

Название научной работы: «Сонатная форма в вокальной музыке (на примере сольных номеров из опер русских композиторов)»

Номинация: Теория музыки (музыкальная форма)

Син София Вадимовна

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение «Сахалинский колледж искусств»

Специальность «Теория музыки», IV курс

Научный руководитель – Мамчева Н.А. – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, заслуженный педагог Сахалинской области, кандидат искусствоведения

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| Введение | 3 |
| Глава 1. Теоретические сведения о сонатной форме в вокальной музыке | 5 |
| Глава 2. Анализ сонатной формы в вокальных произведениях | 9 |
| 2.1. Ария Руслана «Дай, Перун, булатный меч» из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила»..... | 9 |
| 2.2. Ария Русалки «Давно желанный час настал» из оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» | 16 |
| 2.3. Каватина Владимира «Где ты, где?» из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь»..... | 20 |
| Заключение..... | 24 |
| Список использованной литературы..... | 26 |
| Приложение 1. Примеры сонатной формы в вокальной музыке | 28 |
| Приложение 2. Схемы произведений | 29 |

Введение

Сонатная форма из всех классических форм инструментальной музыки наиболее действенная, яркая и драматургически цельная. Эта форма стала единственной, в которой драма была выражена чисто музыкальными средствами. Понятие «сонатная форма» обычно подразумевает сложнейший тип организации музыкальной композиции, который наиболее определенно и полно проявился в инструментальной музыке, прежде всего – в сонатно-симфоническом цикле. По словам советского музыковеда В. П. Бобровского, сонатная форма «обладает наибольшими возможностями для отражения сложных и многосторонних жизненных процессов, человеческих характеров, движения чувств человека, для выражения драматических конфликтов, больших идей, глубоких обобщений» [1, 221].

Закономерностям сонатной формы в историческом, жанровом, стилистическом аспектах посвящено немало специальных работ. Вместе с тем вопросы, связанные с использованием сонатной композиции в вокальной музыке, не получили достаточного освещения. Этим и определяется **актуальность** курсовой работы.

Цель данной работы – выявить характерные черты сонатной формы в вокальной музыке на примере сольных номеров из опер русских композиторов.

Исходя из указанной цели, основными **задачами** являются:

1. Проанализировать отдельные номера из опер, написанные в сонатной форме.
2. Отметить особенности сонатной формы в вокальной музыке.
3. Провести анализ формы указанных произведений в связи с характером музыки и особенностями тематизма.
4. Обобщить и систематизировать информацию по теме исследования на основе анализа различных теоретических источников.

Предметом анализа в курсовой работе являются три сольных номера из разных опер русских композиторов:

- ария Руслана из II действия оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила»;
- ария Русалки из IV действия оперы А. С. Даргомыжского «Русалка»;
- каватина Владимира Игоревича из II действия оперы А. П. Бородина «Князь Игорь».

Методологической основой исследовательской работы служат труды по анализу музыкальных произведений, написанные отечественными музыковедами: «Анализ вокальных произведений» О. П. Коловского, «Формы в музыке XVII–XX веков» Т. С. Кюрегян и «Строение музыкальных произведений» Л. А. Мазеля [3; 4; 6]. В работе применяются методы жанрово-стилистического и структурно-типологического анализа, сложившиеся в современном музыкознании.

Глава 1. Теоретические сведения о сонатной форме в вокальной музыке

В научной литературе встречаются разные понятия и определения сонатной формы. Так, например, И. В. Способин называет сонатной такую форму, которая основана на первоначальном тональном и тематическом противопоставлении двух тем, которые после разработки повторяются и тонально сближаются [14, 189]. Л. А. Мазель и О. П. Коловский определяют, что сонатной называется такая репризная форма, где первая часть основана на последовательности двух тем в разных тональностях, средний раздел представляет собой тонально неустойчивую и развивающую часть, а в третьей части – репризе – повторяются темы, но уже в другом соотношении [6, 362].

Из вышеперечисленного следует, что в общем сонатная форма представляет собой репризную форму, основанную на противопоставлении двух, главным образом, тонально контрастирующих тем, которые при дальнейшем повторе сближаются.

Существуют мнения о невозможности органического совмещения сонатности и вокального начала, особенно в жанрах, тесно связанных с песенностью. Чаще всего рассуждения об использовании сонатной формы в вокальной музыке и конкретные примеры сопровождаются комментариями о единичности подобных случаев и вообще чужеродности сонатной структуры в музыке для голоса. Например, Ю. Н. Тюлин в своей работе «Музыкальная форма» отмечает, что сонатная форма отличается особой сложностью, проявляющейся в ее композиционной стороне, во взаимосвязях тематизма и в противоречивом пути его развития. Среди всех других форм сонатная форма дает наибольшие возможности для выражения значительного по глубине содержания. Эта форма свойственная инструментальной музыке, в вокальной же она встречается как исключение [7, 216].

Схожее суждение высказывает О. П. Коловский: «Когда сонатная форма еще только кристаллизовалась в инструментальной музыке, вокальная музыка уже обладала собственной устойчивой системой жанров и композиционных

схем. Таким образом, сонатная форма была привнесена в область вокальной музыки, не являясь для нее изначально органичной, она встречается, в сравнении с инструментальной, достаточно редко и имеет ряд специфических особенностей» [3, 206].

Можно заметить, что все мнения сводятся к привнесению сонатной формы в вокальную музыку. Тем не менее, существуют и другие точки зрения, утверждающие, что сонатная форма издавна взаимодействует не только с сонатами и симфониями, но и с вокальной музыкой. Однако до недавнего времени такое явление мало изучалось.

