

ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ

Полужктова М.А.

*Полужктова Марина Анатольевна – преподаватель,
отделение фортепиано,
Государственное учреждение
Комплекс музыкальный колледж - музыкальная школа интернат для одаренных детей,
г. Павлодар, Республика Казахстан*

Аннотация: в данной статье прослеживаются основные моменты эволюции жанра фортепианной сонаты. Характеризуется развитие камерно-инструментальных жанров в молодых композиторских школах Востока, в современной музыке.

Ключевые слова: соната, эволюция.

Соната – (итал. Sonata, от sonare – звучать) – один из основных жанров сольной или камерно-ансамблевой инструментальной музыки;

Соната – циклическая форма из трех – четырех (иногда более) частей, контрастирующих по темпу подобно сюите, но в противоположность последней, более обобщенно, без жанровой конкретности содержания.

Части сюиты имеют самостоятельное значение и могут исполняться отдельно. Каждая из частей сонаты входит в состав единой композиции и драматургически связана с другими частями. На протяжении веков жанр сонаты претерпевал изменения и доказал свою жизнеспособность и в наше время. Ниже кратко характеризуются основные моменты эволюции фортепианной сонаты.

Старинная соната.

Предшественниками старинной сонаты являются старинная двухчастная форма, типичная для музыки барокко, и fuga. От старинной двухчастной формы унаследована двухчастность с тональным планом T– D, D – T [или T–P¹, P– T], непрерывное развитие, исходящее из начального тематического ядра, от fugи–мотивная разработка, контраст тематических проведений и связующих построений – интермедий [1]. Характерные для старинной двухчастной формы каденции – на доминантовой гармонии (в миноре – на доминанте параллельного мажора) в конце первой части и на тонической в конце второй части послужили композиционной опорой старинной сонатной формы.

В историческом плане различают барочную сонатную форму (типа развертывания) и предклассическую². Первая сохраняет связи с полифоническим стилем, вторая имеет гомофонно – гармоническую направленность. В плане цикла старинная соната могла быть многочастной и одночастной. Одночастность свойственна сонатам Доменико Скарлатти. Феликс Эммануил Бах утвердил модель трехчастного цикла с подвижными крайними частями и медленной серединой. Композитор придал фортепианной сонате значение самостоятельного жанра, создав предпосылки к созданию классической сонаты.

Классическая соната.

Своим формированием фортепианная соната обязана творчеству венских классиков. Это касается, в первую очередь, строения цикла и закономерностей сонатной формы. Само понятие сонатной формы, как пишет Лариса Валентиновна Кириллина, вошло в обиход не ранее 1820-х годов, когда все классические сонаты и симфонии были уже написаны. В сонатной форме обычно писались крайние части цикла, соответственно называемые «первым allegro» и «вторым allegro» [41, с. 157]. Разделы сонатной формы обозначались как «Thema» – главная тема, «Nebensatz» – побочная тема, «Durchführung» – разработка т.д. Сонатная форма мыслилась как «двухколенная»: экспозиции противостояла объединенная в одно целое разработка с репризой. Гармонически композиция скреплялась полными совершенными кадансами: в завершении экспозиции в тональности доминанты и в конце репризы в главной тональности. Полный совершенный каданс мог появиться и в главной партии, но в таком случае он нейтрализовался с помощью наложения (совмещение каданса с началом нового построения³). С точки зрения цикла классическая соната заимствует схему старинной итальянской сонаты da camera, открывавшейся быстрой частью и завершавшейся тоже быстрой. Но первая часть сонаты da camera форма была по форме концертной⁴, старинной двухчастной. В классическую эпоху цикл стало открывать сонатное allegro. Связи со старинной итальянской сонатой имели место и в более поздних стилях (например, в Сонате Стравинского). У венских классиков также встречаются сонаты, не имеющие ни одной части в сонатной форме: Йозеф Гайдн соната Hob XVI/48, C- dur, Вольфганг Амадей Моцарт Соната KV 331., Людвиг ван Бетховен соната op 26 As- dur.

