

### СОНАТНАЯ ФОРМА В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ: СЛУЧАЙНОСТЬ ИЛИ ЗАКОНОМЕРНОСТЬ?

Говоря о сонатной форме, ученые-музыковеды и преподаватели музыкально-теоретических дисциплин обычно подразумевают сложнейший тип организации музыкальной композиции, для которого, как правило, характерны двух- или трехчастное строение, наличие подразделов (партий), особая тональная и тематическая диспозиция, производный контраст, активное тематическое развитие, и который наиболее определенно и полно проявился в инструментальной музыке, прежде всего — в сонатно-симфоническом цикле. Собственно, свое современное название сонатная форма обрела именно благодаря жанру инструментальной сонаты. И, конечно же, в большинстве широко известных сонат и симфоний классико-романтического периода, а также в близких к ним жанрах — концерте, квартете, увертюре и т.п. — мы с высокой степенью вероятности найдем эту структуру.

Однако даже краткий экскурс в историю вопроса позволяет понять, что не все и не всегда было столь однозначно. Казалось бы, близкие термины и музыкальные явления, имеющие, к тому же, общий корень — «соната»

и «сонатная форма», — всегда по-разному соотносились между собой, а долгое время даже не были связаны друг с другом.

Специалистами в области музыкальных жанров и старинной музыки установлено, что слово «соната» (в старофранцузском варианте *sonnade*, в старонемецком — *sonada*) в единичных случаях использовалось уже в XIII–XIV веках для обозначения инструментальной пьесы [23]. В XVII столетии этот термин уже широко применялся по отношению к самым разным инструментальным произведениям [3, 141–142], причем нередко в противопоставление композициям, предназначенным для пения — кантатам [23]. *Рождение сонаты как «сложного жанра инструментальной музыки»* [курсив мой — Д.Н.] [3, 142]<sup>1</sup> и закрепление за ним его названия относится ко второй половине XVII века. В это время он складывается в ансамблевой (трио-соната) и сольной разновидностях, которые стали развиваться собственными путями. Наиболее перспективной оказалась сольная соната, дальнейшая эволюция которой осуществлялась практически беспре-

рывно — в творчестве композиторов позднего барокко и классического периода, в музыке романтиков, наконец, в XX — начале XXI столетий.

С сонатной формой — понятием и структурой — все гораздо сложнее. Более-менее ясна история возникновения термина.

Первые обозначения типа музыкальной композиции, который сегодня известен как сонатная форма, стали появляться во второй половине XVIII века. Венские классики чаще всего пользовались термином *Allegro*, или *das erste Allegro* («первое аллегро»). Широко известно письмо В.А. Моцарта от 3 июля 1778 года, в котором он рассказывает отцу об исполнении в Париже сочиненной им симфонии, используя именно это понятие: «<...> симфония началась <...> и сразу посреди *первого аллегро*, был один пассаж, который — я хорошо знал — должен понравиться, всех слушателей он привел в восторг — и было много аплодисментов. — Но именно потому, что я знал, когда писал, какой эффект произойдет, то я его поместил еще и в конец — тут уж все пошло Да саро. Анданте тоже понравилось, но в особенности — *последнее аллегро* <...>» [6, 132]. Тот же термин появляется на страницах трактата Х.К. Коха «Руководство по композиции» (1793) [21, 304]. Но существовали и другие понятия. Так, А.Ф.К. Коллман в своем

труде «Эссе о практической музыкальной композиции» (1799) использует более нейтральное обозначение — «длинная пьеса» (*a long movement*) [22, 5]. В «Трактате о высокой музыкальной композиции» А. Рейхи (1824–1826) фигурирует понятие «большая двоичная [двухчастная] форма» (*la grande coupe binaire*) [25, 296].

Термин «сонатная форма» — современник труда Рейхи. Его появление ученые обычно относят к 20-м годам XIX века, иногда называют даже более точную дату — 1824 год, когда слово *die Sonatenform* неоднократно появлялось на страницах первого издания газеты *Berliener Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, основанной выдающимся немецким теоретиком А.Б. Марксом. М. Бандур, автор статьи о сонатной форме в энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», отметил двойственное значение этого понятия в марксовской газете: с одной стороны, оно употреблялось как жанровое обозначение сонатного цикла, а с другой — как строение его отдельной части [19, 1609]. Эта мысль объясняет кажущуюся на первый взгляд терминологическую путанность в рецензиях ВМЗ. Так, например, в анонимной статье «Кое-что о симфонии и бетховенских достижениях в этой области» в № 20 от 19 мая 1824 года содержится замечание о том, что в творчестве Л. ван Бетховена сонатная форма