Сонатная форма, несмотря на максимальную сложность внутренней организации, не избегается в вокальной сфере (Приложение 1). Известно, что первоначально она появилась в оперных ариях. Безусловным лидером по количеству подобных примеров становится творчество В. Моцарта, у которого сонатная форма является одной из ведущих структур [9].

Обращение к сонатной форме диктовалось тем, что для композиторов середины XVIII века это была единственная «большая форма», обеспечивавшая возможность в рамках целостной композиции совместить разный тематический материал не только по принципу сопоставления, как это было в ариях *da capo*, но и на основе постепенного перехода от одного к другому. Впоследствии применение сонатной формы в жанрах вокальной музыки не получило большого развития. Композиторы отдавали предпочтение более простым музыкальным формам.

Редкость использования сонатной формы в вокальных жанрах вызвана изначальной природой сонаты с ее направленностью на разработочное развитие, что обуславливает и инструментальный тип тематизма, и инструментальные методы его обработки. В немногих вокальных образцах – для голоса с сопровождением или для хора – неприемлемая для голосов разработочность сводится к минимуму или вытесняется вариационностью.

Целый ряд особенностей вокальной сонатной формы определяется значением поэтического слова как формообразующего фактора в музыкальном

развитии. Характерным для вокальной музыки является, в том числе необходимость учитывать специфику вокального звучания в том или ином регистре, тесситурной позиции, учитывать физические возможности человеческого голоса.

В связи со спецификой вокала, особенностями и возможностями человеческого голоса, которому свойствен ограниченная диапазон и для которого сложны частые и резкие модуляционные переходы, в используемых в вокальной музыке более сложных формах (например, рондо или сонатной), как правило, сильно сокращаются, а иногда и вовсе отсутствуют разработочные разделы, длинные связки [7, 328]. Так, К. Н. Дмитриевская в своем труде отмечает, что «по понятным причинам сонатная форма в хоровой музыке не частое явление. Трудности ее исполнения связаны со сложностью тональных планов и фактурных приемов» [2, 123].

Анализ произведений западноевропейской и русской классики убеждает в том, что сонатная форма в музыке с текстом встречается гораздо реже, чем в инструментальной. Даже при наличии в вокальных произведениях сонатной структуры она не всегда легко узнается и воспринимается как таковая. Объясняется это в первую очередь специфичностью вокальной музыки.

Именно наличие смыслового текста, влияющее на формообразование, является причиной необычайного разнообразия вокальных форм и меньшей каноничности их сравнительно с инструментальными. Кроме того, ко времени кристаллизации сонатной формы вокальная музыка уже имела устоявшиеся жанровые признаки, к которым относятся прежде всего и характер тематического материала, и типичные структуры. Поэтому сонатные формы, возникающие здесь, не всегда идентичны тем, которые свойственны инструментальным жанрам.

Вокальная сонатная форма сохраняет многие черты, присущие вокальной музыке: мелодико-напевный тематический материал, завершенность разделов, экспозиционное развитие, отсутствие или очень скромные масштабы разработок и связующих партий. Из перечисленного следует, что в подобных

случаях чрезвычайно важно установить минимум формообразующих признаков, который позволит ту или иную структуру классифицировать как сонатную.

Типологические черты сонатной формы ясно определены музыковедами, которые сводятся к следующему: «Для образования сонатности решающее значение имеет наличие по меньшей мере двух тем – главной и побочной, излагаемых в экспозиции в разных тональностях, а в репризе тонально сближаемых» [11, 121].

Вокальная сонатная форма, как правило, сравнительно небольшая по протяженности. Ее основные темы имеют преимущественно мелодическую основу и достаточно близки между собой. Из этого следует, что наиболее подходящая форма для вокальной музыки в рамках сонатной формы выступает ее разновидность – сонатная форма без разработки.

Возможности использования в вокальной музыке данной формы основаны на том, что эта форма близка к варьированной куплетной: экспозиция – первый куплет, реприза – второй куплет. С другой стороны, достаточно в форме из двух куплетов перенести припев (или последнее построение) второго куплета в новую тональность, чтобы возникли черты сонаты без разработки. Эта форма нередко применяется в хоровых произведениях русских композиторов. Подобную тенденцию отмечает В. В. Протопопов [11, 215], который указывает на специфическое применение сонатности в русской хоровой оперной музыке, но уже на основе синтеза куплетной и сонатной форм.

Глава 2. Анализ сонатной формы в вокальных произведениях

2.1. Ария Руслана «Дай, Перун, булатный меч» из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила»

Ария Руслана «Дай, Перун, булатный меч» из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» является частью (последним разделом) контрастно-составной формы, в которой написана моно-сцена героя во II действии. Данная ария является ярким примером использования полной сонатной формы в жанрах вокальной музыки (Приложение 2, схема 1).

В экспозиции представлены разные стороны образа Руслана. Решительная, героическая главная тема в тональности E-dur явственно обрисовывает образ русского богатыря. В тексте главной партии герой обращается к языческому божеству Перуну – богу грома и молнии, покровителю княжеской дружины. Он поет: «Дай, Перун, булатный меч мне по руке, богатырский, закаленный в битвах меч, в роковую бурю громом скованный!» Активный пунктирный ритм мелодии, декламационность склада, яркая динамика (*ff*), быстрый темп (*Allegro con spirito*), плотная аккордовая фактура сообщают музыке маршевый, энергичный и воинственный характер. В основе главной темы лежит «глинкинский гексахорд» – истинно русский мелодический ход по звукам восходящего мажорного трезвучия с дальнейшим скачком на б. 6 (I-VI), передающий безудержный порыв и стремления Руслана к подвигам. Подобные начальные восходящие интонации по устойчивым звукам тональности были характерны и для главных партий классического периода.