В фортепианном творчестве Йозефа Гайдна наиболее ощутимо влияние старинной сонаты и старосонатной формы. Старинное наследие коснулось и музицирования: во времена Йозефа Гайдна старый клавесин еще был широко распространен, а сравнительно слабое по звуку фортепиано уже вытесняло его.

¹ P– параллельная тональность, обычно мажорная по отношению к главной минорной.

² Кюрегян Татьяна Суменовна, *Формы в музыке XVIII–XX веков*, стр.148–150.

³ Так называемый «вторгающийся каданс».

⁴ Т.е. идущей от барочного концерто-гроссо.

Йозеф Гайдн работал над клавирной сонатой в течение многих лет. Она заняла немаловажное место в его творчестве, была объектом пытливых поисков, но всё же не обрела для него такого значения как, например, струнный квартет. Для сонат Йозефа Гайдна характерно сквозное развитие, яркий тематизм с жанровой основой, Важное качество тематического развития у Йозефа Гайдна – цепляемость элементов темы, их прочная сопряженность и логическая взаимосвязь. В сонатах Вольфганга Амадея Моцарта отразились, с одной стороны, черты барочной сонаты, с другой – элементы оперной стилистики. Показательно большое разнообразие видов сонатной формы, применяемой в разных частях цикла: полные сонатные формы, сонатные формы с эпизодом, без разработки, с зеркальной репризой, без репризы, с двойной экспозицией, рондо-сонатные формы. Сонатная форма Вольфганга Амадея Моцарта являет собою инструментальную драму с выразительным контрастом образов, гибким интонационным развитием, тематическим изобилием.

«Квинтэссенцией классической сонатности» (определение Татьяны Суреновны Кюрегян) явились сонаты Людвиг ван Бетховена. В его творчестве сонатный цикл достигает монументальных масштабов. Построение цикла нередко приобретает индивидуальные свойства: во второй сонате менуэта заменен на скерцо; в качестве частей цикла вводятся марши (№ 12, 28), фуги (№ 28, 29, 31), речитативы (№ 17), ариозо (№ 31). В сонате № 12 первая часть написана в вариационной форме, 14 – я соната начинается как бы со второй медленной части, в сонатах № 19, 20, 22, 24, 27, 32 – две части, в 1- 4, 7, 11, 12, 13, 15, 18, 29 – четыре. В сонате № 26 («Прощальная») части имеют программные заголовки: Прощание. Разлука. Прибытие. Под первыми тремя нотами сонаты стоит подтекстовка: *Lebewohl* («Прощайте»). Отметим также, что в первой четверти 19 в. рояли технически совершенствовались. Бетховенские сонаты №№ 17, 21 и 29 написаны для инструментов с разными диапазонами клавиатуры и другими усовершенствованиями конструкции. Композитор широко пользовался педализацией, ввел использование левой педали. Сонаты Людвиг ван Бетховена не уступают по силе выразительности симфониям композитора. Они наполнены диалектикой развития, мелодической и ритмической энергией, ярко индивидуальным характером пианизма. Бетховен довел классическую сонату до совершенства и предвосхитил во многом сонату романтическую. Таким образом, в творчестве Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта и Людвиг ван Бетховена фортепианная соната утверждается как самостоятельный жанр камерно - инструментальной музыки с присущими ему композиционными свойствами.

Романтическая соната.