(*die Sonatenform*) более развита по сравнению с сочинениями И. Гайдна и В.А. Моцарта [18, 173]. Однако далее, описывая строение частей бетховенских сонатно-симфонических циклов, автор использует возникший ранее термин «первое аллегро». По всей видимости, понятие «сонатная форма» трактуется в данном случае именно как синоним жанра сонаты (сонатная форма = сонатный цикл). А уже в рецензии в № 48 от 1 декабря 1824 года, принадлежащей некоему v. d. O. и посвященной двум виолончельным сонатам Бетховена op. 102, термин *die Sonatenform* употребляется для обозначения композиции первой части. Так, автор пишет, что во второй сонате<sup>2</sup> после вступительного *Andante C-dur*, со «сладостной, прелестной», «умоляюще женственной» темой следует краткое, «жесткое и грубое, в мужественной ярости» *Allegro a-moll* «в сонатной форме» [29, 409]. Немного позднее Маркс, создавая свое знаменитое учение о композиции, проведет окончательную черту между двумя понятиями, объяснив неактуальность более раннего: «Названием “сонатная форма” мы обозначаем — в отсутствие другого уже употребительного наименования — совершенно определенную форму только одной части пьесы [сонаты — Д.Н.]. Ее время от времени использующееся название “Allegro” или “Allegroform” уже неподобающее по той причине, что сонатная форма

также часто используется в медленных частях [разрядка Маркса — Д.Н.]» [24, 195].

Обращает внимание тот факт, что во всех статьях ВМЗ понятие сонатной формы связано исключительно с классическими сонатами и симфониями, причем, в подавляющем большинстве речь идет о сочинениях Бетховена. То же самое можно сказать и об учебнике Маркса, в котором теория сонатной формы выстроена на бетховенских фортепианных сонатах. Колоссальный авторитет Маркса как теоретика, педагога и критика, фундаментальность созданного им труда сделали свое дело: с середины XIX века новый термин «сонатная форма» окончательно закрепился за композицией отдельных частей сонатно-симфонического цикла.

Когда же родилась сама *сонатная форма*?

В большинстве научных источников и учебников, посвященных этому вопросу, самые ранние проявления сонатности (двухчастность, тональный план TD/DT или TD/TT, наличие двух тематических ядер с последующей транспозицией второго в заключительной фазе композиции) описаны в инструментальной музыке конца 1730-х — 1750-х годов — в сонатах, частях инструментальных сюит, прелюдиях, концертах. Традиционно же ученые сходятся во мнении, что предшествующая классической старинная, или барочная, сонатная

форма появилась в инструментальной музыке не ранее второй трети XVIII века. В качестве самых распространенных примеров обычно приводятся устроенные таким образом многие одностанные сонаты Д. Скарлатти (вторая половина 1730-х — 1750-е годы) [см., напр.: 17, 265–275], а также части симфоний некоторых итальянских композиторов, например, Дж.Б. Самmartини, у которого старинная сонатная форма появляется примерно в то же время [см., напр.: 5, 129; 31]. При этом исследователи подчеркивают спорадичность в использовании формы до венских классиков: «...Хотя все элементы сонаты и случайные пьесы в полной сонатной форме можно проследить с 1730-х годов, ни сама форма, ни ее комбинация драматического стиля, структурной строгости и тематической логики не появились последовательно до Гайдна (который овладел этой формой с самых ранних своих сочинений). В крупных масштабах ее безраздельное царство в инструментальной музыке не начиналось вплоть до последней четверти XVIII века» [31].

Если кратко суммировать все эти исторические факты и наблюдения исследователей, получается следующая картина.

Во-первых, термины «соната» и «сонатная форма», а также явления, которые они обозначают — жанр

сонаты и сонатная структура — появились в совершенно разные периоды истории музыки. Самым ранним оказался термин «соната» (XIII–XIV вв.), затем возник жанр сонаты (середина XVII в.), после этого — старинная сонатная форма как тип композиции (вторая треть XVIII в.), классическая сонатная форма (вторая половина XVIII в.) и, наконец, позднее всего был введен термин «сонатная форма» (начало XIX в.).

Второй напрашивающийся вывод можно сформулировать так: сонатная форма зародилась в инструментальной музыке, она органически связана с сонатой и симфонией и является определяющей формой как минимум для одной (первой), а нередко и для нескольких частей сонатно-симфонического цикла.

Однако эти заключения отнюдь не бесспорны, и в них есть слабые места. Первое из них — якобы прямая связь сонатной формы с жанром сонаты. Оно неоднозначно уже только потому, что даты рождения этих явлений разделены значительным временным промежутком. Соната более полувека прекрасно существовала без сонатной формы. Но даже тогда, когда сонатная форма уже появилась, она отнюдь не всегда могла встретиться в сонате. Ученые XVIII века, описывая жанр сонаты, вовсе не упоминали никаких типизированных структур — ни для первой ча-

сти, ни для какой-либо другой. Соната понималась как инструментальный цикл, состоящий из разнохарактерных частей. Так, в масштабном издании И.Г. Вальтера «Музыкальный словарь, или Музыкальная библиотека» (1732) соната определяется как «эффектная, торжественная и искусная пьеса для инструментов, в особенности же для скрипок, в которой выдержано чередование *adagio* и *allegro*» [30, 571]<sup>3</sup>. Сходная характеристика представлена и в «Музыкальном словаре» Ж.-Ж. Руссо (1768), описывающем сонату как «пьесу инструментальной музыки, составленную из трех или четырех последовательных частей различного характера», причем, «соната для инструментов — это почти то же, что кантата для голоса» [26, 459]. Та же традиция продолжается и в справочных изданиях первой половины XIX века, например, Х.К. Коха [20, 1415–1417] и Г. Шиллинга [27, 418–420], несмотря на то, что сонатная структура (по-разному обозначаемая) к этому времени была уже осмыслена теоретиками. На эту особенность трактовки жанра сонаты обращают внимание и музыковеды нашего времени, в частности, Л.В. Кириллина в книге «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века» [8, 158]. Она же приводит ряд сонат венских классиков, в которых ни одна часть не содержит сонатной формы — Моцарт, Сона-

та KV 331, A-dur; Гайдн, Соната Hob. XVI/48, C-dur; Бетховен, Соната op. 26, As-dur — не в качестве исключения, а как вполне допустимые варианты нормы [там же].