Главная партия разомкнута, то есть заканчивается на доминанте тональности, что связано с динамизмом и энергичностью музыкального образа. Несмотря на активность темы, ее диапазон лишь немного превышает объем октавы. Это вытекает из особенностей и специфики человеческого голоса.

Пример 1. М.И. Глинка. Опера «Руслан и Людмила», ария Руслана
главная партия (фрагмент)

G.II. Allegro con spirito. м.м. ♩=116.
tribrato
P. R.
E-dur
Дай, Людмила, булатный меч мне по руке, Богатырский, закаленный
Gib, o Him-mel, mei-ner Hand ein tüchtig Schwert, Ein bewährtes, schärfes, gehärtetes
Allegro con spirito. м.м. ♩=116.
ff

Форму *главной партии* можно трактовать по-разному. Исходя из определения Ю. Н. Тюлина, отсутствие деления музыкального материала на предложения, но вместе с этим прослеживание четкого членения на фразы (три фразы: 4+4+4=12 тактов) подталкивают к осознанию формы как периода единого строения. С другой стороны, разомкнутость главной темы позволяет назвать форму главной партии как период-предложение [7, 67].

Связующая партия вводится сопоставлением с главной. В ней продолжается развитие образа главной темы. Руслан предстает воином: «Чтоб врагам в глаза он (меч) грозой блистал, чтоб их ужас гнал с поля ратного». Однако связующая партия отличается от главной по тематизму и структуре. Она основана на речитативных интонациях, которые прерываются постоянными паузами, образуя короткие фразы. Дробная структура, штрих стаккато, фактура «бас – аккорд» придают теме скерцозность и взволнованность.

Связующая партия звучит в одноименной тональности (e-moll) и состоит из нескольких разделов. Первый раздел (4 т.) основан на доминантовом органном пункте, что свидетельствует о срединном типе изложения, свойственном связующим разделам. Он передает напряженный характер темы. Второй раздел (5 т.) – модулирующий в тональность доминанты (H-dur), что типично для сонатной формы.

Побочная партия рисует совершенно иную образную сферу в развитии Руслана, создавая основной контраст сонатной формы. Если в главной теме герой обращается к воинственному божеству Перуну, то в побочной теме упоминается бог любви Лель: «О, Людмила! Лель сулил мне радость... смягченный рок отдаст мне любовь твою и ласки». Герой питает нежные чувства к своей невесте и ради ее спасения готов на все. Подобное содержание и обуславливает нежный, лирический характер музыки, ее песенно-танцевальный тематизм.

Пример 2. М.И. Глинка. Опера «Руслан и Людмила», ария Руслана
побочная партия (фрагмент)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. At the top left, it is marked 'II. II.' and 'P. ff.'. The tempo is 'amoroso'. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#) and labeled 'H-dur'. The vocal line is in Russian and German. The Russian lyrics are: 'О, Людмила, Лель сулил мне радость.' The German lyrics are: 'O, Ludmi-la, held sind uns die Güt-ter.' The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment.

Из этого следует форма побочной партии. Она написана в типичной песенной форме – простой двухчастной репризной, – и звучит в тональности доминанты – H-dur, что является типичным для сонатной формы.

Первая часть написана в форме однотонального квадратного периода повторного строения (8+8), что связано со спецификой тематизма. Уже по первому периоду можно заметить явное стремление к завершенности и устойчивости, на что указывает квадратность построения, особенность серединной каденции, которая заканчивается не на доминанте тональности, а на тонике, и использование тонического органного пункта на протяжении, практически, всей побочной партии.

В первой части заложено основное образное ядро темы – выразительная, льющаяся мелодия небольшого диапазона в пределах октавы. Ариозный тип мелодики, песенно-танцевальный склад, мягкие закругленные романсовые интонации (ход на восходящую сексту), покачивающийся аккомпанемент,

спокойная и плавная ритмика, тихая динамика (*p*) – все перечисленные средства сообщают музыке спокойный и нежный характер и создают яркий контраст между двумя основными темами экспозиции.

Середина простой формы (8 т.) не вносит контраста, но придает музыке бóльшую взволнованность. Это передается за счет дробления предложения на две схожие фразы, секвентного развития, акцентов и тональной неустойчивости (отклонения в *cis-moll* – тональность субдоминантовой группы, что типично для средних частей), что характерно для серединного типа изложения.

*Пример 3. М.И. Глинка. Опера «Руслан и Людмила», ария Руслана
побочная партия, середина*

III. средняя часть

H-dur Что смелый рыцарь от-даст мне И лю-бовь тво-ю, и за-щиты,
Tum - an - er will ich meinem Leo - se: Bei - ner Lie - be zu - schutz Ko - sen.

В репризе, представляющей собой предложение (8 т.), возвращается любовная побочная тема в H-dur.

Таким образом, экспозиция сонатной формы построена на контрасте главной и побочной тем. Помимо определенного тематического и образного различия, можно отметить бóльшую устойчивость и статичность побочной партии по отношению к главной. Это проявляется в строении тем: главная тема разомкнутая, что придает напряженность несмотря на то, что она имеет единую структуру; побочная же тема, наоборот, гармонически закончена и устойчива (даже предложения первой части простой формы заканчиваются на T₅₃). Наблюдается также масштабный контраст тем (главная партия – 12 тактов, побочная партия – 32 такта) – размер побочной партии явно превышает главную, что является характерным для экспозиции сонатной формы.