«Дальнейшее развитие сонаты шло по предначертанному Людвигом ван Бетховеном пути».[24,114]. Но классическая модель сонаты наделяется новыми чертами. Так свойственный романтизму культ мелодии обусловил песенную природу тематизма, что повлекло за собой изменение способов разработки: техника мотивных вычленений, дробность структуры уступает место фактурным преобразованиям темы, гармоническим сменам. Гармония функционально обогащается благодаря новшествам в развитии мажор-минорной системы, а также использованию народных ладов. Новый мир образов, разнообразие видов драматургии, приемов тематического развития в романтической сонате обусловили богатство её музыкального содержания. Каждый из композиторов-романтиков создавал индивидуально яркие образцы сонатного цикла. Шуберт наделяет форму повествовательными чертами, Шуман насыщает сонатную форму импровизационными вставками – эпизодами. У Шопена сонатная форма сохраняет связь с классическими принципами развертывания формы, во всех остальных признаках обладая типично романтическими чертами: балладной композицией, поэмой, повествовательной, новеллистической драматургией. В одночастной сонате си - минор Ференца Листа сонатная форма синтезирует сонатность, сложную трёхчастную форму, рондообразность и скрытую цикличность. В триаде фортепианных сонат (1852–1853) Иоганнеса Брамса, наблюдается возврат к классическим принципам драматургии, которые органично сочетаются с тематическим развитием в духе Франца Шуберта и Роберта Шумана. Влияние романтической сонаты на мировой музыкальный процесс оказалось более, чем плодотворным. Это объясняется богатством творческих идей романтизма и его гуманистической эстетикой.

Соната русских композиторов.

До конца XIX века камерная инструментальная музыка занимала второстепенное место в творчестве русских композиторов. Милий Алексеевич Балакирев написал свою первую сонату в 1857-м г., а Петр Ильич Чайковский в 1865-м году. Надо полагать, что это были ученические работы. В 1987 Петр Ильич Чайковский создает Большую⁵ сонату – по масштабу произведение, продолжающее традиции большой романтической сонаты шумановского типа. Милий Алексеевич Балакирев написал следующую сонату си - бемоль минор лишь в 1908 г. Русская композиторская школа постепенно осваивала жанр фортепианной сонаты, придя на рубеже XIX - XX вв. к шедеврам Александра Николаевича Скрябина, Игоря Федоровича Стравинского, Николая Карловича Метнера. Такое активное обращение к жанру сонаты подготовило будущий успех этого жанра у композиторов XX века: Николая Яковлевича Мясковского, Сергея Сергеевича Прокофьева, Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, Галины Ивановны Уствольской, Родиона Константиновича Щедрина, Бориса Ивановича Тищенко, Альфреда Гарриевич Шнитке, Софии Асгатовны Губайдуллиной и многих других авторов.

⁵ Людвиг ван Бетховен называл свои масштабные сонаты «большими» в противоположность «легким» сонатам (№№ 6, 19, 20, 24, 25).

Значительным явлением в русской музыке стали сонаты Николая Карловича Метнера. Они отличаются многообразием композиций: от миниатюрных сонат Сонатной триады (ор. 11), до масштабной сонаты ми минор ор. 25 № 2. Расширяются границы сонатных жанров, на что указывают названия сонат: «Соната-элегия» ор. 11, «Соната-воспоминание» ор. 38, «Соната-сказка» ор. 25, «Соната-баллада» ор. 27, «Соната-вокализ» ор. 41, «Романтическая» соната (ор. 53, № 1).

В творчестве Сергея Васильевича Рахманинова соната занимает скромное место. Из двух написанных композитором произведений – Соната для фортепиано № 1 (ре минор), соната для фортепиано № 2 (си бемоль минор), ор. 36 чаще исполняется соната № 2.

Игорь Федорович Стравинский в двух своих сонатах проявил свойственное его стилю новаторство. Такова неоклассическая модель сонаты, написанной в 1924 году: типично барочное прелюдирование (первая часть), бетховенское *adagio* (вторая часть), баховское инвенционное письмо (третья часть) [29, 94].

Фортепианные сонаты Александр Николаевич Скрябина – одна из главных сфер творчества композитора. Поначалу в них заметно сильное влияние романтизма. Но мировоззренческие идеи Скрябина и изыскания в области гармонии и своеобразных фортепианных звучностей приводят к появлению индивидуально неповторимых решений сонатного цикла. Ранние сонаты (№№1-3) претворяют классическую концепцию сонатного цикла, эволюционируя от многочастности к одночастности. Четвёртая соната, относящаяся к среднему периоду, приближается к типу одночастной фортепианной поэмы, а пятая соната, созданная в 1907 году, начинает ряд одночастных сонат. Поздние сонаты базируются на новой ладотональности и сближаются в плане образности и гармонии с симфоническими произведениями композитора и, более всего, с «Прометеем»⁶.