Из первого противоречия неизбежно вытекает второе. Оно заключается в том, что сонатная форма издавна взаимодействует не только с сонатами и симфониями, но и с вокальной музыкой. Как эта проблема отражена в музыкальной науке и педагогике?

В целом, упоминание в музыковедческих работах о сонатности и сонатных структурах в вокальных произведениях — не редкость. Среди ученых, с разной степенью подробности освещавших этот вопрос — А.Ф.К. Коллман, Г. Рима, Э. Праут, А.С. Аренский, Л.А. Мазель, Р.Н. Берберов, Р. Штром, Дж. Уэбстер, И.П. Сусидко, П.В. Луцкер, В.Н. Холопова, Г.В. Григорьева и другие.

Чаще всего рассуждения о сонатности в вокальной музыке и конкретные примеры сопровождаются комментариями о единичности подобных случаев и вообще чужеродности сонатной структуры в музыке для голоса. Приведем ряд характерных высказываний: «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 [курсив мой. — Д.Н.]» [1, 206]; «[Сонатная] форма в вокальной музыке до недавнего времени мало изучалась. В более крупных и сквозных композициях текст и соображения риторики часто, как представляется, определяют форму. Хотя полная сонатная форма <в вокальной музыке> найдена (Моцарт, «Дон Жуан», «Ah taci, ingiusto core», Гайдн, «Сотворение мира», «С зеленью», Бетховен, Missa solemnis, Benedictus, Брамс, Немецкий Реквием, «Ihr habt nun Traurigkeit»), она не является ни обычной, ни характерной... [курсив мой. — Д.Н.]» [31].

Безусловным лидером по количеству приводимых примеров на сонатную форму в вокальной музыке стало творчество В.А. Моцарта. На его особое пристрастие к этой структуре в оперных ариях обратил внимание еще в конце XIX столетия английский теоретик и педагог Э. Праут: «Сонатная форма иногда, хотя реже чем форма старинного рондо, употребляется в песнях, особенно в операх Моцарта» [14, 274]. В качестве образцов «правильных сонатных форм» Праут называет арии Идоменей “Zeffiretti lusinghieri” и Арбака “Se colá ne' fati è scritto” из оперы «Идоменей», а также Allegro

арии Констанцы “Ach, ich liebte” из первого акта «Похищения из серала», отмечая, что «видоизменения сонатной формы [в вокальной музыке — Д.Н.] встречаются значительно чаще» [там же].

Эта же мысль появляется и во многих отечественных учебниках XX века — например, у Л.А. Мазеля («Полная сонатная форма (с разработкой) применяется, помимо названных жанров, и в ряде других, например, в вокальных сочинениях, главным образом в ариях (особенно у Моцарта), изредка в романсах и хорах <...>» [11, 423–424]), у В.Н. Холоповой («Сонатная форма, несмотря на максимальную сложность внутренней организации, не избегается в вокально-хоровой сфере, а в операх Моцарта составляет одну из ведущих структур» [17, 28]).

Не являются исключением и научные работы: «<...> Будучи мастером инструментальной музыки, Моцарт <...> естественно использовал в своих операх законы сонатного мышления, приспособлявая их к условиям сцены и вокального исполнительства»; «Вокальные формы в творчестве Моцарта демонстрируют гибкое использование возможностей сонатного мышления в условиях куплетной песенности и сценической драматургии. При этом сонатная форма обнаруживает подвижность, допустимость модификаций, способность удовлетворять различным художественным заданиям.



Гибкость сонатной формы является продолжением традиций инструментальных жанровых модификаций, проявившихся в особенностях формообразования в финалах сонат и симфоний (рондо-соната), в медленных частях (соната без разработки, смешанные формы), менуэтах (наклонение к сонатности в крайних частях сложных форм), в концертах (двойные экспозиции и каденции), в увертюрах [курсив мой — Д.Н.]», — пишет С.П. Панкратов [13, 5; 26]. «Многочисленные образцы духовной музыки Моцарта демонстрируют все типы сонатной формы, сложившиеся в инструментальных жанрах к середине XVIII века. Это: сонатная форма двухчастного типа, полная сонатная форма (с разработкой), сонатное рондо четного и нечетного типов, концертная разновидность сонатной формы [курсив мой — Д.Н.; жирный шрифт автора]», — отмечает Г.В. Григорьева [7, 160].