Следующий раздел, основанный на материале побочной темы, соединяет в себе функцию заключительной партии и связки к разработке, которые объединены общим литературным текстом. Этот раздел вводится на *f* сопоставлением с одноименной тональностью (h-moll) по отношению к тональности побочной партии.

Как отмечает Т. С. Кюрегян: «наряду с изложением заключительной партии в тональности побочной нормативной становится отличная от побочной тональность в заключительной партии» [4, 95]. Другая тональность достигается либо модуляционным движением в пределах хода, ведущего от побочной к заключительной, либо модуляцией в конце побочной партии, либо – редко – просто сопоставлением.

Заключительная партия (4 т.) закрепляет новую тональность h-moll с помощью плаговых оборотов на тоническом органном пункте, что характерно для заключительного типа изложения. В следующей за ней связке (3 т.) происходит модуляция в тональность D-dur (bVII по отношению к E-dur или bIII H-dur), переводящая к разработке.

Разработка состоит из двух разделов, которые основаны на материале тем экспозиции – главной и связующей, – усиливая героическую сторону Руслана.

Глинка экспериментирует с гармонией, прибегая к средствам мажоро-минорных систем. Так, в начальном разделе разработки (13 т.) полностью повторяется тема главной партии, только она транспонируется в тональность bVII ступени (D-dur) основной тональности. Можно заметить, что композитор использует тональности системы одноименного мажоро-минора, но вводит их не сопоставлением, а использует плавный переход через родственные тональности. Основной принцип развития в разработке – вариационный, что связано с особенностью вокальной музыки.

Второй, центральный, раздел основан на теме связующей партии, но тонально неустойчивой. В ней встречаются различные отклонения в тональности терцового и кварто-квинтового соотношения (D-dur – h-moll – fis-

moll – cis-moll). За счет активного гармонического развития расширяются и ее масштабы (16 т.). Постоянное членение музыкальной ткани на короткие фразы говорит о разработочном развитии.

Таким образом, разработка не вносит яркого тематического и образного контраста. Она основана на материале тем экспозиции (главной и связующей) и противопоставляется лишь тонально. Отсутствие побочной партии в разработке обуславливается намерениями развить и усилить мужественную и героическую сторону Руслана.

В **репризе** тема главной партии проводится без изменений, сохраняется образ смелого и воинственного богатыря. Связующая партия по сравнению с ее проведением в экспозиции расширяется за счет гармонического развития (12 т.). Несмотря на то, что тема звучит в основной тональности (E-dur), вводится сопоставление с C-dur – тональностью bVI ступени, что указывает на использование средств одноименного мажоро-минора, характерного для музыки XIX века.

Дальнейшее отклонение в параллельный минор (a-moll) плавно переводит к побочной теме. Она звучит не в основной тональности, что было бы характерно для репризы сонатной формы, а в G-dur – тональности bIII ступени по отношению к основной (одноименный мажоро-минор). Т. С. Кюрегян отмечает, что побочные партии XIX века отличаются своими гармоническими возможностями. Выбор тональностей становится практически не ограничен, что связано с освоением мажоро-минорной гармонии с ее высокими и низкими ступенями [4, 92]. Кроме изменения тональности, варьируется мелодия побочной темы, за счет чего она звучит более взволнованно и возбужденно.

Контрастный заключительный раздел, звучащий в параллельной тональности (e-moll), переводит к коде сонатной формы.

Кода возвращает главную тональность E-dur и состоит из двух разделов. Первый из них можно разделить на две части: первая часть (7 т.) основана на начальных интонациях «глинкинского гексахорда» главной темы, но дана в гармоническом развитии с использованием аккордов мажоро-минорных систем

(bVI, bVII). За счет волнообразного развития мелодии вместе с динамическими подъемами и спадами (от *f* к *ff*) создается ощущение приближения той самой «волшебной силы», о которой поет герой.

Вторая часть первого раздела (следующие 7 т.) вносит тематический и динамический контраст. Она основана на теме средней части побочной партии. Руслан вспоминает о своей возлюбленной и о их скором воссоединении: «Может уж близок, Людмила, сладкий свидания час!»

Второй раздел коды подводит итог всему развитию арии. Его мелодия основана на варианте основной темы главной партии. Вместе с блестящими фанфарами медных духовых инструментов и яркой динамикой музыка приобретает торжественный и победный характер. Это отражено в тексте: «Все сокрушу пред собою, лишь бы мне меч по руке!»

Арию завершает такое же торжественное оркестровое заключение, утверждая героический образ Руслана.

Таким образом, ария Руслана из второго действия оперы «Руслан и Людмила» является одним из выдающихся примеров обращения к полной сонатной форме в вокальной музыке. Выбор формы обуславливается развитием образа Руслана: героического и воинственного богатыря в главной партии и любящего человека в побочной. На ее примере можно выявить некоторые черты и особенности, характерные для вокальной сонатной формы:

- практически полное отсутствие разработочных разделов, мотивного развития (даже сама разработка основана на темах главной и связующей партий только лишь с тональными изменениями),
- основной принцип развития – вариационный;
- песенный, а не инструментальный тематизм;
- небольшой диапазон тем, что связано со спецификой человеческого голоса.

2.2. Ария Русалки «Давно желанный час настал» из оперы

А. С. Даргомыжского «Русалка»

По поводу формы данного оперного номера нет единого мнения. Так, О. П. Коловский определяет ее как «полную сонатную форму, где в экспозиции имеется необычное тонико-субдоминантовое тональное соотношение главной и побочной партий» [3, 209], а в учебном пособии для музыкальных училищ по русской музыкальной литературе О. И. Аверьянова характеризует форму арии как трехчастная с кодой и предшествующим речитативом. Несмотря на то, что разные литературные источники дают отличную друг от друга информацию относительно формы арии, мы больше склоняемся к определению О. П. Коловского.

