на принципы рационализма, баланса и ясности структуры. Гайдн, которого часто называют «отцом» сонатной формы, разработал технику мотивно-тематической разработки, позволявшую выстраивать масштабные полотна из кратких, почти лапидарных музыкальных ячеек. А Моцарт внес в сонату иную струю — лирическую экспрессивность, вокальную пластичность мелодизма и драматизм, заимствованный из оперного жанра. В его сонатах наблюдается более четкое противопоставление тем, основанное на тональной полярности «тоника — доминанта».

Эволюция сонатного жанра в творчестве Людвига ванна Бетховена представляет собой одно из самых значительных явлений в истории западноевропейской музыки. Соната для Бетховена была не просто музыкальной формой, но универсальным инструментом познания мира, пространством для философских размышлений и ареной для драматической борьбы. На протяжении своего творческого пути композитор прошел путь от строгого следования канонам венской классической школы до создания абсолютно новых, экспериментальных структур, которые заложили фундамент для всей музыкальной эстетики XIX века. Феномен Бетховена заключается в его способности выступать в роли связующего звена, или «моста», между объективностью классицизма и субъективностью романтизма, где соната стала главным проводником этой трансформации.

Влияние Бетховена на романтиков было всеобъемлющим и порой парализующим. Как позже заметит Брамс, трудно творить, когда «слышишь за спиной шаги гиганта». Тем не менее, каждый из великих романтиков нашел свой способ интерпретации бетховенского сонатного наследия. Например: Шуберт, живший в Вене одновременно с Бетховеном, был его верным последователем. Его поздние сонаты (D. 958, 959, 960) пронизаны бетховенским духом, но трансформированным через призму лирического мироощущения. Шуберт начал использовать «циклические устройства», в которых мотивы, заявленные в первой части, возвращаются в

=====

=====

последующих разделах в измененном виде, создавая ощущение непрерывного повествования и структурной целостности.

А вклад Шопена в жанр сонаты изначально воспринимался критиками неоднозначно. Роберт Шуман в своей знаменитой рецензии утверждал, что Шопен «не совсем справляется с сонатной формой», рассматривая Сонату № 2 си-бемоль минор (Op. 35) скорее как собрание четырех «самых диких детей», нежели как единое целое. Однако современное музыкознание пересмотрело эти структуры, обнаружив в них «прогрессивную логику», а не деформацию классических образцов.

Определяющей чертой поздних сонат Шопена (Op. 35 и Op. 58) является перенос структурного акцента с главной партии на побочную. В рамках теории Эндрю Азиза эти произведения классифицируются как сонаты «Туре 2», где разработка сменяется не полным возвращением главной темы, а немедленной репризой побочной партии в основной тональности — процесс, называемый «тональным разрешением».

Пожалуй, самое значительное формальное достижение в жанре со времен позднего Бетховена представляет собой соната Ференца Листа (си минор) – в этой работе Лист реализовал концепцию «двумерной сонатной формы»: структуры, которая функционирует одновременно как одна массивная соната-аллегро и как полный четырехчастный цикл (вступление, аллегро, медленная часть, скерцо/фуга и финал). Архитектурная целостность Сонаты си минор поддерживается техникой тематической трансформации. В отличие от брамсовской «развивающей вариации», где мотив постоянно модифицируется для создания нового материала, Лист берет несколько стержневых «тем-девизов» и меняет их характер — ритм, гармонию, фактуру — для выполнения различных нарративных ролей.

Инновации и традиции романтиков в сонатном жанре далее нашла свое уникальное воплощение в России в период Серебряного века. Такие композиторы, как Николай Метнер и Сергей Рахманинов, сохраняли приверженность музыкальной линии, уходящей корнями в формальную ясность и тематическое единство, даже когда мир вокруг них поворачивался к модернизму. Например - Метнер рассматривал фортепианную сонату как «Евангелие от музыки» и называл себя учеником Бетховена. Его работы, такие как Соната фа минор (Op. 5), демонстрируют мастерскую уверенность и «хирургически точное исполнение структуры», оставаясь при этом текучими и страстными. Музыка Метнера отличается плотным, многослойным звуком и сложной полифонией, часто используя «расширенные гармонии» и «модальную вариантность», почерпнутую из русских фольклорных

традиций. В своем трактате «Муза и мода» он религиозно защищал «коллективную традицию», критикуя модернизм как мимолетное веяние.

В то время как Метнер оставался консерватором, Александр Скрябин использовал сонатную форму для «преодоления тональности». Его десять сонат прослеживают путь от шопеновского раннего периода к уникальному музыкальному языку. Первые три сонаты Скрябина (1892–1898) придерживаются гармонического языка позднего XIX века. Однако с Пятой сонаты (1908) он переходит к одночастной форме, вдохновленной листовской Сонатой си минор. Поздние сонаты (№ 6–10) стремятся к воплощению метафизических и эротических состояний через «супер-чувственные» и «супер-таинственные» фактуры.

А написанным Сергеем Рахманиновым - Вторая соната (Op. 36) испытала сильное влияние Второй сонаты Шопена, особенно в использовании колокольных эффектов и синтезе лирического и героического начал. Увлечение Рахманинова Шопеном подтверждается и его «Вариациями на тему Шопена» (Op. 22), где он исследовал широкий спектр стилей через театральную смену музыкальных масок.

В конечном итоге, соната остается актуальной, потому что она соединяет разум и чувство, историю и реальность. Будь то «небесная длина» Шуберта, психологическая исповедальность Шумана или «мистические полеты» Скрябина, этот жанр продолжает служить зеркалом человеческого духа, отражая эстетические поиски каждой новой эпохи.

Список использованной литературы

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. В 3-х ч. — М.: Музыка, 1988.
2. Зенкин С. Н. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. — М.: Музыка, 1994.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. — М.: Композитор, 2007.
4. Розеншильд К. К. История зарубежной музыки. Выпуск 1: До середины XVIII века. — М.: Музыка, 1978.