Во всех этих высказываниях речь идет, так или иначе, о привнесении сонатной формы в вокальную музыку, словно об искусственном действии, о некой «прививке». Тем более интересны труды ученых, акцентировавших изначально органическую связь сонатной формы с произведениями для голоса.

По-видимому, одним из самых первых в этой связи нужно назвать немецкого композитора и теорети-

ка А.Ф.К. Коллмана (1756–1829). Он, как уже отмечалось, еще не пользуется термином «сонатная форма», но описывает именно эту структуру посредством ее характерного тонального плана. Его «длинная пьеса» состоит из двух секций и четырех подсекций, содержит модуляцию из тоники в доминанту (экспозиция по современной терминологии), отклонения, в том числе, внезапные, в другие тональности (разработка) и, наконец, возвращение к тонике (реприза). Вот что пишет Коллман об употреблении этой структуры: «Вышеизложенное есть план модуляции, который присутствует [в качестве] основы в большинстве сонат, симфоний и концертов, равно как и в сложноорганизованных ариях и хорах всех крупных композиторов, потому что он является самым оправданным (приемлемым), и самым приспособленным к природе нашего восприятия и нашего чувствования, из всех известных до настоящего времени [курсив мой — Д.Н.]» [22, 5]<sup>4</sup>. В этой цитате особенно примечательно то, что ученый уравнивает инструментальные и вокальные жанры в их «праве» использовать сонатную форму. В разделе, посвященном правилам сочинения вокальной музыки, Коллман закрепляет эту мысль, проводя конкретные параллели между арией, сонатой и концертом: «Ария может быть сочинена либо так, чтобы просто выражать текст, без особого внимания к укра-

шающим (figurative) пассажам, либо с особым вниманием к грандиозным и блистательным пассажам, рассчитанным на показ возможностей Певца. В первом качестве она *может быть сравнима с инструментальной Сонатиной или Сонатой, а в последнем с инструментальным Концертом* [курсив мой — Д.Н.], и в обоих качествах это может быть сделано как Соло, Дуэт, Трио и т.д. без или с Аккомпанементом <...>» [22, 82].

Другой ученый, обративший внимание на тесную связь арии и сонатной формы — Г. Риман (1849–1919). Рассуждение об итальянской опере *seria* и заслугах Глюка в этой области приводят его к наблюдению над структурой арии *da capo*, в которой он находит близость сонатной: «Если музыка предоставлена самой себе, то она невольно укладывается в немногие постоянные формы. Один взгляд на мощное развитие нашей инструментальной музыки с ее стереотипной, находящейся в близком родстве с арией *Da capo* сонатной формой, послужит вполне достаточным подтверждением сказанного [курсив мой — Д.Н.]» [15, 160].

И, наконец, в последней трети XX века силами ученых, изучающих старинную оперу, было сделано важнейшее открытие. Немецкий музыковед Р. Штром обнаружил, что первая часть большой арии *da capo* “*Tradita, spezzata*” из «Узнанной Семирами-

ды» Л. Винчи (1726) написана в старинной сонатной форме [указ. в: 16, 26]. Приведенный пример говорит о том, что вокальная музыка в использовании этой структуры существенно — как минимум на 12–15 лет — опережает инструментальную. Но, может быть, это лишь единичный случай? Отнюдь. П.В. Луцкер и И.П. Сусидко в книге «Итальянская опера XVIII века. Часть вторая. Эпоха Метастазии» на основе анализа оперных партитур Л. Винчи, Н. Порпоры, И.А. Хассе, А. Вивальди, Дж.Б. Перголези и многих других композиторов доказали, что старинная сонатная форма, наряду со старинной двухчастной, является самым важным и наиболее распространенным типом организации крайних разделов большой *da capo*, начиная с 1720-х годов. Более того, на страницах их исследования приведены все возможные варианты структуры сонатной формы в старинной арии: «двухчастная тематически неконтрастная старинная сонатная с тональным планом TD/DT»; «двухчастная тематически неконтрастная старинная сонатная с тональным планом TD/TT (сонатина, по современной терминологии — сонатная форма без разработки)»; «двухчастная тематически контрастная старинная сонатная форма» [10, 462–463].

Значение этого открытия простирается далеко за пределы истории развития арии и оперы: оно заставляет по-новому взглянуть на процессы,



которые происходили в музыке XVIII столетия в целом, в том числе и в инструментальных жанрах, а также переосмыслить многие «общие места» в истории и теории сонатной формы. Стало ясно, что не инструментальная музыка повлияла на вокальную, искусственно привнеся в нее в качестве структурной редкости сонатную форму, а все как раз наоборот: *сонатная форма из оперной арии перекочевала в инструментальную музыку, сначала адаптируясь к новой для себя среде, а впоследствии став одним из ведущих принципов формообразования в этой области.*

Существуют ли какие-то различия между «вокальной» и «инструментальной» сонатной формой? Ответить на этот крайне важный вопрос в рамках небольшой статьи непросто. Попробуем наметить лишь наиболее важные моменты.