В последнем действии оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» важное место занимает образ Наташи в новом амплуа. Нежная, влюбленная и доверчивая героиня становится гордой царицей русалок, которая хочет отомстить неверному возлюбленному. Ее властный и суровый характер наиболее полно представлен в центральном разделе сцены из IV действия оперы – арии Русалки «Давно желанный час настал», написанной в полной сонатной форме (Приложение 2, схема 2).

В арии представлены два контрастных чувства героини: неугасающая нежная любовь к Князю и жажда мщения. Вся ария пропитана драматизмом и напряженностью. Даргомыжский подобрал подходящую для подобного рода сольных сцен тональность – d-moll, которая стала уже традиционной для «арий мести» [13, 654]. Ариозный тип мелодики, сменяющийся более декламационной в кульминационных местах, широкие скачки, активное восходящее движение в мелодии, поддержанное плотной фактурой оркестра, большое количество акцентировки (*sf*), стремительное нарастание динамики (от *pp* до *ff*) передают беспокойную, нервную атмосферу арии.

Главная партия в **экспозиции** носит мрачный, энергичный характер, описывающий образ властной Русалки: «Давно желанный час настал! Жар мести и любви кипит в крови!» Это обуславливает широкий диапазон мелодии,

но в то же время находится в рамках диапазона сопрано (от $d^1 - f^2$), что связано с особенностями вокального тематизма.

Главная партия написана в форме предложения (как и ария Руслана), которое делится на две равные фразы (4+4). Разомкнутость построения (на доминанте) связана с энергичным характером темы.

Пример 4. А.С. Даргомыжский. Опера «Русалка», ария Русалки
главная партия (фрагмент)

The image shows a musical score for the main part of the aria 'Русалка' by A.S. Dargomyzhsky. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro molto' with a tempo of 96. The key signature is one flat (D minor). The vocal line starts with the lyrics 'стал! Да - ко - жо - лок - ный час на - стал!'. The piano accompaniment is marked 'f' and 'pp'.

Небольшая фанфара в оркестре переводит в *связующую партию* (6 т.). Мифичность и фантастичность образу придают неустойчивая гармония, основанная на аккордах субдоминантовой и доминантовой групп, и характерные скользящие хроматические спуски в мелодии. Связующая партия представляет собой разомкнутое построение, которое можно поделить на два раздела: первый (4 т.) – в основной тональности – характеризуется серединным типом развития, с типичной структурной дробностью мелодии (две фразы) и неустойчивой аккордикой; второй представляет собой предъикт к побочной партии (2 т.), который основан на звучании D_2 к параллельному мажору (III степени). Впоследствии этот аккорд доминанты сменяется ум. VII_{65} к тональности субдоминанты (g-moll). В ней же и будет звучать побочная партия.

Побочная партия звучит в тональности g-moll (субдоминанта), что является не типичным для сонатной формы. Однако как отмечает Т. С. Кюрегян, в романтический период выбор тональностей для побочных партий почти не ограничен. Помимо разнообразных колористических соотношений, обусловленных освоением мажоро-минорной гармонии, особенно примечательно использование любых субдоминант в качестве побочной тональности [4, 92].

Образно побочная партия мало контрастирует главной, но происходит драматизация образа: «Двенадцать лет я в разлуке тяжелой томлюся, страдаю». Она написана в одночастной форме. По определению Ю. Н. Тюлина это такая форма, «которая не расчленяется на явно выраженные самостоятельные разделы и характеризуется единым, непрерывным развитием музыкального материала» [7, 109]. При этом наличие пауз или других цезур не нарушает ее единства. Вся побочная партия состоит из коротких мотивов и фраз, отделяемые частыми паузами. Это придает образу большую взволнованность и возбужденность, создавая эффект перехватывания дыхания.

Для мелодии характерно восходящее развитие. Накал эмоций обостряется, и фразы устремляются все выше. На слова «О, час блаженный, давно желанный» приходится небольшой по продолжительности относительно светлый раздел, который звучит в D-dur (тональность доминанты по отношению к g-moll). После этого с помощью звучания ум.VII₄₃ возвращается тональность побочной партии. Мощная каденция с плотной аккордовой фактурой и акцентами на каждую долю и небольшое оркестровое заключение завершают экспозицию арии.

Таким образом, в экспозиции представлена основная образная сфера арии. Особенности тем является дробное строение, членение на короткие фразы и необычное тональное тонико-субдоминантовое соотношение.

Разработка невелика по своим масштабам (11 т.). Это связано с отсутствием необходимости дробления тем экспозиции, что сводит разработочное развитие к минимуму. Однако разработка все же впитала в себя интонации главной темы. В то время как для вокальной партии характерно относительное единство и непрерывность мелодии, в оркестре наблюдается членение на повторяющиеся мотивы. Это характерно для срединного типа изложения, который применяется в разработках сонатной формы.

Можно выделить три раздела: начальный, звучащий в основной тональности арии (4 т.), центральный (3 т.), основанный на неустойчивых

гармониях субдоминантовой и доминантовой групп (Π_{43} D_{53}), отклонении в VI степень (h-moll), и предъиктовый раздел (4 т.), звучащий на доминанте.