Сонаты Александра Николаевича Скрябина оказали значительное влияние на творчество его современников (Алексея Владимировича Станчинского, Александра Васильевича Александрова) и влились в мировую сокровищницу фортепианной музыки.

Соната в творчестве Клода Дебюсси и Мориса Равеля.

Клод Дебюсси не принимал традиционные формы, называя их «административными», также как и многое в классической гармонии. Отсюда и отсутствие в списке его сочинений фортепианных сонат. Композитор отдавал предпочтение сюите с характерной для неё живописностью сюжетов и программностью.

Морис Равель, в сравнении с Клодом Дебюсси, тяготел к классическим формам. В сонатине Мориса Равеля с её неоклассической ориентацией можно отметить четкие границы сонатной формы, ретро – тематизм⁷, насыщаемый новым содержанием.

Клод Дебюсси и Морис Равель – композиторы, создавшие сонатные циклы для инструментальных ансамблей, тем не менее, обошли жанр фортепианной сонаты. Вероятно, им, композиторам импрессионистического направления была чужда динамика классической сонаты и психологизм сонаты романтической. Можно предположить, что традиционная соната нашла равноценную замену в виде сюиты⁸, не уступающей по сложности содержания сонате и превосходящую старинную сюиту глубиной художественного обобщения.

Соната советских композиторов.

Соната для фортепиано – широко востребованный жанр в творчестве советских композиторов. Однако, многие достойные сочинения мало известны слушательской аудитории. Рамки известности расширяет интернет, предлагающий записи и нотные тексты сонат. К несомненным классикам жанра относят имена Николая Яковлевича Мясковского, Сергея Сергеевича Прокофьева, Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. К ним примыкают опусы Галины Ивановны Уствольской, Родиона Константиновича Щедрина, Бориса Ивановича Тищенко и других авторов. В педагогический и концертный репертуар входят преимущественно сонаты Сергея Сергеевича Прокофьева и Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

В списке сочинений Дмитрия Дмитриевича Шостаковича всего две фортепианные сонаты. Соната № 1(1926) раннее сочинение автора. Более известна Соната № 2 (1943), глубокая по мысли и простая в фактурном плане.

В творчестве Бориса Ивановича Тищенко фортепианные сонаты (11 сочинений) образуют отдельную область творчества, привлекающей оригинальностью стиля и разнообразной трактовкой инструмента.

Шесть фортепианных сонат Галины Ивановны Уствольской основаны собственной композиторской системе, впитавшей в себя черты музыкального мышления XX века.

Важнейшую роль в развитии современной сонаты сыграли фортепианные опусы Сергея Сергеевича Прокофьева, в которых классическая ясность формы сочетается с современной терпкостью звучаний, моторной ритмикой и чисто прокофьевской лирикой («косвенной» по определению Виктора Абрамовича Цуккермана). О приверженности к классицизму говорит включение таких частей, как менуэт, скерцо или гавот. Одна из вершин творчества композитора – «сонатная триада» военных лет (6-я, 7-я, 8-я сонаты: 1939-

⁶ «Прометей» - поэма для фортепиано оркестра и партии света (Luce).

⁷ Имеются в виду связи со старинной музыкой.

⁸ В личной беседе композитор Бакир Яхьянович Баяхунов высказывал мысль о возможной трансформации фортепианной сонаты в другие виды композиции.

1944), где классичность формы сочетается с острым драматургическим конфликтом. В 9-й и незаконченной 10-й сонате композитор придерживался тех же принципов формирования цикла.

Тема «Сонаты советских композиторов» может быть раскрыта полнее при анализе всех значительных достижений в этом жанре и требует хронологического расширения, охватывая пространство СНГ.

Соната XX века.