Во-первых, известно, что форма любого музыкального сочинения очень индивидуальна. При общности неких композиционных признаков и схем, которые позволяют структуры сотен произведений объединять в немногочисленные группы под названиями «простая двухчастная форма», «рондо», «сонатная форма» и т.д., существуют оригинальные черты, свойственные лишь определенному жанру, стилю данного композитора, конкретному сочинению. Понятие «сонатная форма» применимо к огромному

кругу произведений барокко, классической эпохи, романтизма, различных направлений музыки XX века, но все это — разные структуры внутри одного композиционного типа. Именно об этом рассуждает Ю.С. Бочаров в своей статье «Классическая сонатная форма: факты и домыслы». Ученый обращает внимание на то, что, если понимать под сонатной формой «некую универсальную композиционно-драматургическую идею в виде типизированной композиционной структуры» [4, 44], можно тем самым поставить в один ряд сочинения композиторов разных эпох, например, Моцарта и Чайковского. Однако, при рассмотрении формы сочинения в непосредственной связи с его содержанием, картина получается кардинально иная: «содержание у лаконичной моноактной пьесы явно типизированного строения, какой, к примеру, является Allegro клавирной сонаты Гайдна или Моцарта, и монументальной, наполненной глубокими образными контрастами симфонической драмы в ее сугубо индивидуальном претворении, какой предстает перед нами, скажем, I часть Пятой симфонии Шостаковича, принципиально различное. Стоит ли тогда говорить о единстве формы? Думаю, ответ здесь очевиден, и он однозначно отрицателен» [4, 44–45]. То же самое можно сказать и об использовании сонатной формы в разных жанрах. В сонате и симфонии, увертюре и кон-

церте, арии и хоре эта форма несет на себе, во-первых, отпечаток особенностей конкретного жанра — его предназначения, бытования, типичного содержания, а во-вторых — каждый раз воплощает уникальный авторский замысел.

Помимо всего прочего, форма любого вокального сочинения так или иначе коррелирует с поэтическим текстом. И хотя на сегодняшний день эта область недостаточно изучена, существуют отдельные исследования и учебные издания, специально рассматривающие формы в музыке, предназначенной для голоса [см., напр.: 1; 2; 9]. По отношению к сонатной структуре в вокальных произведениях принят термин *сонатно-строфическая форма*<sup>5</sup>, отражающий взаимосвязь текстовых и собственно музыкальных процессов в такой композиции. Понятие это, однако, довольно общее: за ним скрываются самые разнообразные модификации сонатной формы на основе строфики. Так, например, анализ концертных и оперных арий Моцарта показал, что действие строфических принципов внутри сонатности может быть выражено в слиянии или, наоборот, в остром разрыве между партиями, в замене разработки ярким тематическим эпизодом или материалом речитативно-декламационного характера, в сокращении и даже полном отказе от репризы, замене ее кодой-стреттой или же эпизодом, в появлении

форм второго плана и т.д. Нередко от привычной структуры сонатной формы остается лишь экспозиция, после которой может следовать различным образом организованный раздел [см.: 12]. Стоит признать, что в вокальной сонатной форме, даже внутри одного жанра, даже в творчестве одного композитора, число уникальных композиционных решений значительно выше, чем в инструментальной. В то же время, многие из сонатных модификаций, «опробованных» в ариях, не прошли мимо инструментальной сонатной формы — стоит вспомнить, например, о сонатных формах без разработок (сонатинах), о зеркальных и редуцированных репризах, о новых темах в разработках и даже эпизодах, их заменяющих, особенно в первых частях концертов, наконец, о формах-«гибридах» — рондо-сонате и *Adagio*.

Попробуем наметить основные этапы развития сонатной формы в вокальной и инструментальной музыке эпохи барокко и классического стиля:

• *Первый этап* (середина 1720-х — 1740-е) — формирование старинной сонатной формы в первой части большой арии *da capo*, а затем *dal segno* (Л. Винчи, Н. Порпора, Р. Броски, И.А. Хассе, А. Вивальди, Дж.Б. Перголези, Г.Ф. Гендель и мн. др.), затем (с конца 1730-х) — появление формы в инструментальной музыке

(Д. Скарлатти, И.С. Бах, В.Ф. Бах и др.);

• *Второй этап* (1750-е — 1760-е) — становление полной классической сонатной формы (с разработкой и репризой) внутри арии *da capo* и *dal segno* (И.К. Бах, К.В. Глюк, с конца 1760-х — В.А. Моцарт и др.), затем (с середины 1760-х) — появление полной сонатной формы в инструментальной музыке (Ф.Э. Бах, И.К. Бах, И. Гайдн, Моцарт и др.);

• *Третий этап* (начиная с 1770-х) — отделение сонатной формы от арии *da capo*, отказ композиторов от структуры *da capo* и повсеместное распространение арий в сонатной форме — полной (Моцарт) и с различными строфическими модификациями (Т. Траэтта, Дж. Паизиелло, А. Сальери, Моцарт и др.); в инструментальной музыке — кристаллизация классической сонатной формы (Гайдн, Моцарт, позднее Бетховен).