Небольшая оркестровая связка переводит к **репризе**. Тема главной партии в ней проводится без изменений. Структура и тематизм сохраняются. В связующей партии предъикт к побочной основан теперь на гармонии $D_2 \rightarrow$ (fis-moll), который в дальнейшем сменяется на D_{43} к тональности доминанты (A-dur). В этой же тональности проводится побочная партия, но в ней отсутствует начальное построение в g-moll. В репризе она начинается с мажорного раздела, который в экспозиции был написан в тональности мажорной доминанты (D-dur). Теперь же она звучит в тональности мажорной доминанты по отношению к основной тональности (A-dur). Затем происходит переход в d-moll. Темы главной и побочной партий тонально сближаются, что типично для их проведения в репризе сонатной формы.

После полной несовершенной каденции (тоники в мелодическом положении квинты) начинается **кода**. Ее можно поделить на два раздела: первый – развивающий (15 т.), основанный на интонациях главной партии, которые развивались в разработке сонатной формы. При этом с некоторым варьированием повторяются слова разработки. Для этого раздела характерно применение неустойчивых гармоний и избегание тоники, что указывает на срединный тип изложения. Второй раздел коды – заключительный (4 т.). Он состоит из ряда дополнений, утверждающих тонику основной тональности.

Таким образом, ария Русалки из 4 действия оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» является необычным примером использования сонатной формы в сольном оперном номере. Особенностью формы, в первую очередь, является нетипичный тональный план. Так, побочная партия звучит не в ожидаемом параллельном мажоре или тональности доминанты, а в субдоминантовой, но для эпохи XIX века это уже не является столь необычным.

Характерным для вокальной музыки является и небольшая по масштабам разработка, что связано со спецификой голоса, для которого не типична инструментальная разработочность. Однако в некоторой степени скромные

размеры разработки частично компенсируются первым разработочным разделом коды, где практически повторяется ее материал.

2.3. Каватина Владимира «Где ты, где?» из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь»

Примером использования сонатной формы без разработки в вокальной музыке является каватина Владимира Игоревича из II действия оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина (Приложение 2, схема 3).

Экспозиция сонатной формы овеяна «поэзией юношеской любви» [13, 247]. Владимир повествует о теплых чувствах, которые он испытывает к своей избраннице – Кончаковне. Спокойная кантиленная мелодия в As-dur с мягкими закругленными фразами, распевами, интонации лирической восходящей м. б (V-III – типичная романсовая интонация), мелодические призывы (восходящая ч. 5), романсовый аккомпанемент с характерной фактурой (бас – аккорд) – все это создает нежный, лирический образ восторженности любви основной темы.

Главная партия носит характер страстной ночной серенады. Владимир находится в ожидании своей возлюбленной: «Где ты, где? Отзовись на зов любви!» По форме главная партия представляет собой модулирующий неквадратный период повторного строения (11+10). Органическая неквадратность говорит об особенностях вокального тематизма, где формообразование зависит от литературного текста.

Пример 5. А.П. Бородин. Опера «Князь Игорь», каватина Владимира
главная партия (фрагмент)

Экспозиция Г.П.

sempre cantabile, dolce ed espressivo

Где ты, где! Отзовись на зов любви! Ах,

As-dur

con Ped.

Особенностью формы темы является то, что деление на предложения и цезура между ними невыраженная. Повтор тематического материала проводится только в партии оркестра (12-й такт) в то время, как у голоса продолжается музыкальная и текстовая фраза. Подобная обтекаемость формы является особенностью вокальной музыки.

Во втором предложении образ динамизируется – кульминация темы падает на слова «скорей, скорей». В этот момент осуществляется модуляция в далекую тональность – В-dur (тональность II dur), что характерно для музыки XIX века. Завершается главная партия полной совершенной каденцией.

Связующая партия довольно развита (18 т.) и вводится сопоставлением с главной. Она звучит в параллельном миноре (f-moll) и основана на призывных интонациях главной темы, развивая образ томления по любимой: «... я в тоске, грудь горит. Я жду, страстно жду я тебя, любви твоей!» Сохраняется характерная для главной партии фактура (бас – аккорд).

Связующая партия состоит из двух разделов: первый (7 т.) – развивающий. Он основан на секвентном развитии интонаций темы главной партии в f-moll и As-dur. Второй раздел – завершающий, плавно переводящий в новую тональность, которая предвосхищает появление побочной партии. Происходит модуляция в C-dur – тональность bIII по отношению к основной тональности каватины, что указывает на использование средств одноименного мажоро-минора, характерного для эпохи, во времена которой творил композитор.

Образная сфера *побочной партии* не противоречит характеру главной темы, но музыка приобретает более нежный колыбельный оттенок. Она написана в тональности C-dur и представляет собой однотональный неквадратный период неповторного строения с расширением второго предложения и тремя дополнениями.

Мелодия первого предложения (7 тактов – органическая неквадратность) основана на бесполутоновом пентатоническом звукоряде, что сообщает музыке

легкость и безмятежность, а применение двойного органного пункта (тонико-доминантового) придает устойчивость и спокойность звучанию.

*Пример 6. А.П. Бородин. Опера «Князь Игорь», каватина Владимира
побочная партия (фрагмент)*

II. II.
C-dur
Что ж ты мед- лень, друг мой?

Второе предложение (8 т.) гармонически более красочно за счет активного использования средств мажоро-минора (звучание $bVII$, d). Колыбельные покачивания в вокальной и инструментальной партиях звучат особенно ласково и нежно и вытекают из содержания побочной партии: «Не бойся, все давно заснули, кругом все крепко спит, все мирно, тихо спит...».

Заключительная партия отсутствует. Вместо нее звучит небольшое оркестровое заключение (4 т.), которое основано на плагальном обороте C -dur.

Таким образом, в экспозиции каватины показаны основные образы, связанные с чувством искренней и всепоглощающей любви. Главный контраст главной и побочной партий представлен тональным отличием (A -dur – C -dur), что является ключевым показателем сонатной формы.