Многие свойства сонатного цикла в музыке композиторов XX века изменяются под влиянием новых творческих направлений и композиторских технологий. Неоклассическое и неоромантическое направления сохраняют связи с традиционными формами. Другие направления, вследствие применения серийной, сонорной, алеаторической техники, новых приемов звукоизвлечения, в той или мере отклоняются от привычных моделей сонатного цикла. Ниже будут приведены некоторые примеры сонатного цикла композиторов XX века.

Пьер Булез написал 3 фортепианные сонаты: № 1 (1946), № 2 (1947 – 48, № 3 (1955-63). В сонате № 2 автор использует собственные методы серийной техники. Характерно отношение композитора к классической форме: разорвать форму главной партии, расплыть форму фуги и канона⁹. В Третьей сонате Пьер Булез предоставляет интерпретатору возможность свободного выбора решений в следовании частей. Нотный текст становится гибким, ибо композитор, как и исполнитель, управляет им по собственному усмотрению. Пьер Булез облегчает осмысление своих произведений различного рода пояснениями о проблемах используемой им композиционной техники и методе музыкального мышления

Три сонаты для фортепиано Пауля Хиндемита датируются 1936-м годом. В них отразились традиции классической и романтической сонаты преломленные сквозь призму хиндемитовской системы композиции. Первая «in A» и третья «in B» являются как бы «симфоническими», отличающиеся «емкостью содержания, богатством настроений и щедростью выразительных средств»¹⁰. Вторая соната «может быть отнесена к камерному сонатинному типу»¹¹.

Стиль музыки Чарльз Айвза соединяет в себе элементы фольклора, традиционной бытовой музыки с атональностью и политональностью, оригинальной техникой серийного письма, элементами четвертитоновости. Из двух фортепианных сонаты выделяется вторая – «Concord» (1909 – 15). В каждой из ее частей запечатлен портрет одного из американских философов: Ральфа Уолдо Эмерсона, Натаниэля Хоторна, Генри Торо; вся соната носит название местечка, где эти философы жили (Конкорд, Массачусетс, 1840-1860). Большая часть сонаты написана без деления на такты. есть две дополнительные партии: в конце первой части присутствует несколько тактов партии скрипки, а в конце последней части появляется небольшая партия флейты.

Строение «Конкорд Сонаты» полностью противоположно привычной европейкой структуре крупного многочастного произведения, движущегося от единства к многообразию. Чарльз Айвз переворачивает это понятие, начиная сонату сложностью и массивностью (неистовствующих в частях «Эмерсон» и «Хоторн») и постепенно сводит их к упрощению фактуры, выводя на первый план мелодическое и тематическое единство

Три фортепианные сонаты Альфреда Гарриевича Шнитке (1987, 1990, 1992) относятся к позднему периоду творчества. Рассмотрение фортепианных сонат позволяет сделать вывод о наличии в них барочных признаков и нивелировании трехчастности классического типа с отказом от сонатной формы как существенного признака жанра. Если опираться на типологию сонат 20 века, предложенную Дж. МакКэлом, то фортепианные сонаты Альфреда Гарриевича Шнитке могли бы выступать как тип «современной барочной сонаты. Александр Иванович Демченко объясняет это спорностью последних сочинений, требующих временной дистанции для их осмысления и объективной оценки [1, с. 226], а также специфичностью языка. Так, комментируя Вторую и Третью фортепианные сонаты, он отмечает, что их «звуковое пространство наполнено главным образом блужданиями абстрагирующей мысли, в которой многое идет от интеллектуализма элитарного свойства» [1, с. 227].

Соната Софии Асгатовны Губайдуллиной относится к ранним сочинениям. Кроме признаков авангардной техники и, отчасти джаза, для сочинения характерно нетрадиционное звукоизвлечение: прижатые демпфера струн в диапазоне исполняемой фразы, глиссандо по колкам бамбуковой палочкой. Вся побочная партия представляет собой диалог между «нормальным звукоизвлечением и «нетрадиционным». Разработка вполне традиционна – развивается в основном материал главной партии, «нетрадиционный» приемы появляются снова в побочной партии репризы. Здесь можно встретить и щипки отдельных струн и удары пальцами по струнам в низком регистре.