Интересно, что и после венских классиков сонатная форма не исчезла из вокальной музыки, хотя стала встречаться реже. Интереснейшие образцы полной сонатной, сонатно-строфической формы и всевозможных преломлений сонатности представлены в творчестве М.И. Глинки (хоры, третий раздел Арии Руслана из II акта

«Руслана и Людмилы» «Дай, Перун, булатный меч мне по руке»), А.П. Бородина (сольные номера из «Князя Игоря» — центральный раздел Арии Игоря «Ни сна, ни отдыха измученной душе», Каватина Владимира Игоревича «Ах! Где ты, где?»), Ф. Листа (романс «Лорелея»), С.И. Танеева (хоры «Посмотри, какая мгла», «Звёзды» на стихи Я.П. Полонского) и других. Помимо названных сочинений, в учебной литературе приводится еще более двух десятков других примеров вокальных произведений XIX–XX века, написанных в сонатной форме [см., напр.: 11, 418–424; 1, 206–214].

Итак, генезис сонатной формы напрямую связан с итальянской арией *da capo*. Распространившись в опере, эта форма впоследствии оказала самое непосредственное влияние на структуру частей сонатно-симфонического цикла. Можно обозначить период ее абсолютного господства в вокальной музыке — это 1720-е — 1780-е годы, однако она продолжала периодически появляться в сольных оперных номерах, романсах, хорах и в более позднее время, вплоть до XX столетия. Все это красноречиво свидетельствует не о случайностях, а о закономерных связях сонатной формы с сочинениями для голоса.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ вокальных произведений. Учеб. пособие / Отв. ред. О.П. Коловский. Л.: Музыка, 1988.

2. Берберов Р.Н. Специфика структуры хорового произведения. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов музыкальных вузов. Москва, 1981.
3. Бочаров Ю.С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: Учебное пособие. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016.
4. Бочаров Ю.С. Классическая сонатная форма: факты и домыслы // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 3. С. 44–53.
5. Браудо Е.М. История музыки (сжатый очерк). Изд. 2-е., доп. и испр. Москва: Госмузиздат, 1935.
6. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем / Пер. на русский яз. И.С. Алексеевой, А.В. Бояркиной, С.А. Кокошкиной, В.М. Кислова. Москва: Междунар. Отношения, 2006.
7. Григорьева Г.В. Сонатно-строфическая форма в духовной музыке Моцарта // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы Международной научной конференции 21–23 октября 2008 года / РАМ им. Гнесиных. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2009. С. 158–163.
8. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. В 3-х ч. Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва: Композитор, 2007.
9. Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978.
10. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. В 2-х ч. Ч. 2. Эпоха Метастазиио. Москва: Классика-XXI, 2004.
11. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. 2-е изд. Доп. и перераб. Москва: Музыка, 1979.
12. Нагина Д.А. Концертные арии В.А. Моцарта и вокальное искусство его времени. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2015.
13. Панкратов С.П. Сонатность в ариях и ансамблях опер Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля / Сб. тр. Российской академии музыки имени Гнесиных. Вып. 135. Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 1996. С. 5–27.
14. Праут Э. Прикладные формы. Продолжение «Музыкальной формы» / Пер. со 2-го англ. изд. Ю.М. Славинского. Москва: Юргенсон, 1895.
15. Риман Г. Катехизис истории музыки: История музыкальных форм / Пер. с нем. Н.Д. Кашкина. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. (Репринт. изд.: П. Юргенсон, 1897).
16. Сусидко И.П. Старинная опера как аналитический объект // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. №1. С. 22–29.
17. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб.: Лань, 1999.

18. (Anonym). Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache (Fortsetzung) // *Berliener Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. 19 Mai 1824. № 20. S. 173–176.
19. *Bandur M. Sonatenform* // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2te, neubearb. Ausgabe / herausg. von L. Finscher. In 21 Bänden in 2 Teilen. Sachteil 8. Quer — Swi. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1998. S. 1607–1615.
20. *Koch H.K. Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält* / H. C. Koch. — Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802.
21. *Koch H.C. Versuch einer Anleitung zur Composition*. In 3 Teilen. Teil 3. Fortsetzung Von den mechanischen Regeln der Melodie: Von der Verbindung der melodischen Theile, oder von dem Baue der Perioden. Leipzig, by A.F. Böhme, 1793.
22. *Kollman A.F.Chr. An Essay on Practical Musical Composition according to the Nature of that Science and the Principles of the Greatest Musical Authors*. London, 1799.
23. *Mangsen S., Irving J., Rink J., Griffiths P. Sonata* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [Электронный ресурс] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd edition. London, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).
24. *Marx A.B. Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*. In 4 Teilen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1837–1847. 3 Teil. 1845.
25. *Rejcha A. Traité de haute composition musicale*. En 2 volumes. Vol. 2 Paris: Zetter, 1826.
26. *Rousseau J.-J. Dictionnaire de Musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768.
27. *Schilling G. Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. In 6 Bände. Bd. 1. Stuttgart, 1835.
28. *Strohm R. Italienische Opernarien des Frühen Serrecento*. 2 Bde. Köln: Volk, 1976.
29. v.d.O. *Sonaten von Beethoven op. 102. N. 1. 2. Artaria in Wien* // *Berliener Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. 1 Dezember 1824. № 48. S. 409–410.
30. *Walther J.C. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neueren Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt geworden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erklärt, Und zugleich die meisten Signaturen erläutert warden*. Leipzig: Wolfgang Deer Verlag, 1732.
31. *Webster J. Sonata form* [Электронный ресурс] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd edition. London, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).