Разработка отсутствует, что указывает на разновидность сонатной формы – сонатная форма без разработки. Для нее характерна близость главной и побочной партий, которые в основном носят певучий характер и не резко контрастируют между собой, а заключительная и связующая партии могут и вовсе отсутствовать [6, 417].

Подобный песенный тематизм главной и побочной партий, который характерен для каватины, больше располагает к вариационному, нежели

разработочному развитию. Так, разработка, не будучи необходимой, пропускается.

Вступительные два такта переводят сразу к **репризе** сонатной формы.

Структура основных тем в репризе сохраняется. Главная партия полностью повторяется, только она не модулирует в другую тональность, а полностью проводится в *As-dur*, что характерно для сонатной формы. Реприза сокращена – в ней отсутствует связующая партия. После главной партии сразу звучит побочная, которая проводится в основной тональности. Подобное сближение основных тем экспозиции в репризе является типичным и основным критерием сонатной формы.

Несмотря на то, что теперь побочная партия построена только на материале второго предложения (первое предложение отсутствует), по масштабам она превосходит свои размеры в экспозиции. Здесь Бородин активно применяет аккорды одноименной мажоро-минорной системы (*bVII*, *bIII*, *t*, *d*).

Небольшое заключение в виде ряда дополнений, как бы растворяясь и замирая в атмосфере ночи, завершает каватину.

Таким образом, каватина Владимира Игоревича из II действия оперы «Князь Игорь» является ярким примером сонатной формы без разработки в вокальной музыке. Обращение к данной форме вызвано содержательной основой каватины. Неконфликтность и малоко́нтрастность главной и побочной тем обусловила отсутствие разработки в каватине, что сблизило сонатную форму с варьированной куплетной, характерной для вокальной музыки подобного песенного тематизма и лирического содержания.

Особенностью строения основных тем (главной и побочной партий) является органичность их неквадратного строения, что связано со спецификой вокальной музыки, формообразование которой зависит от литературного текста.

Заключение

На основании изучения различных теоретических источников и собственного анализа музыкальных произведений можно сделать некоторые выводы о сонатной форме в вокальной музыке.

Существует множество мнений об органичности и неорганичности сонатности в вокальных жанрах. Многие музыковеды высказывались по этому вопросу с разных точек зрения. Это во многом объясняется довольно ограниченным количеством примеров использования данной формы в вокальных произведениях и, следовательно, малоизученностью темы. Однако утверждать, что сонатная форма является чем-то чужеродным и неестественным для вокальной музыки, мы не можем.

Проанализировав яркие примеры использования данной формы в сольных оперных номерах, мы выявили особенности сонатной формы в вокальных жанрах.

В связи с тем, что данная форма является наиболее сложной и развитой музыкальной композицией, обращение к ней в вокальных произведениях объясняется желанием композиторов передать сложность описываемого образа. Так, в арии Руслана дается полная характеристика героя как отважного богатыря и любящего человека, а в арии Русалки представлена две крайности ее чувств – жажда мщения и любовь к Князю.

Большую роль в формообразовании имеет литературный текст, что является отличительной особенностью вокальной музыки. Сливаясь, слово и музыка обогащают друг друга. Слово, текст делает музыку более определенной, конкретной по смыслу. Например, в арии Руслана, чтобы лучше передать мужественный, богатырский и нежный, лирический образы героя, в тексте главной и побочной партиях упоминаются языческие боги – Перун, покровительствующий воинам, и Лель, бог любви. Музыка, мелодия усиливает эмоциональную сторону текста. Так, единство музыки и слова способствует целостности художественного образа.

С наличием текста также связана органическая неквадратность тем, что обуславливается более свободным построением литературного текста. Например, главная партия арии Руслана состоит из 12 тактов, побочная партия арии Русалки включает в себя 21 такт, а в каватине Владимира Игоревича обе партии имеют неквадратную структуру – 11+10 и 7+8 тактов.

Этот компонент формообразования и является причиной необычайного разнообразия вокальных форм и меньшей каноничности их сравнительно с инструментальными [8, 5]

Отмечая специфику вокальных жанров, можно говорить о характерной песенной природе тем арий. Именно использование песенного, а не инструментального тематизма ограничивает музыкальный диапазон, исходя из возможности человеческого голоса. Во всех проанализированных примерах диапазон мелодии практически не превышает объем октавы.

С этой же спецификой связаны и небольшие по размеру разработки сонатной формы или же ее полное отсутствие. Так, в арии Руслана разработка равна 29 тактам, что почти в два раза меньше экспозиции (60 т.), а в арии Русалки – 11 тактов при 35-тактовой экспозиции.

В отличие от инструментальной музыки для вокальной характерен экспозиционный тип изложения, вариационное развитие и минимальная разработочность, мотивное дробление музыкального материала. Так, в арии Руслана разработка строится на полном проведении тем главной и связующей партий, но в другой тональности. В каватине Владимира Игоревича разработка и вовсе отсутствует.

Таким образом, проанализированные произведения являются яркими примерами сонатной формы в вокальной музыке, благодаря которым можно отметить особенности, характерные для данной формы в совокупности со спецификой вокальных жанров.