Соната в творчестве композиторов Востока.

Композиторские школы Востока, ориентированные на европейскую модель музыкального образования, исторически возникли позже, чем в Европе, США, Латинской Америке. Поэтому правомерно причисление

⁹ Слова Пьера Булеза в книге Надежды Андреевны Петрусевой «Пьер Булез». Эстетика и техника музыкальной композиции. М. 2002.

¹⁰ Пумина А.О «О фортепианных сонатах Пауля Хиндемита– Пауль Хиндемит, сб.статей. М., 1979, стр. 114.

¹¹ Предыдущий источник, стр. 115.

их к молодым¹². Естественно, что формирование молодых композиторских школ связано с адаптацией европейского опыта. Процесс адаптации можно подразделить на 3 этапа¹³. На первом – национальное начало как бы растворено в европейских жанрах и формах, на втором – наблюдается некое равновесие, на третьем – преобладает национальное начало при органичном усвоении европейского опыта. Мария Сергеевна Дрожжина рассматривает творчество композиторов СНГ (см. сноску 13), но аналогичные процессы происходили в Китае, Японии, странах Юго- Восточной Азии. Автор диссертации Фортепианная соната и концерты вьетнамских композиторов: национальные особенности и европейская традиция (2003)¹⁴ Та Куанг Донг пишет: «Создавая то или иное произведение в сонатной форме, вьетнамские композиторы обычно – осознанно или неосознанно – опираются на определенную стилевую модель. Этим моделям несколько. Наиболее распространенная романтическая фортепианная соната и романтический фортепианный концерт. Обращение к этой стилистической модели закономерно, так как ее основные качества – эпичность, картинность, контраст больших разделов экспозиционного характера – лучше отвечают духу вьетнамской традиционной музыки, чем драматизм и острая конфликтность». Показательно и следующее наблюдение: «Во вьетнамских фортепианных сонатах и концертах пентатонные структуры используются не только в чистом виде или в сочетании друг с другом, но и во взаимодействии с европейской тональностью».

Соната в Казахстане.

Жанр фортепианной сонаты в творчестве композиторов Казахстана развился сравнительно поздно. Камерная музыка стояла на втором плане, предпочитались крупные формы (опера, кантата), сыгравшие роль подготовительной базы для создания камерных жанров. Такой же подготовительной базой стало открытие консерватории и класса композиции в 1944 г. Но и при этих условиях прошло достаточно много времени, прежде чем появились сонатные композиции высокого художественного уровня. Галия Толегеновна Акпарова, в своей работе «Жанр сонаты в камерно - инструментальном творчестве композиторов Казахстана 1930 – 1990 гг.» разделяет становление композиторской школы на три этапа. Первый этап – начальный этап: 1933 – 1950 годы. В 20 - е, 30 - е годы композиторская деятельность только начинает зарождаться, появляются первые обработки казахских песен Александра Викторовича Затаевича. В 1947 году Борис Гиршевич Ермакович, будучи студентом Алма - Атинской консерватории, создает Сонату, посвященную Герою Советского Союза Маншук Маметовой. Галия Толегеновна Акпарова называет Бориса Гиршевича Ермаковича «основоположником сонаты в Казахстане», отмечая все же, «композиционную неорганичность сочинения». Незрелость жанра фортепианной сонаты в творчестве композиторов в данный период можно объяснить отсутствием образовательной базы в республике. Евгений Григорьевич Брусиловский, Василий Васильевич Великанов, Дмитрий Дмитриевич Мацуцин и др. отдают приоритет оперному жанру с партийной тематикой.

В 1950 году Койшибаев Макалим Койшибаевич пишет Сонату-поэму «Памяти Абая», (побочная партия – песня «Козимнин карасы»). Первые казахстанские сонаты лишь очень отдаленно напоминали сонату в классическом понимании. Это были одночастные сочинения, с внедрением национальной тематики, также композиторы широко применяли цитирование.