## REFERENCES

1. Analiz vokalnykh proizvedeniy. Ucheb. Posobie [The analysis of the vocal compositions. Text edition] / Otv. red. O.P. Kolovskiy (ed. by O.P. Kolovsky). L.: Muzyka [Music], 1988.
2. *Berberov R.N.* Spetsifika struktury khorovogo proizvedeniya. Lektsiya po kursu «Analiz muzykalnykh proizvedeniy» dlya studentov muzykalnykh vuzov. [The specifics of the structure of choral composition. Lecture of the subject «Analysis of the music composition» for university students]. Moskva [Moscow], 1981.
3. *Bocharov Yu.S.* Zhanry instrumentalnoy muzyki epokhi barokko: Uchebnoe posobie [The genres of instrumental music of the baroque era. Text edition]. Moskva: Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya» [Scientific Publishing Center «Moscow Conservatory»], 2016.
4. *Bocharov Yu.S.* Klassicheskaya sonatnaya forma: fakty i domysly [The classical sonata form: facts and conjectures] // Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music]. 2012. № 3. Pp. 44–53.
5. *Braudo E.M.* Istoriya muzyki (szhatyy ocherk) [The history of music (short essay)]. Izd. 2-e., dop. i ispr. Moskva [Moscow]: Gosmuzizdat, 1935.
6. *Wolfgang Amadey Motsart.* Polnoe sobranie pisem [Wolfgang Amadeus Mozart. Complete collection of letters] / Per. na russkiy yaz. I.S. Alekseevoy, A.V. Boyarskinoy, S.A. Kokoshkinoy, V.M. Kislova [trans. to Russian by I.S. Alekseeva, A.V. Boyarkina, V.A. Kislov]. Moskva [Moscow]: Mezhdunar. Otnosheniya [International Relationships], 2006.
7. *Grigorieva G.V.* Sonatno-stroficheskaya forma v dukhovnoy muzyke Motsarta [The sonata-stanza form in the spiritual music of Mozart] // Muzykalnoe obrazovanie v kontekste kultury: voprosy teorii, istorii i metodologii [The musical education in the context of culture] Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 21–23 oktyabrya 2008 goda [Materials of the international scientific conference/October 21–23, 2008] / RAM im. Gnesinykh [Gnesins Russian Academy of Music]. Moskva [Moscow]: RAM im. Gnesinykh [Gnesins Russian Academy of Music], 2009. Pp. 158–163.
8. *Kirillina L.V.* Klassicheskii stil v muzyke XVIII – nachala XIX veka. V 3-kh ch. Ch. 2. Muzykalnyy yazyk i printsipy muzykalnoy kompozitsii. [The Classical Style in Music of 18th – early 19th century. In 3 parts. P. 2. Musical language and principles of musical composition]. Moskva [Moscow]: Kompozitor [Composer], 2007.
9. *Lavrentyeva I.V.* Vokalnye formy v kurse analiza muzykalnykh proizvedeniy [The forms of the vocal compositions in the subject «Analysis of the music composition»]. Moskva [Moscow]: Muzyka [Music], 1978.
10. *Lutsker P.V., Susidko I.P.* Italyanskaya opera XVIII veka. V 2-kh ch. Ch. 2. Epokha Metastazio [18th century Italian opera. In 2 parts. P. 2. The era of Metastasio]. Moskva [Moscow]: Klassika-XXI [Classic-21], 2004.
11. *Mazel L.A.* Stroenie muzykalnykh proizvedeniy: Ucheb. posobie [The Structure of the Musical Compositions]. 2-e izd. Dop. i pererab. Moskva [Moscow]: Muzyka [Music], 1979.



12. *Nagina D.A.* Kontsertnye arii V.A. Motsarta i vokalnoe iskusstvo ego vremeni [The Mozart's Concert Arias and The Vocal Art of His Time]. Moskva [Moscow]: RAM im. Gnesinykh [Gnesins Russian Academy of Music], 2015.

13. *Pankratov S.P.* Sonatnost v ariyakh i ansamblyakh oper Motsarta [The Sonata Principles in Mozarts Operatic Arias and Ensembles] // *Motsart. Problemy stilya* [Mozart. Style issues] / Sb. tr. Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh. Vyp. 135 [The collection of the articles of the Gnesins Russian Academy of Music. Nb. 135]. Moskva [Moscow]: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh [Gnesins Russian Academy of Music], 1996. S. 5–27.

14. *Prout E.* Prikladnye formy. Prodolzhenie «Muzykalnoy formy» [Applied forms. The continuation of the «Musical form»] / Per. so 2-go angl. izd. Yu.M. Slavinskogo [transl. from English by Yu.M. Slavinsky]. Moskva [Moscow]: Yurgenson [Jurgenson], 1895.

15. *Riemann H.* Katekhizis istorii muzyki: Istoriya muzykalnykh form [Catechism of Music History: The history of Music Forms] / Per. s nem. N.D. Kashkina [transl. from German by N.D. Kashkin]. Moskva [Moscow]: Knizhnyy dom «LIBROKOM» [Book House «LIBROCOM»], 2012.