Список использованной литературы

1. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
2. Дмитриевская К. Н. Русская советская хоровая музыка. – М.: Советский композитор, 1974. – 128 с.
3. Коловский О. П. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие. – Л.: Музыка, 1988. – 352 с.
4. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. – М.: ТЦ «Сфера». – 344 с.
5. Лаврентьева И. В. вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1978. – 80 с.
6. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие – 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.
7. Музыкальная форма / Ред. Ю. Н. Тюлин. – М.: Музыка, 1974. – 360 с.
8. Мурзина Е. И. О принципах мелодической декламации: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Киевский государственный университет им. П. И. Чайковского. – Киев, 1972. – 204 с.
9. Нагина Д. А. Сонатная форма в вокальной музыке: случайность или закономерность? // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2019. – С. 27–43. https://uz.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/archive/2019/article_2019_1_3_paper.pdf (дата обращения: 7.02.2025).
10. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. – М., 1967. – 151 с.
11. Протопопов В. В. История сонатной формы: Сонатная форма в русской музыке. – М.: Музыка, 2010. – 440 с.
12. Русская музыкальная литература: Учебное пособие. Вып. 1 / О. Б. Хвоина, И. В. Охалова, О. И. Аверьянова / Под ред. Е. М. Царевой. – М.: Музыка, 2010. – 680 с.

13. Русская музыкальная литература (ред. Э. Л. Фрид): Учебное пособие. – 6-е изд. (выпуск 2) – М.: Музыка, 1980. – 300 с.
14. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 2014. – 400 с.
15. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.

Приложение 1. Примеры сонатной формы в вокальной музыке

| Произведения | Особенности формы |
|--|---|
| В. А. Моцарт. Опера «Идоменей» | № 10, 12, 19, 22, 31 – полная сонатная форма; № 2 – от разработки оставлен только предъикт к репризе; № 4 – пропущена Г.П. в репризе; № 1, 7, 11, 13 – сонатная форма без разработки |
| В. А. Моцарт. Опера «Похищение из Серая» | № 11 – двойная экспозиция; № 6, 10, 12, 13 – сонатная форма без разработки |
| В. А. Моцарт. Опера «Дон Жуан» | № 3, 17 – соната без разработки |
| В. А. Моцарт. Опера «Свадьба Фигаро». Каватина Фигаро | Ненормативное сокращение П.П. в репризе, вставка эпизода, небольшая разработка |
| М. И. Глинка. Опера «Иван Сусанин». Хор «Мы на работу в лес» | Сонатная форма без разработки |
| М. И. Глинка. Опера «Руслан и Людмила». Ария Руслана | Полная сонатная форма |
| Ф. Лист. Романс «Лорелея» | Сонатная форма с ярко контрастным эпизодом в разработке |
| А. С. Даргомыжский. Опера «Русалка». Ария Русалки | Полна сонатная форма. П.П. в экспозиции звучит в тональности субдоминанты |
| А. П. Бородин. Опера «Князь Игорь». Каватина Владимира Игоревича | Сонатная форма без разработки |
| С. И. Танеев. Хор «Посмотри, какая мгла» | Сонатная форма с чертами концентричности |

Приложение 2. Схемы произведений

Схема 1. Ария Руслана «Дай, Перун, булатный меч». Полная сонатная форма

| Экспозиция | | | | Разработка | | Реприза | | | | Кода | |
|-------------------------|-----------|-------------------------------|----------------------------|------------------|--------------------|-------------------------|-----------|-------------------------------|----------------------------|---|--------------------|
| Г.П. | СВ.П. | П.П. | Заключительный раздел | Начальный раздел | Центральный раздел | Г.П. | СВ.П. | П.П. | Заключительный раздел | 1-й раздел | 2-й раздел |
| Период единого строения | 2 раздела | Простая двухчастная репризная | 3.П. + связка к разработке | Тема Г.П. | Тема СВ.П. | Период единого строения | 2 раздела | Простая двухчастная репризная | 3.П. + связка к разработке | Материал темы Г.П. и средней части П.П. | Материал темы Г.П. |
| 12 | 9 | 32 | 7 | 13 | 16 | 12 | 12 | 32 | 7 | 7+7 | 16 |
| E | e – H | H | h | D | D – h – fis – cis | E-dur | E–C–a | G | e | E | E |

Схема 2. Ария Русалки «Давно желанный час настал». Полная сонатная форма

| Экспозиция | | | Разработка | | | Реприза | | | Кода | |
|-------------|-----------|-------------------|---------------------|--------------------|---------------------|-------------|-----------|-------------------|---|------------|
| Г.П. | СВ.П. | П.П. | Начальный раздел | Центральный раздел | Предъиктовый раздел | Г.П. | СВ.П. | П.П. | 1-й раздел | 2-й раздел |
| Предложение | 2 раздела | Одночастная форма | Интонации темы Г.П. | | | Предложение | 2 раздела | Одночастная форма | Материал разработки, основанный на интонациях темы Г.П. | |
| 8 | 6 (4+2) | 21 | 4 | 3 | 4 | 8 | 6 (4+2) | 12 | 15 | 4 |
| d | d | g – D – g | d | d (h) | d | d | d | A – d | d | |

Схема 3. Каватина Владимира Игоревича «Где ты, где?» Сонатная форма без разработки

| Экспозиция | | | Реприза | |
|---|------------|---|--|---|
| Г.П. | СВ.П. | П.П. | Г.П. | П.П. |
| Модулирующий неквадратный период повторного строения с сокращением 2-го предложения | 2 раздела | Однотональный неквадратный период неповторного строения с расширением 2-го предложения и дополнениями | Однотональный неквадратный период повторного строения с сокращением 2-го предложения | Однотональный неквадратный период повторного строения с расширением 2-го предложения и дополнениями |
| a a ₁ 11 + 10 | 18 (7+11) | b c 3 доп. 7+8 4+2+3 | a a ₁ 11 + 10 | c c ₁ 4 доп. 8 + 12 4+2+2+5 |
| As As-B | f – As – C | C | As | As |