Второй этап: 1950 – 1980 годы. В эти годы наблюдается расцвет оперного творчества в Казахстане, что способствует развитию других музыкальных жанров. Немаловажным фактором явилось открытие консерватории в Алма- Ате и воспитание молодых композиторских кадров. В сонатах этого периода можно увидеть черты программности. Нужно отметить такие сочинения как: Соната для фортепиано Мынжасара Мангитаева, написанная на тему «Аксак кулан»; присутствие повествовательно-эпических образов в сонате для фортепиано Базарбая Сагадиевича Джуманиязова, Соната – фантазия для фортепиано Ботбаева Дунгенбая Ботбаевича, соната для фортепиано Дастановы Жоланы Дастановича.

Усложняется стилистика сонаты. Аида Петровна Исакова пишет Сонату, включающую полифонические жанры – пассакалию и фугато, как в циклах итальянских мастеров клавирной музыки). Более показательно, однако, сочетание классико- романтических моделей с национальной тематикой.

Третий этап характерен расширением образного содержания, усложнением музыкального языка. Примером могут служить сонаты Газизы Ахметовны Жубановой: Соната для фортепиано в трех частях (1986), Соната-фантазия для фортепиано (1987). В этих произведениях отчетливо проявилась авторская индивидуальность, органично претворены влияния лучших образцов сонатного творчества, Национальный колорит не носит внешних признаков, а глубоко мотивирован.

Одной из отличительных черт третьего этапа является нестандартность композиций. Например: Соната - партита Анатолия Григорьевича Новикова построена на контрастном сопоставлении пяти частей (Импровизация, Скерцо, Анданте, Фуга, Эпитафия).

Период после 1990 года не освещен в музыковедении, недостаточна база исследования из-за скудости нотного материала и аудиозаписей. Тема диссертации несколько восполняет этот пробел, но ориентирована только на творчество одного автора.

¹² Здесь применена формулировка Марии Сергеевны Дрожжиной(Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX – автореферат диссертации,2005).Автор рассматривает творчество композиторов Азербайджана, Армении, Казахстана, Киргизии, Таджикистана, Туркмении, Узбекистана.

¹³ История зарубежной музыки. XX век – М., 2005.

¹⁴ Электронная библиотека интернета.

Таким образом, соната, как и симфония, доказала свою жизнеспособность на протяжении многих веков; стереотип классической сонаты обнаружил свою живучесть и способность находить новые воплощения, несмотря на различие технологических систем; процесс эволюции фортепианной сонаты охватил композиторские школы всех континентов.

Список литературы

1. Музыкальный энциклопедический словарь, «Советская энциклопедия». М., 1990. 672 стр.
2. *Кюрегян Т.* «Форма в музыке XVII – XX веков». Москва, 1998. 337 стр.
3. *Кириллина Л.* «Классический стиль в музыке XVIII- начала XIX века». М. «Композитор», 2007. 208 стр.
4. *Горюхина Н.* «Эволюция сонатной формы». Киев. «Музичина Украина», 1970. 313 стр.
5. *Савенко С.* «Послевоенный музыкальный авангард». Журнал «Русская музыка и XX век». М., 1997. 432 стр.
6. *Смирнов В.В.* «История зарубежной музыки», вып. 6– Санкт- Петербург, «Композитор», 1999, 625 стр.
7. *Валькова В.Б.* Соната // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т.5. Совет. энцикл. М., 1981. Стр. 193-199.
8. *Месхишвили Э.П.* Фортепианные сонаты Скрябина. «Советский Композитор». М., 1981. 272 стр.
9. *Григорьева Г.В.* «Музыкальные формы XX века». «Владос». М., 2004. 175 стр.
10. *Продьма Т.Ф.* Автореферат «История токкаты». М., 1989. 24 стр.
11. *Коган Г.* «Работа пианиста» – «Классика – XXI». М., 2004. 204 стр.
12. *Когоутек Ц.* «Техника композиции в музыке XX века». интернет ресурс. «Нотная библиотека классической музыки». 348 стр.
13. *Лебедев С., Трубинов П.* «Русская книга о finale». «Композитор». СПб., 2003. 208 стр.