16. *Susidko I.P.* Starinnaya opera kak analiticheskiy ob'ekt [Early opera as an analytical object] // *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music]. 2012. №1. С. 22–29.

17. *Kholopova V.N.* Formy muzykalnykh proizvedeniy. Uchebnoe posobie [The forms of the musical compositions]. SPb.: Lan [Fallow Deer], 1999.

18. (Anonym). Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache (Fortsetzung) [Something about the symphony and the achievements of Beethoven in this area (continued)] // *Berliener Allgemeinen Musikalische Zeitung*. 19 Mai 1824 [May 19, 1824]. № 20. Pp. 173–176.

19. *Bandur M.* Sonatenform [Sonata form] // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume* [The music in past and present. General Encyclopedia of Music founded by Friedrich Blume]. 2te, neubearb. Ausgabe [2nd rev. edition] / herausg. von L. Finscher [ed. by L. Finsher]. In 21 Bänden in 2 Teilen. Sachteil 8. Quer – Swi. [In 21 parts. P. 8. Quer – Swi]. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1998. S. 1607–1615.

20. *Koch H.K.* Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält [Musical encyclopedia, which deals with theoretical and practical musical art, works in an encyclopaedic way, explains all old and new art words, and describes the old and new instruments] / H. C. Koch. – Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802.

21. *Koch H.C.* Versuch einer Anleitung zur Composition. In 3 Teilen. Teil 3. Fortsetzung Von den mechanischen Regeln der Melodie: Von der Verbindung der melodischen Theile, oder von dem Baue der Perioden. [Attempt to a guide to composition. In 3 parts. Part 3. Continuation From the

mechanical rules of the melody: From the combination of the melodic parts, or from the structure of the periods.] Leipzig, by A.F. Böhme, 1793.

22. *Kollman A.F.Chr.* An Essay on Practical Musical Composition according to the Nature of that Science and the Principles of the Greatest Musical Authors. London, 1799.

23. *Mangsen S., Irving J., Rink J., Griffiths P.* Sonata // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd edition. London, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).

24. *Marx A.B.* Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch [Teaching of musical composition, practically theoretical]. In 4 Teilen [In 4 parts]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1837–1847. 3 Teil. 1845.

25. *Rejcha A.* Traité de haute composition musicale. [Treaty of high musical composition]. En 2 volumes. Vol. 2 [In 2 parts. P. 2]. Paris: Zetter, 1826.

26. *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de Musique [Music Dictionary]. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768.

27. *Schilling G.* Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst [Encyclopedia of the entire musical sciences or Universal Lexicon of the art of sound]. In 6 Bände. Bd. 1. [In 6 parts. P. 1] Stuttgart, 1835.

28. *Strohm R.* Italienische Opernarien des Frühen Settecento [Italian opera arias of the Early Settecento]. 2 Bde [In 2 parts]. Köln: Volk, 1976.

29. v.d.O. Sonaten von Beethoven op. 102. N. 1. 2. Artaria in Wien [Beethoven's Sonatas op. 102. N. 1. 2. Artaria in Vienna] // Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung. 1 Dezember 1824 [December 1, 1824]. № 48. S. 409–410.

30. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neueren Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt geworden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten Signaturen erläutert warden [Musical Lexicon or Musicalische Bibliothec, not only in the Musici, which in so recent times, in different nations, by theory and praxis have emerged, and what has become known to everyone, or he left in Schrifften, with all diligence and in the most noble circumstances, but also in Greek, Latin, Italian and Frantzian language common Musicalische art or otherwise associated words, presented and explained in alphabetical order, and at the same time most of the signatures are explained]. Leipzig: Wolfgang Deer Verlag, 1732.

31. *Webster J.* Sonata form [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd edition. London, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Под «сложным» жанром Ю.С. Бочаров понимает «составной» и «полиаффектный», т.е., состоящий из «двух и более различных по содержанию, но при этом композиционно завершенных частей (пьес)». См.: [3, 42].

<sup>2</sup> На самом деле, автор описывает сонату ор. 102 №1.

<sup>3</sup> Напомним, что понятия «Adagio» и «Allegro» в музыке XVIII века служили для обозначения не столько темпа, сколько характера: Allegro — весело, бодро, Adagio — спокойно.

<sup>4</sup> Перевод этого фрагмента также содержится в книге Л.В. Кириллиной: [8, 161].

<sup>5</sup> Термин «сонатная строфичность» в разное время был обоснован несколькими учеными. Впервые он предложен Р.Н. Берберовым в 1981 году как частное проявление «симфонизированной строфичности» [2, 23]. Затем он появляется на страницах монографии П.В. Луцкера и И.П. Сусидко «Итальянская опера XVIII века» как обозначение и характеристика структуры первой части большой арии da capo [10, 467]. В 2008 году понятие «сонатно-строфическая форма» по отношению к номерам из духовных сочинений Моцарта появляется в статье Г.В. Григорьевой [7]. Сонатно-строфическая форма в концертных и оперных ариях Моцарта рассмотрена в монографии автора настоящей статьи [12, 120–130].

